

Pécsi Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar  
Irodalomtudományi Doktori Iskola

Neichl Nóra

SZÜKSÉGES TORZÍTÁS  
AZ ADAPTÍV FORDÍTÁS ESETEI SZÍNHÁZI SZÖVEGEKBEN

(doktori értekezés)

Pécs  
2019

## TARTALOM

BEVEZETÉS: SZÜKSÉGES TORZÍTÁS.....	4
I. CÉLBA VÉTEL. A FORDÍTÁS FOGALMÁNAK ÉS MÓDSZEREINEK VIZSGÁLATA A CÉLKÖZEG SZEMPONTJÁBÓL.....	8
I.1. <i>A fordításról való gondolkodás alapvető modelljei és a fordítás fogalmának     konceptualizálása.....</i>	8
I.2. <i>Szemléltetés: vélemények Karinthy Frigyes Micimackó-fordításáról.....</i>	14
I.3. <i>A forrásszövegek kiválasztásának lehetséges okai, valamint ezek köre.....</i>	18
I.3.1. Magyar művek delegációja.....	18
I.3.2. A célkultúra igényei és választásai.....	22
I.3.2.1. A fordítás mint a felzárkózás, a pallérozás és az (ön)képzés eszköze.....	24
I.3.2.2. Politikai érdeklődés és rokonszenv mint a fordítás motivációi.....	27
I.3.2.3. Vonzások és taszítások.....	29
I.4. <i>A fordítás módszerei és stratégiái.....</i>	31
I.4.1. Az idegenítés.....	32
I.4.2. A honosítás.....	39
II. SZÍNHÁZ – FORDÍTÁS – ADAPTÁCIÓ. A MAI MAGYAR SZÍNHÁZKULTÚRÁBAN MINT CÉLKÖZEGBEN ÉRVÉNYESÜLŐ FORDÍTÁSFOGALOM ÉS FORDÍTÓI STRATÉGIÁK MEGHATÁROZÁSA.....	45
II.1. <i>A drámafordítás-elmélet helye és jelentősége a modern fordítástudományban... </i>	46
II.2. <i>A dráma- és színházfordítás elméleti és gyakorlati aspektusai.....</i>	50
II.2.1. A dráma, a színházi szöveg és a performanszszöveg fogalmainak elkülönítése, valamint befogadásuk és fordításuk sajátosságai.....	50
II.2.2. A drámák és a színházi szövegek presztízse a mai magyar kultúrában.....	57
II.3. <i>A színházi fordítás és az adaptáció fogalmának összekapcsolása.....</i>	59
II.4. <i>A dolgozat esettanulmányaiként kiválasztott színházi szövegek sajátosságai     fordításelméleti szempontból.....</i>	61

III. MŰFERDÍTÉSEK. PARTI NAGY LAJOS SZÍNHÁZI FORDÍTÁSAI ÉS ÁTIRATAI.	63
III.1. <i>A láthatatlan életmű. Parti Nagy színházi szövegei</i> .....	63
III.2. <i>Az „átírnokságról”</i> .....	68
III.3. <i>Schwab-ul (Elnöknők)</i> .....	74
III.4. <i>Áthangolva (A Sárkány)</i> .....	79
III.5. <i>Krúdyzgatás (Krúda)</i> .....	87
IV. FABRIKÁTUM ÉS FORDÍTÁS. A <i>LE VERFÜGBAR AUX ENFERS-TŐL A LÁGEROPERETTIG</i> .....	95
IV:1. <i>Fabrikált kultúra a második világháború légereiben</i> .....	96
IV.2. <i>Rekontextualizálás, paródia, átkódolás a Le Verfügar aux Enfers-ben</i> .....	104
IV.2.1. Színházi hagyományok új környezetben.....	104
IV.2.2. Újraírt dalok.....	107
IV.2.3. Tudományparódia.....	107
IV.2.4. Az átkódolás mint a nyelvi ellenállás formája.....	109
IV.3. <i>A Le Verfügar aux Enfers fordításának, új kontextusban történő megszólaltatásának nehézségei</i> .....	111
IV.3.1. A kulturális fordítás problémája.....	112
IV.3.2. A traumatikus történelmi események reprezentációjának és a történelmi trauma közvetíthetőségének kérdései.....	115
IV.3.3. Kontextusváltás: a barakkból a színpadra.....	118
IV.4. <i>Elmozdulások</i> .....	121
V. ÁTÜLTETÉSEK. SZÍNPADRA ALKALMAZOTT REGÉNYEK ZÁVADA PÁL MUNKÁSSÁGÁBAN ( <i>IDEGEN TESTÜNK – MAGYAR ÜNNEP, EGY PIACI NAP</i> ).....	123
V.1. <i>„[T]ükröt tartani, hogy lássuk benne magunkat” (Magyar ünnep)</i> .....	124
V.1.1. Nemzetiszínház-koncepciók.....	126
V.1.2. A mi ünnepünk, a ti ünnepetek.....	128
V.2. <i>A felejtés és az emlékeztetés színtere (Egy piaci nap)</i> .....	134
FELHASZNÁLT IRODALOM.....	148

## BEVEZETÉS

### SZÜKSÉGES TORZÍTÁS

A 18. századi Európában élt egy feltehetően kameruni származású fekete férfi, Angelo Soliman. Arról, hogy valójában honnan, milyen családból jött, csak nagyon keveset lehetett tudni, holott ez a korban még sarkalatos kérdésnek számított egy ember megítélésekor. Számos nemesi udvarban megfordult, élete végén pedig Bécsben telepedett le, és a korabeli szabadkőműves mozgalom központi alakja, valamint Kazinczy Ferenc atyai jóbarátja lett. Több történet is keringett róla. Állítólag egy afrikai uralkodócsalád sarja volt, és kisgyermek korában rabszolgának adták el egy ellenséges törzs tagjai. Péterfy Gergely *Kitömött barbár* című regényében egyik későbbi gazdája, Johann Christian von Lobkowitz herceg már úgy mesélte Angelo eredettörténetét, hogy abban

„[...] szerepeltek a királyi család békés hétköznapijai, a jámbor és bölcs atya, a méltóságteljes királyi tevégelek, a kis királyfi szelíd, fehér elefántja, a ki kutyaként kísérte mindenhova, a királyi palota körül legelésző struccok, a palota kertjében legelésző cserfes paradicsommadarak. [...] A rajtaütés és az elrablás [pedig] horrorisztikus részletekkel bővült, a gyereke életéért sírva könyörgő anyát megbecstelenítik, és botokkal agyonverik, az ősz, jámbor királyt, miután felesége borzalmas sorsát végig kellett néznie, elevenen megnyúzzák, az udvarhölgyeket, miután őket is megbecstelenítették, a többi életerős és fiatal férfival és nővel együtt rabláncra fűzik és a tengerparti rabszolgapiacra hajtják, ahol vérszomjas és kegyetlen portugálok veszik meg őket.”<sup>1</sup>

A herceg narratívájában tehát többféle egykorú európai minta és irodalmi toposz keveredett. Ebben a változatban Angelo gyermekkor és a környezet, ahol felnőtt, nem csupán idilli, de meglehetősen hasonlít egy egykorú európai nemesi udvarra – annyi különbséggel, hogy tevéen „lovagolnak”, és a gyermeknek egy elefánt a házikedvence. Az ellenséges törzs támadása a királyi család ellen Shakespeare királydrámáinak kegyetlenségét idézi, hogy aztán a gyermek Angelo hányattatásai kalandregényszerű fordulatot vegyenek: rabszolgának adják el és hajóra rakják – ahogy az például a *Candide*-ban is bevett fordulat.

Péterfy képzeletében a herceg nyilván nem meghamisítani akarta legkedvesebb és legértelmesebb udvaronca történetét. Csupán szerette volna közel hozni a hallgatóságához, le- és átfordítani azt „afrikairól” „európaira” – egzotikusról ismerősre. Célja pedig az lehetett,

---

<sup>1</sup> Péterfy Gergely: *Kitömött barbár*, Budapest, Kalligram, 2014, 175-176.

hogy ezáltal együttérzést váltson ki, hogy azok, akik eddig kissé idegenkedtek Angelótól, megértsék és megbecsüljék őt. Ehhez pedig torzítania volt szükséges: olyan elemekkel kellett módosítania vagy kiegészítenie Angelo történetét, amelyek a felvilágosult és művelt hallgatósága számára ismerősek lehettek. S mindezt tulajdonképpen gond nélkül meg is tehette, mert az egész életében barbárnak, majomszerű lénynek kezelt fekete férfi „jogaiért”, sérelmeiért senki sem emelt volna szót. Korabeli társadalmi státusza miatt fel sem merült, hogy ahogy a teste, úgy esetleg a múltja sem köztulajdon, szabadon megfogható, formálható, használható vagy épp kitömhető entitás.

Dolgozatom is a fentiekben felvázolt szükséges torzításokkal foglalkozik: az irodalmi fordítás vagy (sajátos magyar kifejezéssel élve) a műfordítás különös változatával, az adaptív fordítás eseteivel, amikor a fordításszöveg minél inkább a célközeg igényeihez, szokásaihoz, értelmezési modelljeihez igazodik. Ez egyrészt együtt jár a forrásmű újrahasonításával, vagyis az csupán kiindulási alapot, keretet jelent az új változat megszületéséhez. Másrészt hatással van a szerző és a fordító viszonyára is, mert úgy tűnik, a szerzővel szemben a fordító-átdolgozó rendelkezik nagyobb autoritással. Továbbá meghatározza a fordítói protokollokat is, hiszen a megszülető szövegváltozatnak elsősorban a célközegben kell megtalálnia a helyét, ott kell hatást kiváltania. A vizsgálódás körét egy adott közegre, a kortárs magyar színházi kultúrára szűkítem: milyen fordítási és adaptációs módszerek érvényesülnek, illetve milyen tendenciák figyelhetők meg?

A nyelvészeti szempontú, vagy más kifejezéssel élve forrásszöveg-központú fordításelméleti megközelítések felől vizsgálva az adaptív fordítás során létrejövő művek nem is tekinthetők fordításoknak, inkább félrefordításoknak vagy álfordításoknak, átiratoknak, adaptációknak, hamisításoknak vagy a forrásszöveg (önkényes) kisajátításainak. Ebben a megközelítésben leginkább csak a forrásszövegtől való eltérések vehetők számba, az úgynevezett „fordítói vétségek”. Céлом azonban nem ezek listázása, hanem a befogadó közeg diskurzusát, rendszerét kívánom vizsgálni. Egyrészt azt, hogy a célközegben általában milyen tényezők motiválják fordítások megszületését, és hogy ezek következtében milyen forrásszövegeket választanak, és hogy milyen fordítói módszerek érvényesülnek a gyakorlatban. Továbbá azt, hogy az adaptív fordítás esetében miként pozícionálható a fordító alakja, hogy hogyan helyeződik át az autoritás súlypontja a forrásszöveg szerzőjéről a célszöveg megalkotójára.

A választott fordításértelmezési módszer ezért nem a forrásszöveg-központú felfogás, hanem a célszöveg-központú fordításkritika. Mert ennek a megközelítésmódnak a segítségével mutatható be az, hogy milyen igények hívják életre sok esetben a fordításokat;

továbbá feltárható az is, hogy a fordításszövegek hogyan és milyen mértékben képesek a célkultúrába illeszkedni, illetve hogy ott milyen hatást képesek kiváltani. Ebben a felfogásban tehát a fordításszövegek a forrásszövegtől függetlenül, önállóan is megítélhető alkotások.

Az értekezés első fejezetét a fentieknek megfelelően tehát a célközeg-központú (*target-text oriented*) és leíró (*descriptive*) jellegű fordításelmélet bemutatásának szenteltem. A fordítást e kritikai szemlélet jegyében nem pusztán nyelvi átkódolásként, hanem kultúrába ágyazott fogalomként konceptualizálom. Így az e folyamat eredményeként megszülető szöveget sem tekinthetem másodlagos terméknek, az eredeti mű helyettesítőjének, amelynek célja egy forrásmű hozzáférhetővé tétele csak. Felfogásomban minden fordított mű képes a célközeggel párbeszédbe lépni: más művekhez kapcsolódni, hatni, új jelentésekkel gazdagodni. A fordításszövegnek a befogadó kultúrában betöltött szerepének vizsgálatához a Tel Aviv-i iskola többrendszerszerűség elméletének meglátásait érvényesítettem. Hiszen felfogásukban a fordítás nem megismétli, hanem az új nyelvi és kulturális kontextusban – ennek szövegalkotással és fordítással kapcsolatos szabályai és elvárásai alapján – alkotja újra a forrásszöveget.

Fontos megjegyezni, hogy csak azok a szövegek képesek a célkultúrában meggyökeresedni, amelyek találkoznak annak igényeivel. Csak ez jelenti a tényleges befogadásukat. Ezek az igények azonban nem minden esetben művészi-esztétikai jellegűek, hanem nagyon gyakran történelmi, ideológiai vagy gazdasági jellegűek. A célkultúra felől történő vizsgálódás nem jelenti ugyanakkor csak és kizárólagosan a honosítónak vagy háziasítónak nevezett fordítói stratégia elsődlegességét, mert ezt ugyancsak számos tényező befolyásolja. Függ attól, hogy a forrásszöveg mely irodalmi alrendszer része, mi a műfaja, milyen kulturális hagyományba illeszkedik, de olykor irodalmon kívüli (gazdasági, ideológiai) tényezők is meghatározhatják.

A célközeg igényeihez, szokásaihoz, értelmezési mintáihoz igazodó adaptív fordítások vizsgálatára a drámafordítás, ezen belül pedig a színházi szövegek fordításának vizsgálata jelent alkalmas területet. A második fejezetben többek között arra keresek választ, hogy ez a jól körülhatárolható nyelvi-kulturális kontextus hogyan viszonyul a fordítás tevékenységéhez, milyen motivációt jelent a számára, miért igényli, és hogyan ösztönzi a fordítások készítésének ügyét, miért az adott forrásszövegeket választja, mi határozza meg átültetésük módszerét, és milyen szerep jut ebben a folyamatban a fordítónak, az átdolgozónak. A színház e tekintetben pedig „kontextus-érzékenysége”, vagyis a befogadó nyelvi-kulturális közeg, valamint a közönség igényeinek előtérbe helyezése miatt jelent sajátos vizsgálati területet. A felsorolt sajátosságok miatt a színművek fordítása során nem csupán nyelvi átfordításukra,

hanem az célközeghez való kisebb-nagyobb mértékű adaptációjukra is szükség van, ez pedig a szöveg megfelelő mértékű manipulációjával is együtt járhat. Noha a jelenkori magyar színházfordításban általánosan érvényesülő elvekről, irányzatokról nem lehet beszámolni, a főbb tendenciák az elemzésre választott szövegek mentén felvázolhatók, bemutatathatók.

# I. FEJEZET

## CÉLBA VÉTEL

*A fordítás fogalmának és módszereinek vizsgálata a célközeg szempontjából*

### *1. A fordításról való gondolkodás alapvető modelljei és a fordítás fogalmának konceptualizálása*

Dolgozatomban a célszöveg-központú (*target-text oriented*) és leíró (*descriptive*)<sup>2</sup> jellegű fordításkritikáról lesz szó, tehát a célközegben fordításként elfogadott szövegek vizsgálatából kiinduló fordításértelmezés és -kritika szemléletmódját és tanulságait kívánom hasznosítani. Célom az adott közegben érvényesülő fordítási módszerek és protokollok vizsgálata, és nem egy előzetesen meghatározott fordításfogalom érvényességét kívánom ellenőrizni. Mielőtt azonban ennek tárgyalásába fognék, szükséges megindokolni azt, miért nem a forrásszöveget előtérbe helyező (*source-text oriented*) fordításértelmezés, és a hozzá köthető előíró, szabályozó jellegű (*directive / normative*) fordításkritikát tartom alkalmazhatónak.

A forrásszöveg kiemelése, felértékelése, és ezzel együtt – a romantika művészetelméletének szóhasználatával élve – eredetiként történő megnevezése ugyanis szükségszerűen határozza meg a fordításszöveg fogadtatását és értékelését is, mert másodlagosságának hangsúlyozásával jár együtt. Ebben az értelmezésben tehát a forrásszöveg nem csupán időbeli és logikai értelemben előzi meg a fordítást, de erősebb autoritással is rendelkezik. A célszöveg így például Anton Popovič nyitrai nyelvész elgondolása szerint *metaszövegnek / metaversnek*<sup>3</sup> tekinthető. Más megközelítésben, Gérard Genette transztextualitás-elméletének kategóriát érvényesítve a forrásszöveg-központú fordításértelmezés szerint a forrás- és a fordításszöveg viszonya a *hypo-* és *hypertextus* relációjaként írható le.<sup>4</sup> A fordításteoretikus Gideon Toury pedig úgy fogalmaz, hogy a

---

<sup>2</sup> E fogalmakkal kapcsolatban lásd elsősorban a Tel Aviv-i fordításteoretikus, Gideon Toury tanulmányait. (Elsősorban: Gideon Toury: *In Search of A Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980 [Meaning & Art 2].)

<sup>3</sup> A metaszöveg „a protoszöveg modellált formája, két szöveg között létrejövő kapcsolat invariánsa. [...] A protoszöveg-metaszöveg viszonyát az invariáns és a variáns viszonyaként határozhatjuk meg. A metaszöveg létezésének feltétele a protoszöveg. [...] [A] metaszöveg nem pótolhatja teljesen a protoszöveget, azaz a fordítás nem lehet azonos az eredetivel.” A metavers meghatározása pedig a következő: „(vers a versről) olyan költemény, amely egy bizonyos költemény alapján keletkezett, tehát másodlagos, származékos, egy korábbi eredeti versszöveget modelláló irodalmi aktivitás.” (Anton Popovič: *A műfordítás elmélete. A szöveg és az irodalmi metakommunikáció szempontjai*, ford. Zsilka Tibor, Bratislava, Madách, 1980, 311.)

<sup>4</sup> A hypertextualitás jelöl „minden olyan kapcsolatot, amely egy B szöveget (ezt *hypertextus*nak fogom nevezni) egy korábbi A szöveghez fűz (ez utóbbit pedig – természetesen – *hypotextus*nak nevezem), melyre nem



forrásszöveget középpontba helyező fordításelméletek a fordításszöveget a forrásszöveg lehető legoptimálisabb újraalkotásaként (*reconstruction*)<sup>5</sup> fogják fel. Lényegében a fordítás tehát előzményének másolata, származéka, helyettesítője lehet csak. Célja pedig nem más, mint a forrásnyelven írott mű más nyelven és / vagy kulturális közegben is hozzáférhetővé tétele. Következésképpen a forrásszöveg szerzője, azaz az eredetinek tekintett mű megalkotója mellett a fordító sem egyéb, mint mesterember, aki adott minta alapján dolgozik, vagy – más hasonlittal élve – mediátor, akinek a feladata az eredeti mű feltételezett mondanivalójának, illetve a szerző szándékának a közvetítése. (Mintha ezek állandó, rögzített és egyértelműen meghatározható kategóriák lennének.) Amennyiben a szövegeket (a forrásszöveget és a fordítást) filológiai értelemben, azaz mint „morfológiai és szemantikai elemek rögzített konstellációját”<sup>6</sup> fogják fel, úgy a forrásszöveget kiemelő fordításértelmezések általában nyelvi, szemantikai egyenértékűséget tételeznek vagy várnak el a forrásszöveg és a célszöveg között;<sup>7</sup> amennyiben pedig emellett a kulturális sajátosságokra is tekintettel vannak, funkcionális egyezést, megfelelést írnak elő.<sup>8</sup> Az ide köthető fordításkritikai elemzések középpontjában ezért a hűség és az ekvivalencia kritériuma áll; abban az esetben pedig, ha a fordításszöveg eltér pretextusától, azt a szöveg identitásának és egységének megsértéseként, hibaként értékelik, illetve inkább tartják „rossz” fordításnak, adaptációnak, átíratnak, szélsőséges esetben pedig hamisításnak.<sup>9</sup>

Mint korábban utaltam rá szükségszerűen lesz tehát a forrásszöveg-központú fordításkritika irányadó, utasító (*directive*) és szabályozó (*normative*). De ahogy azt Toury is megjegyzi, az efféle összehasonlító vizsgálatoknak, és nyomában a fordítói „hibalisták” összeállításának főleg az alkalmazott fordítástudomány szempontjából van létjogosultságuk, hiszen például a fordítóképzés számára szolgálhatnak hasznosítható észrevételekkel.<sup>10</sup> Csakhogy a forrásszöveg-központú megközelítés szempontjából a dolgozat esettanulmányaiként vizsgálandó szövegek is inkább „rossz” vagy „elégtelen” fordításokként lennének megjelölhetők, mert a célközeghez való alkalmazkodás, az itt megjelenő igények kielégítése érdekében akár a vélt eredeti szerzői koncepcióit is felülírják. Továbbá a

---

kommentárként fonódik rá” A hypotextus, vagyis B szöveg transzformációval jött létre A szövegből, és miután „fikción alapuló [...] műből [származik,] maga is fikciós mű marad.” (Gérard Genette: „Transztextualitás”, ford. Burján Monika, *Helikon*, 1996/1-2, 82-90., itt: 86.)

<sup>5</sup> Toury: *In Search of A Theory of Translation*, 35.

<sup>6</sup> Kappanyos András: „Micimackó, avagy az adaptáció diadala”, *Alföld*, 2007/6, 52-68., itt: 62.

<sup>7</sup> Toury: *In Search of A Theory of Translation*, 36.

<sup>8</sup> „A funkcionális azonosság lényege, hogy a célnyelvi szöveg ugyanazt a szerepet töltse be a célnyelvi olvasók körében, mint amilyen szerepet a forrásnyelvi szöveg betöltött a forrásnyelvi olvasók körében.” (Klaudy Kinga: *Bevezetés a fordítás elméletébe*, Budapest, Scholastica, 2006, 99.)

<sup>9</sup> Toury: *In Search of A Theory of Translation*, 40.

<sup>10</sup> Toury: *In Search of A Theory of Translation*, 35.

forrásszövegtől való eltérések számbavétele nem járulna hozzá a célközegben érvényesülő fordítói-átírói elvek vizsgálatához sem, ahogy arra sem adna választ, hogy mindennek ellenére miért képesek a szóban forgó szövegek a célkultúrába integrálódni, illetve ott hatást kiváltani.

Fordításelmélet-történeti szempontból a kutatás és a kérdésfelvetés iránya a 20. század második felében változott meg jelentősen. Az elsősorban nyelvészeti beállítottságú, forrásszöveg-központú és előíró fordításelméletek mellett a modern fordítástudomány (*Translation Studies*)<sup>11</sup> kulturális fordulata (*cultural turn*)<sup>12</sup> jegyében célszöveg-központú és leíró irányzatok jelentek meg. A kulturális jelző lényegében arra az igen fontos körülményre utal, hogy a fordítás aktusa inkább tekinthető kultúrába ágyazott folyamatnak, mint pusztán nyelvi megfeleltetésnek, átkódolásnak. A fordítás e felfogás szerint olyan interkulturális tevékenység, melynek eredményeként a fordított szöveg célkultúrában a forrásszövegnek a saját közegében betöltött szerepéhez hasonló funkciót lát el: képes ott új jelentésekkel gazdagodni, hatni, más szövegekkel párbeszédbe lépni. A fordításteoretikusok – tartozzanak bár különböző iskolákhoz és irányzatokhoz<sup>13</sup> – a szövegek fordításának nyelvészeti problémái helyett inkább a kulturális interakciók tanulmányozása iránt kezdtek érdeklődni, és az foglalkoztatta őket, hogy milyen szerepet töltenek be a szövegek, vagyis a fordítások az adott kulturális környezetben, illetve ott milyen hatást képesek kiváltani. A szöveg és kontextusának vizsgálata új szempontokkal gazdagította az addig inkább nyelvészeti diszciplínának tekintett fordítástudományt, hiszen korábban az irodalomelmélet foglalkozott

---

<sup>11</sup> Annak ellenére, hogy a fordításról való elméleti gondolkodás mindig is jelen volt a fordítás gyakorlata mellett, a fordítástudomány (*Translation Studies*) csak a 20. század második felében vált elismert, akadémiai tudományággá. Alapítását az 1976-os leuveni konferenciához és James S. Holmes nevéhez szokás kötni. A konferencia előadásait tartalmazó kötet James S. Holmes szerkesztésében jelent meg: *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*, szerk. James S. Holmes és mások, Leuven, ACCO, 1978. (Ennek kapcsán lásd többek között: Edwin Gentzler: „Foreword”, in *Constructing Cultures. Essays in Literary Translation*, szerk. Susan Bassnett – André Lefevere, Bristol, Multilingual Matters, 1998 [Topics in Translation 11] ix.; Mary Snell-Hornby: *The Turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints?*, Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2006 [Benjamins Translation Library 66], 40-42.) A tudományág népszerűsítéséért többek között Susan Bassnett(-McGuire) és André Lefevere tett sokat, előbbi 1980-ban adta ki könyvét *Translation Studies* címmel (Susan Bassnett: *Translation Studies*, Methuen, 1980.), később pedig több kötet szerkesztésében vettek részt közösen. (Vö. az 1988-es warwicki fordítástudományi konferencia anyagait összesítő *Translation, History, and Culture*, szerk. Susan Bassnett – André Lefevere, London – New York, Pinter Publisher, 1990.; ill. *Constructing Cultures. Essays in Literary Translation*.)

A *Translation Studies* kifejezés – bár szó szerint fordítástant jelent – a magyar szakirodalomban fordítástudományként gyökeresedett meg. (Lásd Sohár Anikó: „Magyarra plántált teóriák a műfordításról. Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig [szerkesztette Józán Ildikó, Jeney Éva és Hajdu Péter, kiadta a Balassi Kiadó 2007-ben, Pont fordítva sorozat]”, *Literatura* 2008/3, 374-385., itt: 375.)

<sup>12</sup> A fordulat regisztrálása és későbbi leírása Bassnett és Lefevere nevéhez köthető. (Vö. *Translation, History, and Culture*.)

<sup>13</sup> Ide sorolható a Toury-féle elmélet (*Descriptive Translation Studies*), mely az 1980-as években bontakozott ki, a Theo Hermans nevéhez köthető „Manipulációs Iskola”, a német eredetű *szkoposz*-elmélet, valamint a finn Justa Holz-Mänttari által kidolgozott ún. *translatorial action* elmélete.

olyan kérdésekkel, hogy például miként relativizálódik a szöveg jelentése új kontextusba kerülve, illetve hogy miféle dialógusok kialakítására lesz képes.<sup>14</sup> A fordítás kontextusérzékenységének kiemelése tehát – mint azt Kappanyos összefoglalja – „megnyitotta a lehetőséget a nem hűségelvű (vagyis a forrásszöveg kizárólagos mércéjétől elszakadó) elméletek előtt”.<sup>15</sup>

Jiri Levy cseh tudós volt az első, aki az 1970-es években elsőként írt arról, hogy az eredeti művekhez hasonlóan a fordításszövegek is meghatározott történelmi, társadalmi és kulturális közegben jönnek létre, illetve kerülnek befogadásra. Megállapításait a későbbiekben az úgynevezett *szkoposz*-elmélet (*skopos theory*),<sup>16</sup> valamint a több- vagy sokrendszer-elméletéhez (*polysystem theory*)<sup>17</sup> kapcsolódó fordításteória vagy transzferelmélet<sup>18</sup> gondolja részben tovább. Tárgyam szempontjából ez utóbbi két irányzat egyes eredményeit, észrevételeit tartom megfontolásra érdemesnek. Az előbbit azért, mert arra hívja fel a figyelmet, hogy a fordítás tágabb kontextusát jelentő tényezők sem mellőzhetők a vizsgálat során, lévén a fordítás tevékenységének mindig előre meghatározott célja van az azt befogadó közegben belül (erre utal az irányzat elnevezésében szereplő görög *szkoposz* kifejezés is). A fordításszövegeknek a befogadó kultúrában betöltött szerepének a vizsgálata azonban mégis leginkább a már idézett izraeli teoretikus, Gideon Toury nevével fonódott össze, aki fordításelméletét az Itamar Even-Zoharhoz köthető Tel Aviv-i iskolához kapcsolódóan dolgozta ki.<sup>19</sup>

A szóban forgó többrendszer-elmélet az irodalmat nem szövegek sorozataként fogja fel, hanem olyan dinamikus szisztémaként, amely a társadalmi rendszer részrendszereként működik, azzal aktív kapcsolatot tart fenn. Az irodalmi többrendszer saját szereplőkkel (ágensekkel) rendelkezik, akik meghatározott cselekvéseket hajtanak végre, saját termékeket állítanak elő, miáltal pozíciókra tartanak igényt. Mint minden rendszernek, ennek is

---

<sup>14</sup> Többek között Bahtyin dialogicitás elméletére utalok ehelyütt.

<sup>15</sup> Kappanyos András: *Bajuszbögre, lefordítatlan. Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*, Budapest, Balassi, 2015, 38.

<sup>16</sup> Lásd Christina Schäffner: „Skopos theory”, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, szerk. Mona Baker, London – New York, Routledge, 2005, 235-238.

<sup>17</sup> A *polysystem theory* magyarítására Ambrus Judit a több- vagy sokrendszerúség-elmélet kifejezést javasolta. Ez nem igazán honosodott meg. Valló Zsuzsanna Harold Pinter drámáinak fordításával foglalkozó könyvében pedig az idegenül csengő polisizisztéma elmélet kifejezést alkalmazza. A már hivatkozott *Kettős megvilágítás* című kötet kísérletet tesz a több- vagy sokrendszer-elmélet terminus meghonosítására. Dolgozatomban ezt a megnevezést alkalmazom én is. (Vö. Sohár: „Magyarra plántált teóriák a műfordításról”, 375.)

<sup>18</sup> Lásd Mary Shuttleworth: „Polysystem theory”, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 176-179.

<sup>19</sup> A többrendszer-elmélet a magyar irodalomtudományban annak ellenére sem gyökeresedett meg igazán, hogy 1995-ben a *Helikon* folyóirat Kálmán C. György szerkesztésében mint „gyümölcsöző, kibontakozóban levő” áramlatnak, „viszonylag új és ígéretesnek tetsző” irányzatnak szentelt figyelmet. (Vö. Kálmán C. György: „Rendszerelvű irodalomtudomány”, *Helikon*, 1995/4, 417., itt: 417.; Uő: „Irodalom és rendszerek”, id. mű, 419-433., itt: 419.)

megvannak a saját kommunikációs szabályai, melynek elemeit Even-Zohar Jakobson klasszikus kommunikációs modellje alapján vázolja fel. Ezek a tényezők pedig a szövegek előállítására, terjesztésére és befogadására is hatással vannak.<sup>20</sup> „Az irodalomrendszer maga is sokrendszerű” – jegyzi meg egy helyütt Kálmán C. György –, azaz több centrumot és perifériát tartalmaz, és „minden kultúrában nyelvek, konvenciók, akár kultúrák együttéléséről kell beszélnünk”, így „[a] különleges eset nem az, ha a rendszer találkozik más rendszerekkel, hanem éppen az, ha efféle érintkezés, csere, átvétel, szembenállás nem jön létre”.<sup>21</sup> Ennek nyomán a többrendszer-elmélet kiemelt figyelmet szentel a fordítások kérdésének is, melyet Even-Zohar javaslata alapján egy általános transzferelmélet keretein belül érdemes vizsgálni, miután „[a] fordítás kapcsán felhalmozott ismereteink egyre inkább arra utalnak, hogy két rendszer (nyelvek / irodalmak) közötti fordítási műveletek elvileg analógok, sőt homológok a rendszer határain belüli átvitelekkel / átvételekkel (transfer).”<sup>22</sup> A fordításokat pedig a befogadó kultúra szabályrendszere felől közelíti meg azért, mert – a *Fordítás és átvitel / átvétel* című tanulmányában megfogalmazottak alapján – „egy B célnyelvi rendszerben (target system) [...], a b célszöveg átviteli / átvételi műveleteknek megfelelően jön létre, kiegészítve e műveleteket azokkal a további korlátozásokkal, amelyeket a célnyelvi (több)rendszeren *belüli* viszonyok írnak elő”.<sup>23</sup> A nyomatékot ezúttal „a célnyelvi (több)rendszeren *belüli* viszonyok” megfogalmazásra helyezném, mely egyrészt arra utal, hogy a forrásszöveg-központú fordításértelmezésekkel szemben ebben az elgondolásban a fordítás nem megismétli, hanem az új nyelvi és kulturális kontextusban – ennek szövegalkotással és fordítással kapcsolatos szabályai és elvárásai, vagyis saját *játéktára (repertoire)*<sup>24</sup> alapján – alkotja újra a forrásszöveget. Másrészt pedig arra is, hogy a fordítás tevékenységét a

<sup>20</sup> Vö. Itamar Even-Zohar: „A többrendszerűség elmélete”, ford. Ambrus Judit, *Helikon*, 1995/4, 434-450., valamint Uő: „Az »irodalmi rendszer«”, ford. Ambrus Judit, id. mű, 451-467.

<sup>21</sup> Kálmán C.: „Irodalom és rendszerek...”, 422.

<sup>22</sup> Even-Zohar: „Fordítás és átvitel / átvétel”, ford. Janovits Enikő Mária, in *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. Józán Ildikó – Jeney Éva – Hajdu Péter, Budapest, Balassi, 2007 (Pont fordítva 4), 232-239., itt: 232.

<sup>23</sup> Id. mű, 239.

<sup>24</sup> A fogalom Even-Zoharnál jelenik meg. „A játéktárat [...] olyan törvények és elemek halmazaként képzeljük el [...], amely a szövegalkotást irányítja.” (Even-Zohar: „A többrendszerűség elmélete”, 442.) Másutt pedig így fogalmaz: „A játéktár azon szabályok és anyagok összességét jelöli, amelyek egy terméknek mind a megcsinálását, mind a felhasználását irányítják. Ezek a szabályok és anyagok ezért nélkülözhetetlenek minden termelési és fogyasztási eljárás számára. [...] Ha hagyományos nyelvészeti terminológiával élünk, a játéktár egy adott »nyelv« »grammatikájának« és »lexikonjának« kombinációja volna. [...] Amennyiben az irodalom legfeltűnőbb megnyilatkozásának a »szövegeket« tekintjük, akkor az irodalmi játéktár azon szabályok és elemek összessége, amelyek révén meghatározott szöveg létrejön és megértődik. [...] Másfelől viszont, ha az »irodalom« megnyilvánulásait úgy tekintjük, mint amelyek különböző szinteken léteznek, akkor az »irodalmi játéktárat« ezen különféle szintekre vonatkozó specifikus játéktárak összegéként lehet felfogni.” (Uő: „Az »irodalmi rendszer«”, 461-462.) Mindemellett arra is felhívja a figyelmet, hogy „a műfordításnak akár saját játéktára is lehet”. (Uő: „A fordítás helye az irodalmi (több)rendszer elméletében”, ford. Janovits Enikő Mária, in *Kettős megvilágítás*, 209-218., itt: 210.)

célkultúra, pontosabban annak igényei, szükségletei, az abban fellépő hiányjelenségek motiválják.

Azt a tételt, hogy a fordított irodalom vizsgálata nem választható el a befogadó kultúra anyanyelven írt irodalmától, és hogy e rendszer integráns részének tekintendő, Toury még inkább egyértelműen fogalmazza meg például az 1980-as tanulmánygyűjteményében, amikor kijelenti: a fordítások mindenekelőtt a rendszerként felfogott befogadó nyelv és kultúra elemei.<sup>25</sup> E szemléletmód következtében a fordításszövegek a forrásszövegtől függetlenül, önmagukban is megítélhető alkotások, és nem csupán annak helyettesítői, pótlékai, hanem a célközegbe beilleszkedni és ott hatást kiváltani képes, teljes értékű elemek. (Talán nem szükséges irodalomtörténeti példákkal igazolnom, hogy a fordítások milyen fontos szerepet tölthetnek be az egyes nemzeti kultúrákban – legyen szó ún. „nagy” vagy „kisebb” irodalmakról.)<sup>26</sup> Ebben a felfogásban a fordító is az adott célkultúrába ágyazott személy, aki maga is alkotóként léphet fel, ezért fordításának az ő személyes szerzői vagy fordítói életművében is helye lehet. Mi több, a többrendszerűség jegyében a fordítások esetében sem egyedileg létező művekről beszélhetünk, hanem ezek is rendszert alkotnak.<sup>27</sup> Fordítói és fordítási irányzatok, stratégiák különíthetők el nem csupán korszakokként, hanem kulturális alrendszerként is. A magyar célkultúrában ennek alapján beszélhetünk például a *Nyugat* fordítói hagyományáról, a Shakespeare-fordítás meghatározó tendenciáiról vagy a színházi szövegek fordításának sajátosságairól – megengedve, hogy e halmazok esetenként metsszék is egymást.

Toury elmélete tágan értelmezi a fordítás fogalmát is, mert fordításként ismer el minden olyan szöveget, amelyet a célkultúra annak tart, ezért nem zárja ki sem a pszeudofordításokat, sem a több forrásszövegre alapuló kompilatív fordításokat, sem pedig az adaptívabb jellegűeket. Erre az esetre vezeti be a *feltételezett fordítás* fogalmát, melynek legalább három feltételnek kell megfelelnie. „[A] feltételezett fordítás mindig egy célkultúra szövege, amelyről jogunk van azt feltételezni, hogy létezik egy másik szöveg, másik kultúrában és nyelven [*a forrásszöveg posztulátuma*], amelyről bizonyos átviteli folyamatok eredményeképpen eredeztethető [*az átvitel posztulátuma*], s amelyhez most bizonyos viszonyok fűzik, s amelyek körül néhányat – az adott kultúrán belül – szükségesnek és / vagy

---

<sup>25</sup> Toury: *In Search of A Theory of Translation*, 35. Lásd továbbá: „A fordításokat az őket befogadó kultúra tényeinek tekintettük, ami azt a feltételezést is magába foglalta, hogy bármi legyen is a fordítás funkciója vagy bármilyen az identitása, az mindig egyazon kultúrán belül jön létre, és annak a helyzetét tükrözi.” (Uő: „Fordítás – célkultúra. Egy előfeltevés módszertani következményei”, ford. Nemes Péter, in *Kettős megvilágítás*, 319-337., itt: 320.)

<sup>26</sup> Erről lásd bővebben: Even-Zohar: „A fordítás helye az irodalmi (több)rendszer elméletében”.

<sup>27</sup> Uő.

elégségesnek tekinthetünk [*a viszony posztulátuma*].”<sup>28</sup> Az ehhez a szemlélethez sorolható fordításkritika legfőbb kritériuma is az, hogy a szóban forgó fordításszöveg milyen szerepet tölt be az átvevő vagy befogadó kultúrában, és hogy mennyiben képes oda beilleszkedni. A forrásnyelvi szövegnek való megfelelés (*adequacy*) normája helyett a célnyelvi sajátosságokhoz való illeszkedés (*acceptability*) szükségességére hívja fel a figyelmet.<sup>29</sup> Hiszen adott célkultúrában nem csak a „jó”, vagyis a forrásszöveget híven tolmácsoló fordítások képesek kanonizálódni, hanem „éppen ellenkezőleg, bizonyos kultúrákban a súlyosan félrefordított művek tettek szert [...] népszerűsége.”<sup>30</sup>

Összegezve a fentieket: a fordítás fogalmának interkulturális tevékenységként vagy kommunikációként konceptualizált változata esetében az értelmezőnek egyrészt azt kell vizsgálnia, hogy az adott kontextusban milyen fordítással kapcsolatos elvárások működnek, és hogy ezeket a célszöveg milyen mértékben teljesíti, illetve adott esetben mennyiben írja át; másrészt pedig a szövegeknek az adott rendszeren belül betöltött szerepét, presztízsét, kanonikus pozícióját is.

## 2. Szemléltetés: vélemények Karinthy Frigyes *Micimackó*-fordításáról

A forrásszöveg-, valamint a célszöveg-központú fordításértelmezés különbségeinek szemléltetésére – vagyis arra, hogy mire összpontosít, és hogy milyen következtetésekre jut az egyik, illetve a másik megközelítés – alkalmasnak tűnnek azok az írások, amelyek a Karinthy Frigyes *Micimackó*-fordítása kapcsán jelentek meg közelmúltban. Vitáról tulajdonképpen nem lehet beszélni, mert bár Kappanyos érdemben reagál Molnár Miklós korábbi dolgozatára, egyben azt is hangsúlyozza, hogy tanulmányával elsősorban nem arra válaszol, hanem a forrásszöveg és a fordító viszonyáról kíván írni,<sup>31</sup> ahogy később Molnár is csak egy mondat erejéig hivatkozik Kappanyosra. Az álláspontok azonban jól körvonalazhatók. Molnár az angol nyelvű forrásszöveg védelmében szólalt fel: elsőként egy 2000-ben megjelent jegyzetében, melynek a címe is beszédes, mintegy etikai vétségre utal (*Miért nem „Micimackó”? Egy irodalmi büntény jegyzőkönyve*).<sup>32</sup> Kritikai észrevételeit és érveit

<sup>28</sup> Toury: „Fordítás – célkultúra”, 333.

<sup>29</sup> Toury: *In Search of A Theory of Translation*, 49-50.

<sup>30</sup> Valló Zsuzsanna: „Honosított” angol drámák a magyar színpadon. *Kulturális referenciák fordítása Harold Pinter színpadi műveiben*, Budapest, 2002, 7. Továbbá: Lawrence Venuti: *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London – New York, Routledge, 1995, 18.

<sup>31</sup> Vö. az első bekezdésben megfogalmazottakkal, miszerint „Micimackóról és Karinthyról szeretnék beszélni, nem Molnár Miklósról.” (Kappanyos: „Micimackó, avagy...”, 52.)

<sup>32</sup> Molnár Miklós: „Miért nem »Micimackó«? Egy irodalmi büntény jegyzőkönyve”, in uő: *Orwell évadján. Naplójegyzetek az 1984-es évekből*, Pozsony, Kalligram, 2000, 160-185.

lényegében megismételve később egy újságcikkben (*Miért Mici a mackó? Karinthy ártatlan, avagy a műfordító szabadsága*) fejtette ki lesújtó véleményét.<sup>33</sup> Kappanyos ellenben alföldbeli tanulmányban egészen más aspektusból, a célközeget előtérbe helyezve közelített a műhöz, mert azt tekintette át, „mi is az, amit Karinthy tett”,<sup>34</sup> hogy milyen volt a viszonya Milne-hez és az angol *Winnie-the-Pooh*-hoz, és hogy a magyar célkultúrában a *Micimackó* címet viselő szöveg miként is értékelhető.

Molnár szerint két elvárás fogalmazható meg a fordítóval szemben, ha erre a megnevezésre jogosan tart igényt. Egyrészt, hogy nyelvileg pontosan ültesse át a forrásszöveget, másrészt pedig, hogy juttassa hozzá olvasóját „a »szerző« [azaz Milne] gondolatmenetének minden egyes eleméhez”, vagyis hogy a (vélt) szerzői szándékhoz maradjon hű.<sup>35</sup> (Azzal jelen keretek között nem kívánok foglalkozni, hogy az említett gondolatmenet és szándék Molnár szerint Benjamin Hoff provokatív felvetése alapján a taoizmus elmagyarázása lenne.<sup>36</sup> Ez az érvelésem szempontjából elhanyagolható. Ehelyütt csupán Molnár fordításkritikai alaptézisére kívánom felhívni a figyelmet, miszerint a fordítás nem térhet el az eredetitől.) Karinthy azonban túllépte a számára kijelölt közvetítői szerepkört, mert „nem pontosan azt és úgy fordítja, amit és ahogy Milne megírt”, és „eltorzítja [a mű] dimenzióit”.<sup>37</sup> A forrásszöveggel szemben elkövetett legfőbb vétségei az alábbiakban foglalhatók össze. Egyes részek (például a Bevezetés vagy az első rész Beköszöntője) – Molnár által önkényesnek bélyegzett – elhagyásával Karinthy megbontotta a szöveg integritását,<sup>38</sup> továbbá a szereplők nevének „tetszés szerinti átköltésével” „erőszakosan meghamisítja” a szereplők egyéniségét.<sup>39</sup> *Micimackó* költészetének (melyet a szerző csak „púézis”-ként<sup>40</sup> emleget) átírásával pedig „parodizálja a fordítandó [...] művet, léptenyomon megsérti az autonómiáját, a hierarchiáját, elmaszatozja specifikumát.”<sup>41</sup> Bírálatát pedig úgy összegezte, hogy a magyar befogadók által Milne *Micimackó*jának tartott mű tulajdonképpen nem más, mint „csalás és torzítás: egy talált tárgy bepiszkítása és

---

<sup>33</sup> Molnár Miklós: „Miért Mici a mackó? Karinthy ártatlan, avagy a műfordító szabadsága”, *Magyar Nemzet*, 2007. augusztus 7. A cikk címe azért utal felmentő ítéletre, mert – hitelt adva Karinthy Márton *Ördöggörcs* című, a családdal kapcsolatos valós és a fiktív eseményeket, tényeket és pletykákat szándékosan összemósó regényében leírtaknak – a *Winnie-the-Pooh* tényleges fordítója Molnár szerint nem is Karinthy Frigyes, hanem a családban nyelvtelhetségként számon tartott, ugyanakkor kissé elmebetegnek beállított nővére, Emília, azaz Mici.

<sup>34</sup> Kappanyos: „*Micimackó*, avagy...”, 53.

<sup>35</sup> Vö. Molnár: „Miért nem »*Micimackó*«?”, 163., 180.

<sup>36</sup> Benjamin Hoff: *Micimackó és a Tao*, ford. Kiss Marianne, Budapest, Szépirodalmi, 1988 (Kentaur könyvek).

<sup>37</sup> Molnár: „Miért nem »*Micimackó*«?”, 165. (Kiemelés tőlem: NN.)

<sup>38</sup> Molnár: „Miért nem »*Micimackó*«?”, 163-164.

<sup>39</sup> Molnár: „Miért nem »*Micimackó*«?”, 164., 166.

<sup>40</sup> Molnár: „Miért nem »*Micimackó*«?”, 167.

<sup>41</sup> Molnár: „Miért nem »*Micimackó*«?”, 169.

szétroncsolása”,<sup>42</sup> mi több: „jogsértés”.<sup>43</sup> Pontosan ezért nevezi Molnár Karinthyt következetesen csupán idézőjeles, azaz névleges fordítónak, hiszen „fordításában” „[n]yoma sincs [...] (a szöveg iránti) *alázatnak*”.<sup>44</sup> A magyar *Micimackó* ebben az értelmezésben és értékelésben lényegében „[k]riminális kudarc”, amely „eltorlaszolja a magyar olvasó elől” Milne művét.<sup>45</sup> A bírálókat mindemellett javaslatokat, ötleteket is megfogalmazott egy Molnár által pontosabbnak, hívebbnek és hitelesebbnek tartott fordítás érdekében. Ugyanakkor azt is kénytelen volt elismerni, hogy Karinthy (félre)fordítása a hazai irodalmi (gyermek)kultúra megkerülhetetlen eleme, és mint ilyenhez – minden hibája ellenére – a kiadók és az olvasók is ragaszkodnak. Ahogy Molnár fogalmazott: a *Micimackó*t „minden magyar olvasó ismeri”, „él és hat ez a szöveg”,<sup>46</sup> mert „beépült a magyarul olvasó gyerekek és felnőttek agyába, szinte a »nemzeti tudat« része” lett.<sup>47</sup> E jelenséggel azonban vagy nem akart, vagy nem volt képes számot vetni, megokolásuk ugyanis a befogadó közeg, a célkultúra vizsgálata felől lett volna lehetséges csak.

Dolgozatában azt Kappanyos sem tagadta, hogy Karinthy fordítása számos félreértést és fordítást tartalmaz, de javaslata szerint „[n]em általában az eredetitől való eltéréseket (azaz Karinthy invencióit)” kellene felülvizsgálni fordításkritikai szempontból, „hanem csak a művészi szándék nélkül, véletlenül, információhiányból vagy figyelmetlenségből létrejött eltéréseket.”<sup>48</sup> Karinthy módosításai ugyanis – melyek a forrásszöveg szempontjából kétségtelenül egy „hiba-” vagy „vesztésglista” elemeit jelentik – sok esetben igenis megokoltak. Tudatosan mellőzte például a verses ajánlások „kissé negédes, posztviktoriánus családi idilljét”,<sup>49</sup> illetve általában a forrásszövegre jellemző „elérzékenyülést”, „könnyes szentimentalizmust”, „giccs felé való nyitottságot”,<sup>50</sup> és alkotott olyan célszöveget, amelyről azt feltételezte, hogy saját olvasóinak fog tetszeni, ezért – építve a forrásszövegnek a burleszkhelyzetekhez és a kabaréjelenetekhez hasonlító vonásaira, humorára – lényegében egy pestiesített változatot hozott létre. Véleményem szerint azt, hogy fordítás bizonyos befogadói kör elvárásainak tudatosan kívánt megfelelni, alátámaszthatja az a kiadói „fogás” is, hogy a „Karinthy Frigyes fordítása” felirat kiemelt helyen, jól láthatóan szerepelt az első

---

<sup>42</sup> Molnár: „Miért nem »Micimackó«?”, 167.

<sup>43</sup> Molnár: „Miért nem »Micimackó«?”, 183.

<sup>44</sup> Molnár: „Miért nem »Micimackó«?”, 180.

<sup>45</sup> Molnár: „Miért nem »Micimackó«?”, 183.

<sup>46</sup> Molnár: „Miért nem »Micimackó«?”, 161.

<sup>47</sup> Uo.

<sup>48</sup> Lásd Kappanyos: „Micimackó, avagy...”, 53.

<sup>49</sup> Kappanyos: „Micimackó, avagy...”, 58.

<sup>50</sup> Kappanyos: „Micimackó, avagy...”, 62.



közlés címlapján.<sup>51</sup> Továbbá Molnárnál az is a fordítás ellen emelt vád része, hogy miután Karinthy bizonyíthatóan nem tudott angolul, a szöveget valójában Karinthy nővére, Emília (Mici) készítette a Gulliver- és a Leacock-fordításokhoz hasonlóan. Szerintem azonban ez a körülmény sem feltétlenül a fordításszövegek inadekvátságára hívja fel elsősorban a figyelmet, jóllehet feltételezésem szerint e szövegek esetében is szép számmal lehetne „pontatlan”, „hibás” fordítói megoldásokat sorolni. Ellenben Karinthy Frigyes neve alatt közreadni olyan műveket, amelyek satirikus, parodisztikus, gúnyos, képtelen vagy torz vonásokkal rendelkeznek, ugyancsak értelmezhetők a kiadói stratégia részeként, hiszen a magyar befogadók számára a felsorolt jellemzők valóban Karinthy nevével azonosíthatók leginkább.

Miért tehetette meg mindezt Karinthy, miért fogadhatók el módosításai a magyar célkultúrában? E kérdéseket természetesen Kappanyos sem hagyta figyelmen kívül. Személyes véleménye szerint azért, mert „Karinthy jobb író, mint Milne”.<sup>52</sup> Objektív megvilágításba helyezve a kérdést viszont azért, mert a fordítónak, illetve ezen keresztül az elkészült célszövegnek is magasabb a státusa a magyar kultúrában, mint Milne-nek és a *Winnie-the-Pooh*-nak az angolban. Továbbá azt is figyelembe kell venni, hogy a magyar változat sokkal nagyobb népszerűsége tett szert a befogadó kulturális kontextusban, és hogy sokkal kiterjedtebb hatást tudott kiváltani,<sup>53</sup> míg angol nyelvterületen igazán csak a Disney-feldolgozás után vált közkezdletté, amely által popularizálódott is, és lett egyben visszavonhatatlanul a gyermekkultúra része.

Kappanyos tehát nem pusztán a forrás- és célszöveg fordításkritikai összehasonlítását végzi el, de elemzésében Karinthy fordítói-ferdítói megoldásait a célkultúra szempontjából teszi mérlegre. Továbbá igen figyelemreméltó következtetésekre jut: alacsonyabb presztízsűnek tekintett szerző, illetve gyerekirodalmi mű esetében más fordítói elvek érvényesülnek, és az elkészült célszövegen is más kritériumok teljesülései kérhetők számon, mint mondjuk egy klasszikus mű átültetése esetében. Továbbá arra is felhívja a figyelmet, hogy a célszöveg a saját kulturális kontextusában akár eltérő funkciót is betölthet, mint a forrásmű a sajátjában. (E kérdések vizsgálatára a későbbiekben még kitérek.)

---

<sup>51</sup> Vö. Budapest, Athenaeum, 1935.

<sup>52</sup> Kappanyos: „Micimackó, avagy...”, 58.

<sup>53</sup> Lásd Kappanyos: „Micimackó, avagy...”, 62-66.

### 3. A forrásszövegek kiválasztásának lehetséges okai, valamint ezek köre

A kulturális fordítástudomány a fentiekben ismertetettek alapján mind a lefordítandó, mind a már lefordított szövegeket kontextusuk által meghatározott „kulturális mintázatok hordozójaként”<sup>54</sup> fogja fel, és vizsgálja azt is, hogy mely körülmények befolyásolják a forrásművek kiválasztását, illetve az alkalmazott fordítói stratégiákat. A következőkben előbb a szövegkiválasztás fontosabb irányvonalait tekintem át.

„Kíváncsiság, kényszer és üzlet, állami és egyéni cselekedetek egyre hatalmasabban mozgatják az emberi szellem körforgalmát”<sup>55</sup> – foglalta össze 1940-ben a fordítás motivációit *A műfordítás öröme* című írásában Szabó Lőrinc. A felsorolt tényezők indítékként egyaránt jelen lehetnek az átadó és a befogadó kultúra oldalán. A fordítás számára ugyanis nem csak a forrásszöveg és -kultúra, hanem akár a célkultúra, pontosabban az ott meglevő modellek, a fellépő igények vagy hiányjelenségek is jelenthetik a kiváltó okot. Az alábbiakban ennek eseteit vizsgálom meg részletesebben a dolgozat célkitűzéseire igazodva. Mindazonáltal nem hagyhatók említés nélkül az ellenpéldák sem, vagyis amikor a forráskultúra propagál egy idegen nyelvű kultúra számára lefordításra érdemes műveket.

#### 3.1. Magyar művek delegációja

A Szovjetunió és a „baráti országai” között kötött fordítási és könyvkiadásbeli együttműködések, illetve az ezek eredményeként létrejött fordítások szolgáltatják véleményem szerint a leglátványosabb példát arra az esetre, amikor a forrásközeg – jelen esetben az itt érvényesülő állami kultúrpolitika – jelenti a fordítások elsődleges motivációját. Az 1945 és 1989 közötti időszak nyilván nem tekinthető egységesnek művelődéspolitikai szempontból sem, az azonban Bart István nyomán az egész periódusra (és nem csupán a Kádár-korszakra) érvényesen megállapítható, hogy a fordításpolitikát<sup>56</sup> – értve ezen mind a magyarra, mind a magyarról történő fordítások eseteit egyaránt – az állami kultúr- és értelmiségpolitika alrendszerként tulajdonképpen az állampárti, valamint „a mindenkori

---

<sup>54</sup> Kappanyos: *Bajuszbögre...*, 25.

<sup>55</sup> Szabó Lőrinc: „A műfordítás öröme”, in *A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Józán Ildikó, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 7), 282-284., itt: 282.

<sup>56</sup> „A fordításpolitiká [..] azon elvek (avagy csupán gyakorlati döntések) összessége, melyek révén az állam, vagy ennek valamely hatóság[a], szervezete[e] [..] megszabja, hogy mely nyelvre, mely, illetve miféle és milyen nyelvű szövegek lefordítását tekinti szükségesnek vagy kívánatosnak, azaz a maga eszközeivel támogatandónak, vagy épp ellenkezőleg, nem kívánatosnak, azaz egyéb é általánosabb céljaival ellenkezőnek, ezért tiltandónak.” (Bart István: *Világirodalom és könyvkiadás a Kádár-korszakban*, Budapest, Osiris, 2002, 9.)

külpolitikai érdekeknek való feltétlen alárendeltség” határozta meg.<sup>57</sup> Kardos László műfordítóként így írt minderről még az 1950-es évek elején: „A proletárinternacionalizmus koncepciója feltételezi és megkívánja a különféle irodalmak gazdag és *céltudatosan tervezett* csereforgalmát. A népek eszmei összekapcsolásában, hangulati testvériesülésében a műfordításnak olyan feladatai és lehetőségei vannak, amelyekről talán álmodni sem álmodott.”<sup>58</sup> A szocialista országok úgynevezett Könyvkiadási Vegyesbizottságának<sup>59</sup> működése nyomán létrejött fordítások talán tényleg nem maradtak hatástalanok, már csak azért sem, mert magyarra például a legkiválóbb költők és műfordítók ültették át a hivatalosan ajánlott, azaz tervszerűen kiválasztott szovjet, illetve más népi demokratikus országok alkotóinak műveit. Igaz, voltak, akik egzisztenciális kényszerből „fanyalodtak” erre, miután a rendszer „megbízhatatlannak” ítélte, és ezért publikációs tilalommal sújtotta őket.<sup>60</sup> (Annak vizsgálata pedig, hogy esetenként miként termékenyítették meg az egyes szerzői életműveket vagy alkotói korszakokat, további kutatásoknak nyithatna teret.) A Kardos által jósolt és minden képzeletet felülmúló lehetőségek azonban a valóságban nem teljesültek, a tényleges eredmények a vártnál jóval kiábrándítóbbak voltak. Az úgynevezett *ajánlólisták* alapján kierőszakolt és a kényszeredett együttműködések nyomán létrejött *Három népdal Enver Hodzsáról*-típusú<sup>61</sup> vállalkozások ugyanis kiszabott és kötelező jellegüknél fogva általában nem épültek be az adott célkultúrába, és a politikai rendszerváltást követően például sok esetben az elsők között selejtezték ki az ehhez hasonló műveket tartalmazó köteteket a könyvtárak.

A fordítás motivációit a forráskultúra felől vizsgálva ugyancsak e körbe sorolhatók azok a forráskultúra által (is) támogatott egyetemi tanszékek, intézetek vagy kulturális intézmények, amiknek fontosabb céljaik között szerepel az adott ország szellemi életének és irodalmának külföldi megismertetése,<sup>62</sup> miáltal az előző esetnél sikeresebben gyakorolhatnak hatást a fordítások készítésére is. Kultúrmissziós tevékenységet azonban nem csak intézmények, hanem a szóban forgó forráskultúra iránt elkötelezett egyének is elláthatnak

---

<sup>57</sup> Vö. id. mű, 10-15.

<sup>58</sup> Kardos László: „Utószó”, in *Kardos László válogatott műfordításai*, Budapest, Szépirodalmi, 1953, 301. (Kiemelés tőlem: NN.)

<sup>59</sup> A Könyvkiadási Vegyesbizottság a szovjet kiadói és könyvterjesztői főhivatal, a *Goszkomizdat* égisze alatt működött, tagjai „a szocialista országok könyvkiadóinak központi irányító szervei” voltak. Tanácskozásait évente tartották, ennek során nyújtották át egymásnak a úgynevezett „ajánlólistáikat”, vagyis azon jegyzékeket, melyek a fordításra és megjelentetésre szánt szerzőket és műcímeiket tartalmazta. (Bart: id. mű, 82-84.)

<sup>60</sup> Vö. Bart: id. mű, 63-64.

<sup>61</sup> Az említett versek az albán költők 1952-ben megjelent antológiájában szerepelnek Kormos István és Végh György fordításaiban. (*Albán költők antológiája*, szerk. Somlyó György – Tamás Lajos, Budapest, Szépirodalmi, 1952, 136-138.)

<sup>62</sup> Ezt a célt szolgálta például évtizedeken keresztül a 2016. augusztus 31-ével megszűntetett Balassi Intézet Collegium Hungaricum hálózata.

például kényszerű vagy önként vállalt emigrációjuk során. Ehelyütt csupán két személyre, Gyergyai Albertre<sup>63</sup> és Gara Lászlóra<sup>64</sup> szeretnék utalni. Mindketten a francia-magyar szellemi kapcsolatok kiépítése és ápolása terén szereztek komoly érdemeket az 1920-1930-as évektől kezdve. Legtöbbször épp a hivatalos, tehát politikailag és diplomáciailag támogatott kultúrkapcsolatok ellenében vagy árnyékában dolgoztak. Gyergyai működése idején ugyanis – ahogy arra Józán Ildikó utalt a két világháború közötti és a szóban forgó kultúrákra vonatkozó irodalom- és fordításpolitikai viszonyokat áttekintő dolgozatában – inkább a német, illetve az olasz orientáció volt a jellemző.<sup>65</sup> Gara tevékenysége abban a tekintetben már inkább szinkronban volt a hatvanas évekbeli magyar külpolitikának a hivatalos moszkvai orientáció mellett és annak jóváhagyásával folytatott törekvéseivel, hogy a francia kapcsolatok erősítésére irányult.<sup>66</sup> (Noha ez az „összhang” nem volt szándékos, hiszen ő maga Magyarországon szinte egész életében nem kívánatos személynek számított.<sup>67</sup>) Abból a szempontból viszont szemben állt a Kádár-korszak fordításpolitikájával, hogy a forrásszövegek kiválasztásában egyértelműen esztétikai, és nem ideológiai elvek vezérelték.

Gyergyai közvetítő munkája kétirányú volt, vagyis „feladatvállalásában a magyar irodalom franciaországi, illetve a francia irodalom magyarországi megjelenítése gyakorlatilag egyforma súllyal, tudatossággal és eltökéltséggel [volt] jelen.”<sup>68</sup> Utóbbiban Balogh József, valamint az általa szerkesztett *Nouvelle Revue de Hongrie* című folyóirat is segítségére volt, mert ezen a csatornán keresztül tudta felhívni a figyelmet kora magyar irodalmának jelentős alkotásaira, többek között Babits *Amor Sanctus*ára, Tamási Áron *Ábel a rengetegben* vagy Móricz *Rokonok* című regényére, illetve Szabó Lőrinc *Te meg a világ* kötetére.<sup>69</sup>

---

<sup>63</sup> Lásd Józán: „Francia-magyar. Fordítás, irodalom, politika a két világháború között”, *Literatura*, 2014/2, 109-118.

<sup>64</sup> Többek között: Cs. Szabó László: *Hunok Nyugaton*, Budapest, Könyves Kálmán, 1994; „*Hadúr megfizet érte, reméljük!*” *Illyés Gyula és Gara László levelezése 1939-1966*, szerk. Józán Ildikó, Budapest, Balassi, 2007 (Pont fordítva 3); Kulin Borbála: „Gara László, a Kikerülhetetlen”, *Új Forrás*, 2007/10, <http://epa.oszk.hu/00000/00016/00130/071307.htm> (letöltés: 2019. február 26.); Szávai János: „A magyar irodalom Franciaországban”. in *Túl minden határon. A magyar irodalom külföldön*, szerk. Józán Ildikó – Jeney Éva, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 5.), 65-83., itt: 73-75; Haas Lídia: „A magyar irodalom francia fogadtatása. Kertész Imre irodalmi Nobel-díja”, in *id. mű*, 84-98., itt: 87.; Uő: „*»Joue donc, tzigane, et ne te souci guère!*« (*A vén cigány* franciául)”, in *A „boldog Babel”*. *Tanulmányok az irodalmi műfordításról*, szerk. Józán Ildikó – Szegedy-Maszák Mihály. Budapest, Gondolat, 2005, 273-293.

<sup>65</sup> Józán: „Francia-magyar...”, 109.

<sup>66</sup> „[A] NATO megosztásának távlatos szándékától” vezetett külpolitikai, illetve az ennek következtében ápoló francia-magyar kultúrpolitikai kapcsolatokról lásd Bart: *id. mű*, 28.

<sup>67</sup> 1924-es Párizsba távozásának egyik oka zsidó származása volt, majd a szovjet típusú szocializmust utasította el, 1956 után pedig emigránsként vált a rendszer ellenségévé. Vö. Kulin: *id. mű*.

<sup>68</sup> Józán: „Francia-magyar...”, 110.

<sup>69</sup> Józán: „Francia-magyar...”, 112.

Gara szerepe viszont különösen a magyar költészet francia fordítás- és befogadástörténetét tekintve jelentős. Olyannyira, hogy egyes méltatói életművét összegezvén nem tartózkodtak a patetikus vagy kultikus beszédmódoktól sem. Somlyó György például tevékenységét a krisztusi üzenetet bármely nyelven tolmácsolni képes apostolokéhoz hasonlította.<sup>70</sup> Emlékező esszéjében Kulin Borbála pedig így fogalmazott: „a 20. század egyik utolsó szent örültje volt, a szó legnemesebb értelmében, aki számára nem volt más életcél, mint a magyar irodalom közvetítése, megismertetése a nagyvilággal. Egész életét a magyar irodalom bűv-burkában töltötte, szűk párizsi lakásában papírhalmok, feljegyzések, kéziratok között, amit azonban létrehozott, az egész világnak szülte, fáradságával egy egész nép ügyét szolgálta. Médium szerepében olyan tökéletes volt, hogy valósággal láthatatlanná vált: kortársai is bámulták, áldozatkészsége milyen őszinte szerénységgel párosult.”<sup>71</sup> Gara elsősorban irodalomszervezőként tett sokat a magyar irodalom franciaországi ügyéért.<sup>72</sup>

Gara kultúrmissziós tevékenysége fordítás-módszertani szempontból is figyelemre méltó, mert a francia fordítói gyakorlattal szembefordulva nem filológusokkal, hanem költőkkel és formahűen fordította a magyar líra jelentős darabjait. A csak *garaizmus*ként (*garaisme*)<sup>73</sup> emlegetett fordítói irányzat jegyében jelent meg 1962-ben *A vén cigány* 17 fordítását tartalmazó gyűjtemény (*Quinze poètes français présentent Le vieux tzigane du poète hongrois Mihály Vörösmarty*), valamint a magyar költészet általa legjelentősebbnek tartott darabjait egybefogó antológia (*Anthologie de la poésie hongroise de XII siècle à nos jours*).<sup>74</sup> Karátson Endre ugyan egy helyütt épp a választott fordítói módszer miatt bírálta a kötetet, mert a forrásszöveghez formai szempontból való hűség a célkultúrában idegen verselési gyakorlatot eredményezett. Vagyis a kortárs francia olvasó számára például a modern magyar költészet rímes verselése szokatlannak és idegenszerűnek hathatott, mivel a rím a 19. század végére kikopott a francia versírói gyakorlatból.<sup>75</sup>

---

<sup>70</sup> Somlyó György: „Két szó között. Megjegyzések a fordítás poétikájához”, in *A műfordítás elveiről*, 376-397., itt: 377.

<sup>71</sup> Kulin: id. mű.

<sup>72</sup> 1924-es emigrálása után közvetlenül a modern magyar költészet (*Anthologie Pogány-Géo Charles*) és prózairodalom (*Anthologie des conteurs hongrois d'aujourd'hui*) bemutatásában fáradozott, a harmincas években többek között Márai *Zendülők* című regényének fordítását kezdeményezte, 1956. novemberének elején pedig Párizsban kiadta az *Irodalmi Újság* Magyarországon betiltott forradalmi különszámát. A hatvanas években Mészöly, Déry és Ottlik népszerűsítése mellett József Attila és Illyés Gyula francia ismertségéért, kultuszáért tett sokat. Vö. uo.

<sup>73</sup> A „garaizmus” mint műfordítói protokoll más nemzeteknél is követőkre talált. „[A] lengyelek és a portugálok az ő módszeréhez fordulva készítették el költészetük francia nyelvű antológiáját, így született a hetvenes évek végén Manchesterben megjelenő Pilinszky-kötet, az első norvég nyelvű Petőfi-versgyűjtemény, az észak-ír költő, Michael Longley József Attila-fordításai.” (Uo.)

<sup>74</sup> Uo.

<sup>75</sup> Vö. Karátson Endre: „Kinek írunk? (Felhívás egy ankétára)”, *Jelenkor*, 2003/9, 888-894.

A bíráló ellenére az antológia jelentősége, kuriózum-jellege nem elvitatható. Szávai János például legfontosabb hozadékként azt emelte ki, hogy Gara nyomán „valódi párbeszéd alakult ki a francia és a magyar költők között, és ami még jelentősebb, a francia költők és a magyar költészet között. Sok francia költő érezte úgy – és a legkiemelkedőbbekről van szó –, hogy a magyar költészet számukra is jelent valamit.”<sup>76</sup> E szempontból pedig olyan, a befogadó kultúrát jellemző vonásoknak volt szerepe, mint a költészetnek (értve ezen akár a rímes, akár a szabadvers változatot) a befogadó kultúrában betöltött presztízse.

Végkövetkeztetésként az erősíthető meg tehát, hogy a forráskultúra által hivatalosan vagy személyes értékrend és meggyőződés alapján fordításra ajánlott művek a legtöbb esetben csak akkor képesek meggyökeresedni és jelentősebb hatást kiváltani a célkultúrában, ha nem teljesen idegenek tőle, vagy találkoznak a célkultúra bizonyos igényeivel, és választ tudnak adni az ott fellépő hiányjelenségekre, ellenkező esetben – a fordítás színvonalától függetlenül – többnyire visszhangtalanok maradnak.

### 3.2. A célkultúra igényei és választásai

A fentiekkel ellentétben a továbbiakban ezért nem azt vizsgálom, hogy az átadó kultúra milyen szempontok alapján propagál műveket, és hogy aktuálisan melyek ezek. Figyelmem az ezzel ellentétes folyamatra irányul, arra, hogy vajon az adott célkultúra mi alapján választja ki a fordításra szánt forrásszövegeket, és milyen elvek ösztönzik vagy épp gátolják az e forrásszövegek által képviselt irodalom és kultúra külföldi megjelenését és elterjedését. A teljesség igénye nélkül lehet szó a pallérozódás, a művelődéstörténeti „lépéstartás”, az új és divatos áramlatok, szerzők, művek megjelentetésének vagy akár meghonosításának szükségletéről; vezérelheti mindezt az olvasói-befogadói érdeklődés és kereslet; de ebben az esetben sem lehetetlen, hogy bizonyos műveknek az átültetése meghatározó értelmiségek, fordítók személyes ügyévé, afféle kulturális küldetésévé váljon. A felsorolásból látható, hogy a forrásszövegek kiválasztását és fordítását meghatározó okok igen sokfélék lehetnek, és nem is minden esetben művészi-esztétikai jellegűek, hanem ezek mellett történelmi, politikai-ideológiai, társadalmi és gazdasági körülmények, tényezők is jelenthetik e tevékenységek eredőjét. Azt, hogy a felsoroltak közül melyik érvényesül adott helyzetben, érdemes többek között abból a szempontból megközelíteni, hogy milyen az átadó és az átvevő kultúra viszonya egymáshoz; másrészt pedig abból, hogy milyen tekintélyre, megbecsülésre számíthat a fordításszöveg a célkultúrában belül.

---

<sup>76</sup> Szávai: id. mű, 74.

A soron következő vizsgálatokat előrevetítve az mondható el általánosságban, hogy a művelődéstörténeti szempontból mértékadónak tartott nyugat-európai (német, angol, francia, olasz) kultúrák nyelveiből – illetve bizonyos fordítástörténeti időszakokban az oroszból – történő műfordításoknak elsősorban az adott nemzeti irodalmon belül vizsgálható okai vannak az e tekintetben kevésbé meghatározó befogadó kultúrák, így a magyar esetében is. A fordítás tevékenysége ugyanis pontosan a kulturális felzárkózást, az idegen minták átvételét vagy legalább a távolság csökkentésének igényét szolgálja, és a célszöveg ennek következtében akár jelentős kanonikus pozícióra is számíthat a célkultúrán vagy annak egy meghatározott alrendszerén belül. Állításomat még az orosz-szovjet irodalom fordítása esetében is fenntartom, mert a politikai-ideológiai tényezők mellett, pontosan a „haladónak”, „korszerűnek” tekintett kulturális értékek – értve ezen elsősorban a szocialista realizmus irányzatának – meghonosítását, valamint a „dolgozó nép” műveltségi horizontjának szélesítését, vagy inkább átformálását szolgálták az átültetések. Az ellenkező esetben – azaz amikor egy nagy és jelentősnek tekintett kultúra kezd el érdeklődni egy kisebb iránt – gyakran tisztán politikai-ideológiai és gazdasági okok állnak a háttérben. (Tisztában vagyok vele, hogy a nagy és a kis kultúra fogalmainak használata nem problémamentes és vitatható. A fogalompár jelen keretek között is relatív, mégis egymást feltételező. Az előbbi alatt a közvélekedés szerint magasabb presztízzsel és kulturális örökséggel rendelkező, kiterjedtebb hatású kultúrákat értem. Az európai kultúrát tekintve nagy kultúra ebben az értelemben az angol, a német, a francia vagy az orosz a magyarral, a szlovákkal vagy a románokkal szemben.)

Még ha a fordításszöveg a befogadó kulturális kontextusban szélesebb körű ismertségre, népszerűsége tesz is szert – mint ahogy mondjuk ez Szabó Magda vagy Márai Sándor számos fordítása esetében történt –, az azonban szinte egyáltalán nem várható el, hogy a célkultúrában kiemelt presztízssűnek tartott irodalmi rendszerbe, vagyis a magas irodalom körébe beépüljenek, annak játéktárát érdemben befolyásolják. Mindez természetesen nem zárja ki azt, hogy időről-időre fokozottabb érdeklődést váltson ki egy-egy szerző vagy mű az irodalommal hivatásszerűen foglalkozók körében. Például Kertész Imre, Esterházy Péter vagy Nadas Péter német recepciója igazán figyelemre méltó, olyannyira, hogy Kertész 2002-es Nobel-díjában nem kis szerepe volt németországi elismertségének.<sup>77</sup> A közel azonos presztízssű kultúrák esetében pedig az figyelhető meg, hogy míg a politikai rivalizálás egyértelműen gátló tényezőként hathat, és a szomszédosság ellenére az irodalmi művek

---

<sup>77</sup> Vö. Györffy Miklós: „A magyar irodalom német recepciója”, in *Túl minden határon*, 34-48. Kertész vagy Esterházy francia recepciója sem elhanyagolható, ennek kapcsán lásd Haas: „A magyar irodalom francia fogadtatása...”, in id. mű, 84-98.; Sophie Aude: „Esterházy Péter fogadtatása Franciaországban. Klisék és új megközelítések”, in id. mű, 99-115.

többnyire német, illetve ritkábban angol nyelvi közvetítésével juthatnak el. Ellenben bizonyos hagyománybeli vagy tematikai azonosságok éppenséggel elősegíthetik a fordítások megszületését.

### 3.2.1. A fordítás mint a felzárkózás, a pallérozás és az (ön)képzés eszköze

Köztudott, hogy a magyar irodalmi kultúrában központi szerepet töltenek be a fordítások, és hogy egy sor kiemelkedő szerzőnk, fordítónk tolmácsolta a világirodalom alkotásait. Bár ezen átültetések szerepe irodalom- és fordítástörténeti korszakonként változott, ehelyütt néhány fontosabb tendenciára szeretném felhívni a figyelmet. Miután első irodalmi emlékeink (*Halotti beszéd és Könyörgés*, *Ómagyar Mária-siralom*) is lényegében fordítások voltak, nem szükséges hangsúlyozni a magyar kultúrában a fordítás irodalomteremtő funkcióját. Más periódusokban pedig a nemzeti felemelkedés és haladás katalizátoraként jutott szerephez, melynek segítségével a magyar a művelt nemzeteket legalább megközelíthette. Úgy vélem, már néhány kiragadott állásfoglalás is beszédes lehet e tekintetben. Batsányi János a fenti igényt például így fogalmazta meg a felvilágosodás időszakában, a 18. század végén: „Ameddig egy nemzet magától a tudományokban nagy előmenetelt tehet, s remekmunkákat készíthet, addig több száz esztendő eltelnek, holott, a másoknak találmányait kölcsönözvén, kevés idő alatt a tökéletességhez közelíthet. Innét lett a könyveknek egyik nyelvből a másikba való fordítása a tudós világban oly közönséges szokássá, de kiváltképpen az olyan nemzeteknél elkerülhetetlenül szükségessé, mely a tudományokban még nem eléggé jártas, benne azonban szapora lépést tenni kíván.”<sup>78</sup> Nem csupán Batsányi, de Kazinczy Ferenc is sürgette a fordítások készítésének ügyét a nyelv gazdagításának szempontjából. Képes Géza *Korszakváltás és műfordítás* című dolgozatában a következőképpen foglalta össze említett törekvését: Kazinczy a „*Pályám emlékezetében* többször lázas rajonsággal beszél a műfordításról, a magyar nyelvű fordítás követelményeiről. Az ő fellépése idején a legfontosabb feladat ebben a parancsban jelentkezik: »Fordítani!«<sup>79</sup> Gyulai Pál is arra figyelmeztetett immár a 19. század végén, hogy „[a] fordítások elvi ellenzése” egyfelől ártana a magyar műveltség színvonalának, miáltal „a csak magyarul olvasó közönséget elzárná az európai szellem áramlataitól, elszigeteltségbe süllyesztené”, másfelől viszont a nemzeti érzés szempontjából is káros lenne, „mert a fordítás a nemzetiségi eszme kifolyása, s gyengítése az idegen nyelv beolvasztó erejének.”<sup>80</sup>

<sup>78</sup> Batsányi János: „A fordításról”. in *A műfordítás elveiről*, 31-38., itt: 31.

<sup>79</sup> Képes Géza: „Korszakváltás és műfordítás”, in id. mű, 348-365., itt: 348.

<sup>80</sup> Gyulai Pál: „A fordításokról”, in id. mű, 240-246., itt: 243.



A fordításoknak – mely alatt a 18-19. században még elsősorban a görög, latin, német, angol és francia nyelvből történő átültetések értendők – mindezen túl az olvasók „esztétikai nevelésében”, ízlésük formálásában is kiemelt szerep juthat. Szász Károly például 1859-es akadémiai székfoglalójában úgy fogalmazott, hogy a tudós társaság figyelmét elsősorban nem „eredeti dolgozataival”, vagyis saját szerzőségű munkáival hívta fel magára, hanem azon igyekezetével, hogy „műfordítások által a külföld, nevezetesen az angol és francia irodalmak oly költőit” honosítsa meg, „kiktől az ízlés nemesedését s a műformák finomulását” várhatta.<sup>81</sup> A kolozsvári polihisztor, Brassai Sámuel szerint a fordításoknak „*nálunk [szintén] az ízlés fejtésire és nemesítésire kell szolgálni.*”<sup>82</sup> Mi több, utóbbi szerző úgy vélte, hogy e téren a fordítás még a kritikánál is hatásosabb eszköz, mert „[a] legügyesebben írt bírálatok legfeljebb csak az értelmet győzhetik meg; a kedélyt, az érzelmet nem képesek megmásolni.”<sup>83</sup> Döbrentei Gábor pedig egy Berzsenyi-fordítás védelmében fogalmazta meg 1814-ben azt, hogy a magyar irodalom csak a fordítások segítségével lesz képes a művelődésbeli elmaradottság ledolgozása után eredeti munkák létrehozására. Arra hívja fel tehát a figyelmet, hogy a fordításoknak nem csupán a közízlés pallérozásában, hanem az alkotók „meggyújtásában”, azaz önnevelésében, „formálásában” is komoly része van.<sup>84</sup>

Az utóbbi szempont, vagyis a saját költői eszköztár bővítésének, csiszolásának igénye és lehetősége azonban csak mintegy száz évvel később a *Nyugat* legjelentősebb műfordítóinak (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád vagy Szabó Lőrinc) tevékenysége nyomán került igazán előtérbe. A műfordítással kapcsolatos írások gyakran idézett szakasza Babitsnak az a néhány sora, melyet Tóth Árpád *Örök virágok* című fordításkötete kapcsán írt. Eszerint „a fordítás inkább csak ürügy a versre, az idegen mű visszaadása nem cél, csak alkalom egy komplikált és egyéni művészet s egy tökéletes mesterségi virtuozitás foglalkoztatására és csillogtatására. Mind, akik verseket fordítottunk magyarra az utolsó húsz évben, ezzel kezdtük: szabad portyázás volt ez az európai költészet birodalmában, mielőtt a rendszeres hódító hadjárat megindult. [...] Ezek magunk számára készített darabok voltak, műhelytanulmányok, s Tóthnál még inkább a virtuóz otthoni hegedűgyakorlata.”<sup>85</sup> De idézhetem Kosztolányi hasonló gondolatait is, amelyeket a *Modern költők* gyűjteménye előszavában fogalmazott meg, és amelyeket nagy jelentőségű fordítástörténeti monográfiájában Rába György is

<sup>81</sup> Szász Károly: „A műfordításról, különös tekintettel Shakespeare és a Biblia fordítására”, in id. mű, 167-187., itt: 167.

<sup>82</sup> Brassai Sámuel: „Mégis valami a fordításról”, in id. mű, 193-239., itt: 195.

<sup>83</sup> Brassai: id. mű, 199.

<sup>84</sup> Döbrentei Gábor: „Eredetiség ’s jutalom tétel”, *Erdélyi Muzéum*, 1814/1, 142-162. Továbbá lásd Fórizs Gergely: „*Álpeseken Álpesek emelkednek*”. *A képzés eszménye Berzsenyi elméleti szövegeiben*, Budapest, Universitas, 2009 (Klasszikusok), 38-40.

<sup>85</sup> Babits Mihály: „Könyvről könyvre: műfordítások”, in *A műfordítás elveiről*, 274-278., itt: 275.

fontosnak tartott kiemelni: „Csiszoltuk nyelvünket idegen verseken, hogy a saját bonyolult érzéseink kifejezésére gazdag és könnyed, tartalmas és nemes nyelvet kapjunk.”<sup>86</sup>

A II. világháború utáni politikai fordulat a magyar műfordítás-történetben is éles váltást hozott. Míg a *Nyugat* műfordítóinak munkálkodásának jobbára esztétikai motiváció voltak, addig az 1950-es években születő fordításoknak már sokkal inkább ideológiai eredetűek a mozgatórugói. Az érdeklődés iránya is megváltozik: nem angol és francia műveket szándékoznak átültetni. Ezzel együtt a kulturális felzárkózás és a „lépéstartás” egy egészen sajátos értelmezése jelenik meg a magyar művelődéstörténetben, amelyet – mint arra korábban utaltam – nem lehet az aktuális politikai-ideológiai berendezkedéstől függetlenül vizsgálni. Révai József a Magyar Dolgozók Pártjának II. kongresszusán elmondott beszéde egyértelműen kijelölte ezt az új, követendő irányvonalat. „Új szocialista kultúránk példaképe, tanítómestere: a szovjet kultúra. A Szovjetunió Kommunista (bolsevik) Pártjának gazdag tapasztalatait nemcsak az államszervezés és a gazdasági építés, nemcsak a technika, nemcsak az osztályharc területéről vehetjük át és hasznosíthatjuk, hanem hasznosíthatjuk és átvehetjük a tapasztalatokat az új, szocialista kultúra megteremtésénél is. [...] Mi a szocializmust építjük, az új magyar kultúra szocialista kultúra lesz, meríteni tehát elsősorban és döntően annak az országnak a kultúrájából meríthetünk, amelyben a szocializmus már győzelmesen felépült és amely a kommunizmusba való átmenetnél tart.”<sup>87</sup> E kultúrpolitikai direktíva tehát – ha a későbbiekben nem is ennyire keményvonalasan, de – meghatározta a fordítások ügyét is.

Ez az az időszak, amikor is a fordításra szánt, „hasznosan aktuális”<sup>88</sup> művek kiválasztása és megjelentetése, valamint a fordítók kijelölése, azaz a fordítás tevékenysége szinte teljes egészében kiadói, ezen keresztül pedig állami ellenőrzés alatt állt.<sup>89</sup> Mi cél szolgált ez a kiterjedt állami felügyelet? Egyértelműen azt, hogy a pártpolitikai szempontból hasznos és értékes, – illetve Kardos jellemzését kölcsönvéve – „[a]z eszmeiség jegyében fogant, valódi »tartalom«-mal bíró” és minden szempontból „valódi” irodalmat „nyelvtől nyelvig, néptől népig” továbbítsa.<sup>90</sup> Hozzájárulva mindezzel is az avantgárd irodalom vagy polgári-dekadens líra visszaszorulásához. Kardos szerint – aki 1970-től hivatalosan is felelt a

---

<sup>86</sup> Idézi: Rába György: *Szép hűtlenek. Babits, Kosztolányi és Tóth Árpád versfordításai*, Budapest, Akadémiai, 1969 (Irodalomtörténeti könyvtár 23), 11.

<sup>87</sup> Idézi: Drabancz M. Róbert – Fónai Mihály: *A magyar kultúrpolitika története 1920-1990*, Debrecen, Csokonai, 2005, 139.

<sup>88</sup> Kardos: id. mű, 299.

<sup>89</sup> Az 1954-ben létrehozott Kiadói Főigazgatóság nem pusztán a könyvkiadással és könyvterjesztéssel kapcsolatos legáltalánosabb kérdésekben hozott döntéseket a kiadók vezetőivel folytatott évenkénti ügynevezett tervtárgyalásokon, hanem a közreműködő személyek, így a fordítók ügyében is döntött. (A hivatal működéséről és a tervtárgyalásokról lásd Bart: id. mű, 16-24.)

<sup>90</sup> Kardos: id. mű, 297.

szovjet irodalom magyarországi propagálásáért<sup>91</sup> – a műfordítónak a korábbi időszakokkal szemben még nagyobb a felelőssége e téren, mert „a haladó kulturális értékeket”<sup>92</sup> képviselő, mintának tekintett szovjet kultúrát kell közvetítenie, mely által indirekt módon a szocialista építés sikeréhez, az adott közösség boldogulásához járul hozzá. Révai fent idézett mondataira hivatkozott, amikor azt írta: „Tudván tudjuk, hogy alakuló szocialista kultúránk egyik hatalmas forrása és segítője a szovjet kultúra és mögötte minden haladó kulturális érték [...]. Ezeket az értékeket a szó művészetének síkjában a műfordító közvetíti. Tőle függ például elsősorban az, hogy a szovjet életről, a szovjet ember érzés- és gondolatvilágáról építő hatású, hiteles képet kapunk-e, vagy torzít, hamisít. Így bizonyos mértékig tőle függ a szocialista építés sikere. Nem túlzás tehát, ha a műfordítás kérdését országos, népi kérdésnek látjuk.”<sup>93</sup>

Az említett időszak fordításpolitikájának Bart szerint két művelődéspolitikailag meghatározott súlypontja volt, és mindennek következtében jól körvonalazható volt a fordításra érdemesnek tartott forrásszövegek köre is. Egyrészt az egykorú irodalmi termésből válogatva mindenekelőtt nyilván a szovjet és a népi demokratikus országok, valamint a „harmadik világ” literatúrájának megjelenítését és fordítását lehetett támogatni. Ezen a határon túl csak azok a külföldi művek kaphattak jóváhagyást, melyek – egy 1960-as politikai bizottsági határozat értelmében – vagy „szocialista-realista törekvésűek”, vagy „realista módon ábrázolják a kapitalista társadalmat”.<sup>94</sup> Másrészt pedig a világirodalmi örökségből is csak azok a művek jelenhettek meg, melyek beleillettek az előbb meghatározott kánonba. Bár a hivatalos direktívák a szocialista olvasók műveltségszerkezetének átalakítását, és a „művelt nép” eszményének megvalósítását célozták, az 1989-ig tartó időszak fordításpolitikája a gyakorlatban mégis rugalmasabbnak bizonyult, és rendkívül színes világirodalom-fordítási tevékenységet eredményezett.

### 3.2.2. Politikai érdeklődés és rokonszenv mint a fordítás motivációi

Ahogy azt már korábban is hangsúlyoztam: a célkultúra a saját igényei szerint választ fordításszöveget. Gyakori azonban, hogy ez az érdeklődés nem esztétikai indíttatású, nem művészi-irodalmi jellegű, hanem a fordítások motivációja az adott történelmi-politikai helyzetben keresendő.

---

<sup>91</sup> Bart: id. mű, 88.

<sup>92</sup> Kardos: id. mű, 298.

<sup>93</sup> Uo.

<sup>94</sup> Az MSZMP Központi Bizottsága Politikai Bizottságának 1957-es a könyvkiadásról szóló határozatát idézi: Bart: id. mű, 70.

A *Túl minden határon* címet viselő tanulmánykötet írásai magyar irodalmi művek külföldi megjelenését vizsgálják, és jó példát szolgáltatnak arra, miként befolyásolják az eltérő kulturális adottságok, illetve a különböző kultúrák közötti erőviszonyok a fordítások megszületését. Egyrészt a hazai irodalom kulturális szempontból mérvadónak tartott nyugat-európai (angol, német, olasz, francia, spanyol) nyelvekre történő fordításait, másrészt pedig a magyarokéhoz hasonló presztízsű (román, cseh és szlovák) kulturális közegekben való megjelenését tekintik át a szóban forgó tanulmányok.

Abból a szempontból, hogy fordítás oka egy-egy jelentős történelmi fordulópont is lehet, az 1848-1849-es, valamint az 1956-os események kiváltotta figyelem nevezhető paradigmaticusnak. Hiszen egyes véleményformáló értelmiségi körök Magyarország felé fordulása, szimpátiája a fordításirodalom megélénkülésében is éreztetette hatását, mi több, a fordítandó művek körét is pontosan kijelölte. Az Itáliában ugyancsak elnyomóként fellépő Habsburgok elleni harc, valamint Kossuth torinói emigrációja nyomán vált például Petőfi „az egyik legtöbbet fordított magyar költő[vé]” a 19. század végén – utat nyitva az 1870-es években megjelenő Jókai-, majd a későbbi Herczeg Ferenc- és Mikszáth-fordításoknak is.<sup>95</sup> A francia kontextusra vonatkozóan Szávai is hasonló jelenségről számolt be, amikor azt írta, hogy „egyes magyar szerzők franciaországi jelenléte a XIX. század második felében kétségkívül annak a megbecsülésnek köszönhető, amelyet Magyarország az 1848-1849-es forradalomban vívott ki magának, és amelyet a századvégig sikerült megőriznie.”<sup>96</sup> Bár a magyar irodalomnak egyik esetben sem sikerül tartósan fenntartania a befogadó kultúrák érdeklődését maga iránt. Újabb keletű, és (baloldali) értelmiségi körökben tapasztalható jelentős figyelmet az 1956-os forradalmi események, illetve a nyomukban járó megtorlások irányítanak hazánkra és áttételesen a hazai irodalomra. Az 1950-es évek végétől nem csak irodalomtörténeti kézikönyv, hanem több fordításantológia is napvilágot lát olasz nyelven,<sup>97</sup> míg Franciaországban a regényfordítások száma növekszik meg.<sup>98</sup> Dérynek francia szempontból különösen „hasznára voltak” a börtönévek, mert csaknem minden munkája megjelent ekkoriban.<sup>99</sup> Nem hallgatható el azonban az a körülmény sem, hogy például az olaszok többnyire baloldali szerzőket fedeztek fel (József Attila, Déry Tibor vagy Lukács György).<sup>100</sup> Hasonlóképpen történelmi-társadalmi okok, pontosabban a befogadó irodalomban

---

<sup>95</sup> Sárközy Péter: „A magyar irodalom fogadtatása Olaszországban (1849, 1956, 2006...). »S most Pannonia is ontja a szép dalokat«, in *Túl minden határon*, 49-64., itt: 49-50.

<sup>96</sup> Szávai: id. mű, 71. Továbbá: Haas: „A magyar irodalom francia fogadtatása...”, 86.

<sup>97</sup> Lásd bővebben: Sárközy: id. mű, 56-57.

<sup>98</sup> Lásd részletesebben: Szávai: id. mű, 73.

<sup>99</sup> Uo.

<sup>100</sup> Vö. Sárközy: id. mű, 56-58.

működő cenzúra áll a magyar lektúrirodalom páratlan, két világháború közötti olaszországi sikere mögött is. Igaz, ebben az esetben leginkább a középpolgári réteg érdeklődött a regényekben ábrázolt „budapesti nagypolgári”, „vidéki földbirtokosi” vagy az alföldi paraszti környezet, az ő látószögükből egzotikusnak, romantikusnak tűnő világa iránt.<sup>101</sup>

A *Túl minden határon* több szerzője is említést tesz az 1999-es frankfurti könyvvásárról, illetve Kertész Imre 2002-es Nobel-díjáról mint olyan jelentős fordulópontokról, amelyek a magyar irodalomra hívták fel a figyelmet, és indítottak el – befogadó kultúrától függetlenül – kisebb-nagyobb mértékű „fordítási hullámot”. Ennek következtében nem csak a fent említett eseményeken megjelenő, azok középpontjában álló szerzők, tehettek szert szélesebb külföldi ismertségre, hanem nyomukban mások is megjelenhettek a kulturális-irodalmi köztudatban.

Előfordulhat, hogy a befogadó kultúra azért választ bizonyos forrásszövegeket, mert a cél nem elsősorban az adott irodalom és kultúra megismertetése, hanem a kiadói választások hátterében sokkal inkább gazdasági megfontolások állnak. Különösen igaz ez a lektúrirodalom esetében. A kiadók a profit érdekében fordításokkal igyekeznek kiszolgálni a meglévő olvasói igényeket és elvárásokat, mert már vagy még nem áll rendelkezésre elegendő anyanyelvi mű. Bárcki Zsófia például épp ebből a szempontból számolt be Szerb Antal *A Pendragon legenda* című regényének spanyol sikeréről. Mint azt tanulmányában („*Misterio magiar*”) megjegyezte, a fordítás vizsgálatakor „nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a fokozott érdeklődést [...], amely [a tanulmány megszületésével egy időben] a spanyol könyvpiacra mutatkozik a misztikum és kaland bármely fajtája iránt.”<sup>102</sup>

### 3.2.3. Vonzások és taszítások

Fentebb utaltam arra, hogy a *Túl minden határon* kötet bizonyos magyar műveknek a szomszédos országok nyelveire való fordításával is foglalkozik. Igaz, hogy a négy tanulmány csupán a román, a cseh és a szlovák recepciót veszi számba, és azt sem teljes körűen, néhány fontos következtetés azonban kiemelhető. Az első az, hogy a történelmi események, az aktuális politikai viszonyok még a hozzávetőlegesen azonos presztízsű kultúrák esetében is meghatározóak. A közép-kelet-európai térségben a 20. századot illetően jobbára ellentétekről, politikai szempontból feszült viszonyról lehet beszámolni, ezek a körülmények pedig inkább visszavetik a fordítások készítését. A másik viszont az, hogy például a közös történelmi

---

<sup>101</sup> Vö. Sárközy: id. mű, 53-54.

<sup>102</sup> Bárcki Zsófia: „»Misterio magiar«. Szerb Antal regényeinek spanyolországi sikere”, in *Túl minden határon*, 125-133., itt: 127.

tapasztalat – mint ismerős tematika – meg is könnyítheti egyes művek közvetítését. Hogy egy közelmúltbeli esetre hivatkozzak: Görözdí Judit ennek tulajdonította Závada Pál *Jadviga párnája* című regényének szlovák sikerét. Recenzenseit idézve jegyezte meg azt, hogy a mű nem csak amiatt számíthatott a szlovák olvasók érdeklődésére, mert cselekménye többnyire szlovák nemzetiségi környezetben játszódik, hanem azért is, mert a háttérét jelentő történelmi események a közép-európai térség olvasói számára általában is ismerősnek tűnhettek.

A rendszerváltást követő időszakból több kiadó, folyóirat és fordító is kiemelhető, amelyek vagy akik a szomszédos országok irodalmának közvetítésének ügyéért tettek sokat. Mindezek közül is kiemelkedik a pozsonyi alapítású Kalligram Kiadó és az azonos névvel megjelenő folyóirat tevékenysége, mely nem korlátozódik pusztán csak szlovák-magyar kulturális cserére. Ugyancsak a közép-európai térség irodalmi kapcsolatainak erősítése miatt volt jelentős a *Lettre Internationale* lapcsoporthoz tartozó, ám mára már megszűnt *Magyar Lettre Internationale* is. A pécsi *Jelenkor* pedig, ha nem is elsődleges feladatvállalásai között, de sokat tesz a délszláv nyelvek (szlovén, szerb, horvát) irodalmának fordításáért és megismertetéséért.

Végül szükségesnek tartom azt hangsúlyozni, hogy a számadatok a tekintetben, hogy bizonyos időszakban mennyi művet is fordítanak le – függetlenül az átadó és a befogadó kultúra közötti erőviszonyoktól –, még nem feltétlenül mérvadóak. Korábban idézett dolgozatában Szávai a visszhang nélkül maradt fordítások esetére is felhívja a figyelmet, amelyek a befogadó kultúrán belül úgynevezett „néma korpuszt”<sup>103</sup> alkotnak, azaz nem képesek integrálódni a célkultúra irodalmi rendszerébe, és nincsenek különösebb hatással például annak játéktárára, így a megszületendő szövegekre sem. E szempontból pedig még a fordításokról megjelent beszámolók, recenziók, kritikák vagy tanulmányok mennyisége is megtévesztő adat lehet, hiszen ezek sok esetben a kiadói népszerűsítés eszközei csupán.

Tényleges befogadásnak, valódi recepciónak az tartható, ha egy fordításszöveg úgy épül be a befogadó kultúra irodalmi rendszerébe, hogy ott hatást tud kiváltani, azaz képes intertextuális párbeszédbe lépni más szövegekkel. Egy fordításszövegnek a célkultúrába történő teljes el- és befogadására használta a kanadai irodalomteoretikus, Linda Hutcheon az antropológiából származó *indigenizáció (indigenization)* – meghonosodás vagy bennszülötté válás értelemben használt – terminusát.<sup>104</sup> A jelenség bemutatására a magyar fordítástörténetből két eset is kínálkozik: a Károli-féle bibliafordítás, illetve a 19. századi

---

<sup>103</sup> Szávai: id. mű, 70.

<sup>104</sup> Linda Hutcheon: *A Theory of Adaptation*, London – New York, Routledge, 2006, 28.

Shakespeare-fordítások. Az előbbi, vagyis az 1590-es *Vizsolyi Biblia* jelenti ugyanis a magyar befogadó kultúrában a biblikus, szakrális nyelvet felekezettől függetlenül. Pontosan ebből az okból használta a többek között a 2012-es új magyar *Ulysses* is a katolikus környezetben felekezetiileg releváns Káldi György-féle *Szentírás* helyett a protestáns változatot – annak ellenére is, hogy Joyce-nál a katolicizmus megkerülhetetlen filozófiai és művelődéstörténeti hagyomány. A fordítómunka vezetőjeként Kappanyos a következőképpen indokolta a Magyar James Joyce Műhely választását: „minden olyan esetben, ahol a szövegösszefüggés megengedte, a kulturálisan beágyazódott, önálló nyelvi patinával rendelkező változatot választottuk [...]”<sup>105</sup> A Károli-fordítás egyes fordulatai olyannyira erősen rögzültek, hogy a későbbi revideált változatok is kénytelenek voltak érintetlenül hagyni ezeket még abban az esetben is, ha teológiai szempontból hibásnak, kifogásolhatónak bizonyultak.<sup>106</sup> Habár Károli fordításában saját kora hétköznapi beszélt nyelvét használta – ugyanúgy, mint a biblikus könyvek szerzői –, mára ez stíluszint tekintetében emelkedetté és archaikussá vált, ezért tűnik szakrálisnak. A *Bibliához* hasonlóan Shakespeare-nek is megvan a maga „hitelesnek” számító magyar változata. Nevezetesen ez a 19. századi fordítók (Vörösmarty, Arany) nyelvét jelenti. A magyar céltudatban a drámák egyes kifejezései, szófordulatai is ekképpen honosodtak meg, váltak szállóigévé – kihívást és nem kevés nehézséget jelentve a későbbi fordítóknak. Ez lehet az oka annak, hogy Shakespeare műveit a mai köznyelvhez igazító – Mészöly Dezső, Eörsi István, Nádasdy Ádám<sup>107</sup> és Varró Dániel nevéhez köthető – fordításokat némi bírálat és idegenkedés kíséri.

#### 4. A fordítás módszerei és stratégiái

Mint láttuk, a fordítások elterjedésében a céltudat igényei, szokásai, értelmezési mintái a döntőek. Ebből azonban még nem következik, hogy a fordítók kizárólag honosító módszerrel élhetnek. Meg kell tehát különböztetni a forrásszöveg-központú megközelítést és az idegenítő fordítói stratégiát, ahogy a célszöveg-központú elmélet sem azonos a honosítással.

Friedrich Schleiermacher *A fordítás különféle módszereiről* című értekezésében két alapvető fordítói módszert különített el. Eszerint a fordító vagy „az író hagyja [...] a maga eredeti helyén, és az olvasót mozditja el feléje”; vagy pedig fordítva, az olvasót hagyja a

---

<sup>105</sup> Kappanyos: „Utószó”, in James Joyce: *Ulysses*, ford. Szentkuthy Miklós fordításának felhasználásával Gula Marianna – Kappanyos András – Kiss Gábor Zoltán – Szolláth Dávid, Budapest, Európa, 2012, 686.

<sup>106</sup> Lanstyák István: „A bibliafordítás néhány lexikológiai kérdése. Károli Gáspár fordítása alapján”, in uő: *Nyelvből nyelvbe. Tanulmányok a szókölcsönzésről, kódváltásról és fordításról*, Pozsony, Kalligram, 2006 (Mercurius Könyvek), 170.

<sup>107</sup> Shakespeare *drámák*, ford. és jegyz.: Nádasdy Ádám, Budapest, Magvető, 2018, 1-3. kötet.

helyén és az író vezet feléje.”<sup>108</sup> Azaz első esetben „[a] műről a forrásnyelv ismerete révén nyert, maga által kialakított képet, benyomást igyekszik az olvasók számára közvetíteni, és így őket a saját – az olvasóktól pedig nyilván *idegen* – pozíciójába eljuttatni”;<sup>109</sup> a másodikban viszont az idegen nyelvű szerzőt az „olvasók világába helyezi, és *hozzájuk hasonlítva* alakítja át.”<sup>110</sup> Venuti a modern fordításelméletben Schleiermacher nyomán beszélt tehát idegenítő (*foreignizing strategy*) és honosító / háziasító (*domesticating strategy*) fordítói stratégiákról.<sup>111</sup> Ez az elkülönítés azonban mindenképpen árnyalásra szorul, és e fordítói módszereket célszerűbb egy képzeletbeli skála végpontjaiként felfogni, melyek között átmenetként további fordítástípusok különböztethetők meg; valamint tovább vizsgálni ezeket aszerint, hogy az idegenítés vagy a honosítás nyelvi, kulturális vagy pedig történeti értelemben történik-e. Azt, hogy adott fordítás esetében melyik módszer és milyen mértékben érvényesül, hogy bizonyos irodalmi alrendszerek, műfajok esetében milyen fordítási stratégiák alakultak ki, számos tényező befolyásolhatja. Venuti például kulturális, gazdasági és politikai folyamatokat említett háttérként.<sup>112</sup> Az alábbi vizsgálat során mindezek mellett két további szempontot emelek ki: egyrészt, hogy a fordítás tevékenysége milyen igényt szolgál a célkultúrában, másrészt pedig, hogy a fordításszövegek a befogadó környezetben milyen presztízstre, kanonikus pozícióra számíthatnak.

#### 4.1. Az idegenítés

Az idegenítés lényegében a forrásszöveg másságának bemutatására és megőrzésére vonatkozik. Walter Benjamin *A műfordító feladata* című esszéjében például épp ezt tartotta a fordító *par excellence* feladatának: „megtalálni a fordítás nyelvére irányuló olyan intenciót, amelyből az eredeti mű ver visszhangot azután az új nyelvi közegben.”<sup>113</sup> Az idegenítés eredményessége azonban nyilván annak is a függvénye, hogy a fordítás- és célszöveg, valamint az átadó és a befogadó kultúra nyelvi, kulturális vagy történeti szempontból mennyire áll távol egymástól. Tompa Andrea Ion Luca Caragiale *Az elveszett levél* című darabjának magyar fordításait áttekintő tanulmányában (*A politika fordítása. A fordítás politikája*) e módszert találó analógiával az idegenről, a másikról „beszámoló”, „tudósító”,

---

<sup>108</sup> Friedrich Schleiermacher: „A fordítás különféle módszereiről”, ford. Dömötör Edit, in *Kettős megvilágítás*, 119-149., itt: 128.

<sup>109</sup> Uo. (Kiemelés tőlem: NN.)

<sup>110</sup> Uo. (Kiemelés tőlem: NN.)

<sup>111</sup> Vö. Venuti: *The Translator's Invisibility...*, 20.; Uő.: „Strategies of translation”, in *Routledge Encyclopedia...*, 240-244.

A háziasító kifejezést Kappanyos használja. Vö. Uő.: *Bajuszbögre...*, 89.

<sup>112</sup> Venuti: „Strategies of translation”, 240.

<sup>113</sup> Walter Benjamin: „A műfordító feladata”, ford. Tandori Dezső, in *Kettős megvilágítás*, 183-195., itt: 190.



ezáltal pedig „tudást termelő” antropológus látásmódjához hasonlította.<sup>114</sup> Venuti is ebből kifolyólag jelölte meg az idegenítő fordítói stratégiát „a kulturális innováció eszközeként” (*instrument of cultural innovation*).<sup>115</sup> Nem véletlen, hogy fordítástörténeti szempontból olyan időszakokban vált, ha nem is kizárólagossá, de uralkodóvá, amikor – Even-Zohar meglátásait érvényesítve – a fordítás centrális helyet foglal el, „aktívan részt vesz a rendszer középpontjának alakításában”.<sup>116</sup> A fordítás ilyenkor akár „az új játéktár kidolgozásának, formálásának az eszközévé” is válhat a célkultúrában,<sup>117</sup> azaz új irodalmi modellek születéséhez járulhat hozzá azáltal, hogy a meglévő irodalmi rendszertől idegen, eltérő, esetlegesen még annak perifériáján sem létező mintákat vesz át, „importál”<sup>118</sup> más kultúrák irodalmi rendszeréből.

Even-Zohar ezt három esetben tartja elképzelhetőnek. Egyrészt fiatal, alakulóban levő irodalom esetén, vagyis „amikor az irodalmi többrendszer még nem kristályosodott ki”; másrészt, amikor egy irodalom egy adott irodalmi többrendszeren belül vagy „gyenge”, vagy „perifériális”, vagy mindkettő; végül pedig, „amikor az irodalomban fordulópontok, krízisek vagy irodalmi vákuum mutatkozik.”<sup>119</sup> Például maga Schleiermacher is azért becsülte többre az idegenítést a honosító módszernél, mert a francia kultúra és irodalom fölényével szemben így látta biztosíthatónak a német irodalmi nyelv és kultúra gazdagítását és megerősödését.<sup>120</sup> Wilhelm von Humboldt pedig a következőképp összegezte a fordítások hasznát: „egyfelől [...] ily módon bemutatathatók a nyelvet nem beszélőknek a művészet és az emberélet olyan formái, amelyek egyébként teljességgel ismeretlenek maradnának előttük, ezáltal pedig minden nemzet csak nyer”, másfelől pedig „a saját nyelv jelentőségének és kifejezőképességének bővítése miatt fontos”,<sup>121</sup> vagyis idegenítésről főleg nyelvi és kulturális értelemben beszélt.

A befogadó kultúra idegen jelenséggel történő gazdagítására számos példát lehetne említeni akár csak a magyar irodalomtörténetre szorítkozva is. Ehelyütt azonban csupán egyre hivatkozom. A magyar Homérosz-fordítások történetét áttekintő nagy ívű tanulmányában Ritoók Zsigmond azért emelte ki a 18. századi jezsuita tanár, Molnár János fordítói

---

<sup>114</sup> Vö. Tompa Andrea: „A politika fordítása. A fordítás politikája”, *Színház*, 2010/1, <http://szinhaz.net/2010/01/24/tompa-andrea-a-politika-forditasa-a-forditas-politikaja/> (letöltés: 2019. február 26.).

<sup>115</sup> Venuti: „Strategies of translation”, 242.

<sup>116</sup> Even-Zohar: „A fordítás helye ...”, 211.

<sup>117</sup> Uo.

<sup>118</sup> Even-Zohar: „A fordítás helye ...”, 213.

<sup>119</sup> Even-Zohar: „A fordítás helye ...”, 212.

<sup>120</sup> Vö. Venuti: „Strategies of translation”, 242.; Uő: *The Translator's Invisibility*, 100-118.

<sup>121</sup> Wilhelm von Humboldt: „Bevezetés az *Agamemnón* fordításához (részletek)”, ford. Török Dalma, in *Kettős megvilágítás*, 150-158., itt: 151.

megoldását, mert ő volt az első, aki *A régi jeles épületekről* szóló munkájának bevezetőjében szereplő *Odüsszeia*-részlet átültetésekor a hexameteres versformát is megőrizte, holott a magyar verselési gyakorlattól ez az időmértékes forma ekkor még idegen volt.<sup>122</sup> Mint írja: „Molnár, amikor a mű bevezetésében nyomatékosan ajánlja az időmértékes verselést a magyar nyelv gazdagítására, tudatosan vagy ezekről nem tudva is ezt a szövegszerűen számunkra ismeretlen verselői gyakorlatot segített[e] felszínre kerülni és kibontakozni, amennyiben tevékenységével hozzájárult az ún. deákos iskola megindulásához.”<sup>123</sup>

Más megközelítésben az idegenítő fordítói stratégia fordítástörténeti pillanattól függetlenül akkor is szerephez juthat – bár ekkor sem feltétlenül –, ha a forrásszöveget a célkultúra bármilyen oknál fogva – azaz nem csak „kibontakozása” vagy „fejlődése” érdekében – mintaértékűnek, magas presztízssűnek tartja, ezáltal a szóban forgó szöveg ott biztos, szilárd kanonikus pozícióra tarthat igényt. E körbe sorolhatók egyfelől a vallási kultuszokban szerepet játszó szent szövegek, másfelől pedig az irodalmi szempontból kiemelkedő, tiszteletet érdemlő művek (klasszikusok, kultikus szerzők) fordításának a gyakorlata. A célkultúra ugyanis általában a forrásszöveg tekintélyének biztosítását ezekben az esetekben valamiféle sajátos módon értett változtathatlanságban, érinthetlenségben látja.

Arra vonatkozóan, hogy a befogadó kultúrában hogyan is kívánják biztosítani, illetve megőrizni az említett esetekben a szövegek intaktságát, egészen szélsőséges példák is említhetők – különösen a hittani szempontból fontos, a napi vallásgyakorlásban és istentiszteletben nélkülözhetetlen szövegek köréből. Túllépve azon, hogy *Koránnal* kapcsolatban létezik olyan irányzat, mely egyenesen elképzelhetetlennek és illegitimnek tartja e könyv bármilyen idegen nyelvű fordítását,<sup>124</sup> ide sorolható a korai Szentírás-fordítások gyakorlata is, mely az említett kritériumot az eredeti szórend megőrzésével látta biztosíthatónak. Az ennek nyomán megszülető fordításszövegek azonban a célkultúrában történő olvashatóságot a legkevésbé sem tartották szem előtt. Ilyen például a 2. századi prozelita, Aquila görög nyelvű Ószövetség-fordítása, amely Rabbi Akiba tanításait követve szóról szóra fordította a héber eredetit helyenként teljesen összefüggéstelen célszöveget

---

<sup>122</sup> Ritoók tanulmányában természetesen nem feledkezett meg arról, hogy Sylvester János már disztichonban verselt, és feltételezte azt is, hogy mások is „faragtak” időmértékes verseket, miután ez az iskolai gyakorlatok között szerepet, viszont „ezek elszórt jelenségek voltak”, valamint „soha nem láttak nyomdafestéket.” Ritoók Zsigmond: „A magyar Homérosz-fordítások. XVIII-XIX. század”, in *Papírgaluska. Tanulmányok a görög és latin klasszikusok fordításáról*, szerk. Hajdu Péter – Polgár Anikó. Budapest, Balassi, 2006 (Pont fordítva 2), 20-90., itt: 24.

<sup>123</sup> Uo.

<sup>124</sup> Vö. Hassan Mustapha: „Qur’ān (Koran) translation”, in *Routledge Encyclopedia...*, 200-204.

eredményezve.<sup>125</sup> E hagyomány Ruzsiczky Éva állítása szerint a középkorban, mi több, a 17-18. században is tovább élt.<sup>126</sup> Sőt, Rájnis József még 1814-ben is ezt, az általa csak „rabi módra történő fordítás”-ként emlegetett módszert ajánlotta a Szentírás fordítójának. Álláspontját pedig így indokolta: „bármely kétséges, homályos, érthetetlen légyen a mondásnak értelme, [a fordítónak] a szóhoz kell magát kötnie; nem is tulajdoníthatjuk neki véteknél, ha az érthetetlen mondás a fordítás után is érthetetlen; mert a Szentírásban a kétséget meghatározni, a homályost megvilágítani, az érthetlent érthetővé tenni nem egy embernek, hanem a Keresztyén Anyaszentegyháznak a dolga.”<sup>127</sup> Vagyis az „egyéb világi gyönyörködtető vagy oktató írásokkal”<sup>128</sup> ellentétben azért fogadható el a szóról szóra történő fordítás esete még akkor is, ha az kevésbé „olvasóbarát”, mert a Szentírás értelmezése, az *egzegézis* a katolikus teológia szerint amúgy sem az egyszerű hívő („profanus ember”<sup>129</sup>), hanem az e tudományban jártas *egzegéta*, például a pap feladata. A későbbi bibliafordítói gyakorlat már nyilvánvalóan azért nem tartotta követendőnek a forrásszöveg nyelvi idegenségének szándékos megőrzésére törekvő fordítói eljárást, mert sem az egyház pasztorációs, sem pedig missziós munkáját nem segíti. (Minderről a későbbiekben még ejtek szót.)

A magyar fordítástörténet kínál példát a forrásszöveg nyelvi, kulturális és időbeli értelemben vett idegenítő fordításra is. Az antik szövegek fordításának Devecseri Gábor által kidolgozott, és klasszika-filológusok által támogatott úgynevezett *rekonstrukciós modellje* ugyancsak a forrásszövegeknek a célkultúrán belüli elkülönülését, – illetve ahogy Vas István nevezte – „rezervátum”-jellegének<sup>130</sup> megőrzését szolgálja mind nyelvi, mind kulturális, mind pedig időbeli értelemben. Devecseri többek között az 1961-es kétnyelvű Horatius-kiadás utószavában fejtette ki fordítói elveit a *Levél Horatiushoz avagy a fordítás művészete* címmel. Ebben nem csupán az antik előd iránti tiszteletét igyekezett kifejezni, de meg is róttá őt fordítói gyakorlatáért, amiért nem a forrásszöveghez híven, hanem saját költői érdekeinek megfelelően fordította annakidején Homéroszt vagy Alkaioszt. „[M]it amott kiemelni

---

<sup>125</sup> Az említett Rabbi Akiba még szigorúbban értelmezte a fordítás fogalmát, így nem elégedett meg a szavak átültetésével, elmélete szerint a hiteles, hű fordításhoz a héber és a görög ábécé betűit is meg kell feleltetni egymással. Vö. Ruzsiczky Éva – Madas Edit: „Szentírásfordítások”, in *Magyar Katolikus Lexikon*, <http://lexikon.katolikus.hu/S/szent%C3%ADr%C3%A1sford%C3%ADt%C3%A1sok.html> [letöltés: 2019. február 26.]; Ruzsiczky Éva: „A Biblia újra fordítása [sic!]”, in *A műfordítás ma. Tanulmányok*, szerk. Bart István – Rákos Sándor, Budapest, Gondolat, 1981, 416.

<sup>126</sup> Ruzsiczky: id. mű, 419.

<sup>127</sup> Rájnis József: „Máró Virgilius Publiusnak *Georgikonja*. Előljáró beszéd”, in *A műfordítás elveiről*, 106-117., itt: 109.

<sup>128</sup> Uo.

<sup>129</sup> Rájnis: id. mű, 110.

<sup>130</sup> Vö. Vas István: „Horatius olvasásakor”, in uő: *Az ismeretlen isten. Tanulmányok 1934-1973*, Budapest, Szépirodalmi, 1974, 600-631., itt: 605-606.

kivántál, mit csak kedved / épp akkor diktált, átvetted, amit pedig éppen / ott nem tartottál fontosnak, odébbtaszítottad.”<sup>131</sup> Horatius számára a fordítás a saját költői eszközkészlet, illetve a latin nyelv gazdagítására szolgált alkalomként, a görög elődöket csupán kiindulási alapnak tekintette, melyre Devecseri a zsákmányszerzés költői képével, valamint a „fészket vertél fáján s kiröpültél” megfogalmazással utal.<sup>132</sup> Az efféle magatartást és a honosító fordítói stratégiát ellenben a 20. századi fordító meghaladottnak tartotta, s mint írta: „itt volt az idő már, / hogy ne beoltsuk az ágaddal fáit ligetünknek, / ám ide ültessük át minden lombzatoddal”<sup>133</sup> – megmutatva a maga idegenségében azt, hogy milyen volt a horatiusi vers és nyelvhasználat a saját korában. Devecseri értelmezésében az eredetitől való bármiféle eltérés (rövidítés, bővítés, modernizálás vagy a metrum megváltoztatása) annak meghamisításával ér fel. A cél ehelyett inkább az antikvitást híven megidéző, ezért „a tudomány és a művészet egységét megtestesítő”<sup>134</sup> műfordítások létrehozása lenne, mely sajátossága miatt a rekonstrukciós fordítói modellt Polgár Anikó *filológusparadigmaként* nevezte meg a 20. századi Catullus-fordításokkal foglalkozó könyvében.<sup>135</sup>

A Devecseri műfordításaiban is képviselt elv, a „fordítói doctus”-ság<sup>136</sup> szerint tehát az eredeti forrásszöveg inkább tekintendő (kor)dokumentumnak, művészi értékekkel bíró régészeti leletnek, melyből az következik, hogy a fordítás folyamata a feltáráshoz és ennek eredményeinek a közrebocsátásához hasonlítható. A tudós-fordító feladata pedig az, hogy filológiailag pontosan, a feltételezett szerzői szándéknak megfelelően, vagyis a lehető leghívebben alkossa újra a forrásszöveget a célnyelven – ahogy a régész sem módosíthat a feltárt tárgyon. Mint azt Devecseri előírta a fordító számára: „Minden költőnek megvan különarcu világa, / mely minden hangjában bent él, s mely – magyarító! – / várja, el is várhatja, hogy *őt* add.”<sup>137</sup> Ugyanakkor arra is ügyelnie kell, hogy ne holt anyagként mutassa be, ne „múmia-képet fessen a költőről”<sup>138</sup>, hanem a maga elevenségében ábrázolja, úgy, ahogy korának olvasói előtt jelent meg. A fordítói módszer szükségszerűen lesz ennek értelmében idegenítő.

---

<sup>131</sup> Devecseri Gábor: „Levél Horatiushoz avagy a fordítás művészete. Epistula ad Horatium sive de arte interpretandi liber. Utószó”, in *A műfordítás elveiről*, 302-323., itt: 304.

<sup>132</sup> Devecseri: id. mű, 305.

<sup>133</sup> Uo.

<sup>134</sup> Idézi Falus Róbertet Polgár Anikó. Vö. Polgár Anikó: *Catullus noster. Catullus-olvasatok a 20. századi magyar költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2003, 42.

<sup>135</sup> Polgár: id. mű, 41.

<sup>136</sup> Polgár: id. mű, 112.

<sup>137</sup> Devecseri: id. mű, 320.

<sup>138</sup> Devecseri: id. mű, 308.

Melyek lesznek a tudós-fordító eszközei, vagyis mi által lehet képes fordításában megőrizni azt a távolságot, amely a forrásszöveget és korának olvasóját elválasztja egymástól? Miképp foglalhatók össze a fordító által betartandó minimumkövetelmények? Devecseri szerint a fordító az idegenítést, a távolságtartást szolgálhatja többek között azáltal, hogy nem épít magyarázatokat a célszövegbe („hagyd, hogy kommentálja a kommentátor a költőt / és ne a fordító”<sup>139</sup>), hogy a kétértelmű vagy homályos kifejezéseket megőrzi („ne óhajtsd / azt is megláttatni, amit sejtet csak a költő”<sup>140</sup>). Emellett nem változtat az eredeti tulajdonneveken;<sup>141</sup> valamint nem mond le a formahűség követelményéről sem – vonatkozzon mindez az eredeti metrumra és a rímelésre. Devecseri számára ugyanis nem kérdéses, hogy az európai költőkkel ellentétben – mint írta – „tudunk verselni egészen / antik módra.”<sup>142</sup> A formához való szigorú ragaszkodás elve azonban nemcsak e téren mutatkozik meg, hanem abban is, hogy megszabta a filológus-fordítónak azt, hogy a „másik nyelvet, e nyelv anyagát is”<sup>143</sup> éreztesse az átvevő nyelvben, továbbá, hogy a szöveghez a szavak szintjén is ragaszkodjon. Mindez pedig egyfelől az úgynevezett *őrálló szavak*, vagyis a sorkezdő és -záró szavak helyzetének megtartására vonatkozik, másfelől pedig a *konkordanciára* való törekvésre is, melynek értelmében nem szabad a fordítónak például az ismétlődő jelzőket a változatosság jegyében más-más célnyelvi szavakkal visszaadnia. A rekonstruktív fordítói paradigma a fentiek következtében helyenként kevésbé érthető, befogadható célszöveget eredményezhet, mert megoldásai például nem felelnek meg a magyar nyelv szórendjének, mondatszerkesztési eljárásának, prozódiajának. Ám a tudományos igényű fordítás jegyében a fordító – mintegy mankóként – jegyzetanyagot csatolhat munkájához, vagyis ebben az esetben is hasonló „értelmezési segédlet” áll a befogadó rendelkezésére, mint Szentírás-fordítás esetében.

Az antik szövegek „rezervátum”-jellegének megőrzésén túl a magyar célkultúrában egyéb oka is van annak, hogy fordításuk során az idegenítő stratégia, pontosabban annak szélsőséges változata, az *iskolás fordítás*<sup>144</sup> is érvényesülhet. (Az elnevezés arra utal, hogy az oktatáson kívül kevés kivételtől eltekintve nincs is igazán létjogosultsága: egyrészt nyelvet

---

<sup>139</sup> Devecseri: id. mű, 316.

<sup>140</sup> Devecseri: id. mű, 315.

<sup>141</sup> Vö. Devecseri: id. mű, 315-316.

<sup>142</sup> Bizonyítékként két hétköznapi hexametert is idézett: „Gépjárművezetőigazolványok kiadása”, „Kérek tíz deka sonkát és ugyanannyi szalámit”. Lásd Devecseri: id. mű, 308-309.

<sup>143</sup> Devecseri: id. mű, 312.

<sup>144</sup> Vö. Johannes Scheffer: „Stílusgyakorlás (részlet)”, ford. Gilicze Gábor, in *Kettős megvilágítás*, 45-53., itt: 45; Schleiermacher: id. mű, 135. Továbbá John Dryden *A fordításról* (1680) című munkájában ugyanezt a fordítástípust nevezi *metafrázisnak*. Lásd John Dryden: „A fordításról”, ford. Janovits Enikő, in *Kettős megvilágítás*, 54-71., itt: 54.

tanuló diákok fordítanak így – azt bizonyítandó, hogy a forrás minden egyes szavát megértették –, másrészt pedig az ő számukra fordítanak ezen a módon – bemutatva például az elsajátítandó nyelv sajátos grammatikai szerkezeteit.) Igazodva az 1844 utáni görög- és latinoktatás gyakorlatához és számonkérési elvárásaihoz a 19-20. század fordulóján a magyar könyvpiacra sajátos gimnáziumi segédanyag-típus jött létre, az úgynevezett *aczélpuska*.<sup>145</sup> Az egyes kiadványok a különféle – elsősorban latin, de emellett görög és német – szerzők szövegeinek szó szerinti fordítását és magyarázatát tartalmazták. A sorozat célja nem az volt, hogy szabatos és gördülékenyen olvasható magyar változat kerüljön a diákok kezébe, hanem hogy segítsék az idegen nyelvű források megértését.

Efféle, vagyis az iskolás fordítás nyomait jelentős mértékben magán viselő szöveg például a magyar Homérosz-fordítások történetét tekintve Télfy Ivánnak (bizonyos kiadásokban: Jánosnak) a 19. század második feléből származó prózafordítása is.<sup>146</sup> A legjobb példát azonban a latin prózafordítások kínálják. Hajdu Péter *A római próza magyar fordításának furcsa hagyománya* című dolgozatának tétele szerint a célnyelvet a forrásszövegnek ilyen mértékben alárendelő fordítói praxis határozza meg mintegy száz éve a latin nyelvű prózai munkák magyarra fordítását is. Igaz, a címben jelzett „furcsa hagyomány” nem folyamatos, viszont az 1930-as években a Kerényi Károly nyomán kibontakozó új paradigmát<sup>147</sup> csak kevesen képviselték 1945 után.<sup>148</sup> Ahogy az 1844 utáni latinórai fordítási gyakorlatoknak és az aczélpuskáknak, úgy a klasszikus művek fordítóinak is az volt a fő motivációjuk Hajdu szerint, hogy „bebizonyítsák, megértették az eredetit, illetve hogy segítsenek az olvasóknak az eredetit megérteni. Az ilyen célkitűzésekkel lehet magyarázni a kanonizálódott fordítási stratégiák egy részét. A szórendet például a lehető legkevésbé szabad megváltoztatni. A szintaktikai viszonyok alárendelő vagy mellérendelő jellegét meg kell őrizni. A fordítónak ragaszkodnia kell az eredeti mondat hosszúságához: egy latin körmondat feldarabolása két-három magyar mondatra elfogadhatatlan. Rögzült néhány grammatikai és lexikai megfeleltetés is. [...] Néhány kötőszó fordítása szintén rögzítődött, és így bizonyos

---

<sup>145</sup> Az *aczélpuska* eredetileg az Aczél Testvérek által kiadott „Diákkönyvtár” népszerű megnevezése volt, ám e kiadványtípus sikere miatt más kiadóknál is megjelenik a két világháború közötti időszakban. (Vö. Hajdu Péter: „Az aczélpuskák szószerintisége”, in *Papírgaluska*, 175-185.)

<sup>146</sup> Bővebben ásd Ritoók: „A magyar Homérosz-fordítások. XVIII-XIX. század”, in *Papírgaluska*, 59-61.

<sup>147</sup> Ritoók a következőket írja az elsősorban Kerényi nevéhez köthető szemléleti váltásról: „a görögség megszűnt pusztán tudományos vizsgálati tárgy lenni, program lett, egzisztenciális kérdés azok számára, akik egyáltalán fogékonyak voltak a kultúra és a kor kérdései iránt, [...] így ismerve fel azok nekik és az ő koruknak szóló mondanivalóját.” Bár állításai az *Odüsszeia* tanulmányozására vonatkoznak, mégis kiterjeszthetők az antikvitáshoz való általános viszonyra. (Ritoók: „A magyar Homérosz-fordítások. XIX-XX. század”, in *A klasszikusok magyarul*, szerk. Hajdu Péter – Ferenczy Attila, Budapest, Balassi, 2009 [Pont fordítva 8], 70-119., itt: 96.)

<sup>148</sup> Hajdu Péter: „A római próza magyar fordításának furcsa hagyománya”, in *A klasszikusok magyarul*, 7-69., itt: 15.

magyar kötőszavak között olyan viszonyrendszer jött létre, ami a magyar nyelvtől különben (a latinból készült műfordítások világán kívül) teljesen idegen.”<sup>149</sup> Ugyanakkor azt is fontosnak tartotta hangsúlyozni, hogy „a magyar szöveg tantermi idegenségének megvan a maga funkciója”, mert azzal kecsegtetheti az olvasókat, „hogy tudnak latinul, hogy értik az idegen, a klasszikus gondolkodást, hogy kulturális szempontból félig rómaiak, hogy megvalósíthatják a magyar kultúra folytonosságát az ókorral.”<sup>150</sup> Az iskolás fordítási gyakorlat sajátosságaiból következően a fordítás végül gyakran az eredeti törekvésekkel épp ellentétes eredményre vezetett. Így inkább akadályozta, mint segítette a latin vagy a görög nyelvű szöveg megértését azáltal, hogy „erőszakot tesz a célnyelven”, és hogy – mint Hajdu jellemzi őket – „steril”, „életidegen”<sup>151</sup>, a változó nyelvi és kulturális körülményekhez „alkalmazkodni képtelen”<sup>152</sup>, mindemellett a célnyelven nehezen olvasható szövegeket állított elő. Ezek pedig sem nem helyettesítették, sem nem közvetítették, hanem csupán alárendelt pozícióból magyarították” a forrásszöveget.<sup>153</sup>

Az idegenítő fordítói stratégiát összegezve már Schleiermacher is utalt azokra a vádakra, melyek szerint a szóban forgó módszer a célnyelv szempontjából – annak „tisztaságára és nyugodt, szerves fejlődésére nézve”<sup>154</sup> – akár káros is lehet. Ez a fordítási mód továbbá sajátosan értelmezheti a forrásszöveghez való hűség fogalmát is. Abban az esetben pedig, ha a tartalom minél pontosabb visszaadására koncentrálnak, vers vagy más kötött forma átültetésekor le kell, hogy mondjon a formahűség követelményéről. Utóbbi okból viszont jól használható az adott művet a célnyelven újraalkotni szándékozó fordítások esetében nyersfordításként.

#### 4.2. A honosítás

Az idegenítéssel szemben a honosító fordítói stratégia a forrásszöveg valamilyen fokú asszimilációját jelenti a célkultúrába, vagyis a fordítónak ebben az esetben nem kell eltérnie a befogadó közegben megszokottaktól, elmoshatja a forrás- és acélszöveg különbségeit, és erős alkotói-fordítói személyiségként léphet fel. Ahogy Venuti fogalmaz: a fordító a befogadó kultúra értékrendjéhez, hagyományához, szövegfelfogásához igazíthatja a célszöveget.<sup>155</sup> A fordításelméletben ezért gyakran használatosak a hódítással és a gyarmatosítással kapcsolatos

<sup>149</sup> Hajdu: „A római próza...”, 12.

<sup>150</sup> Hajdu: „A római próza...”, 13-14.

<sup>151</sup> Hajdu: „A római próza...”, 10.

<sup>152</sup> Hajdu: „A római próza...”, 7.

<sup>153</sup> Hajdu: „Az aczélpuskák szószerintisége”, 177.

<sup>154</sup> Schleiermacher: id. mű, 136.

<sup>155</sup> Venuti: *The Translator's Invisibility*, 4.

analógiák a jelenség megragadására.<sup>156</sup> Honosítás esetén beszélhetünk nyelvi szempontú beillesztésről, melynek során a fordító a célnyelv szempontjából jól formált, gördülékenyen olvasható, könnyen befogadható szöveget hoz létre azt a hatást keltve a befogadóban, mintha a szerző eleve a célnyelven írta volna meg művét. Venuti monográfiájában ezt „a láthatatlanság illúziójá”-nak (*the illusion of transparency*) nevezte, hiszen a fordítást eredeti műként olvassák.<sup>157</sup> Az általános fordítói gyakorlatot nagyrészt ez a törekvés jellemzi függetlenül attól, hogy más tekintetben, például kulturálisan a fordításszöveg megőrzi-e a forrásszöveg idegenségét. Továbbá lehet szó kulturális honosításról, amely nem csupán a forráskultúra jellemző jegyeinek elfedését vagy teljes eltüntetését jelentheti, hanem a fordításszövegnek a befogadó kultúra jellemzőivel történő gazdagítását is. Végül pedig ide sorolható az időbeli honosítás, vagyis a modernizálás esete is.

A domesztikáló fordítói stratégia fordítástörténeti szempontból akkor jelentkezhet, amikor – ismét az Even-Zohar által felállított modellt idézve fel – a célkultúra irodalmi többszereiben a fordítás perifériális helyet foglal el, és például a „nagy” nemzetek irodalmában „nincs hatással a döntőbb folyamatokra.”<sup>158</sup> Ennek következtében a fordításszöveg meglevő játéktárhoz igazodik, annak mintáit érvényesíti. Venuti szerint nem véletlen, hogy a honosító fordítói stratégia épp a 20. századi angol-amerikai fordítói kultúrában gyakori, hiszen e körben az éves könyvterméshez képes meglehetősen alacsony a fordítások aránya.<sup>159</sup> Ezen kívül pedig akkor kerülhet előtérbe, amikor a célkultúra számára fontosabb a saját hagyomány megerősítése és / vagy megerősítése, mint az idegen modellek követése. Utóbbira szolgál példaként a görög művek latin fordításának esete, vagyis az a fordítói eljárás, amelyért Devecseri „megróttá” Horatiust. Ennek értelmében a római szerzők kulturálisan honosították, rómaiivá írták a görög irodalmi hagyományt, mintegy versenyre hívva ki ezáltal elődeiket.<sup>160</sup> De mint arra Venuti is utalt, a honosítás stratégiája határozta meg hasonló okokból jóval később, a koramodern időszakban a francia és az angol fordítói gyakorlatot is.<sup>161</sup> Az előbbieknél lényegében ez a *Les Belles Infidèles* névvel összefoglalt 17-18. századi irányzat működését jelenti, melynek során a klasszikus szerzőket a korabeli francia irodalmi ízlésnek megfelelően fordították le; de az angoloknál is főleg antik szövegek esetében érvényesült.

---

<sup>156</sup> Az előbbi kapcsán Venuti Nietzschét idézi. (Lásd Venuti: „Strategies of translation”, 241.) Utóbbi pedig Tompa hasonlata. (Lásd Tompa: id. mű.)

<sup>157</sup> Venuti: *The Translator's Invisibility*, 1.

<sup>158</sup> Even-Zohar: „A fordítás helye ...”, 214.

<sup>159</sup> Vö. Venuti: *The Translator's Invisibility*, 13.

<sup>160</sup> Bővebben lásd Louis G. Kelly: „Latin tradition”, in *Routledge Encyclopedia...*, 495-496.

<sup>161</sup> Vö. Venuti: „Strategies of translation”, 241. Továbbá: Myriam Salama-Carr: „French tradition”, in *Routledge Encyclopedia...*, 411-413; Roger Ellis – Liz Oakley-Brown: „British tradition”, in uo., 339-341.



Mint arra a korai bibliafordítási praxis kapcsán utaltam, a forrásszöveghez nyelvileg túlzottan ragaszkodó fordítói módszer nem szolgálhatja az egyház azon célját, hogy az isteni ígét lehetőleg minél több emberhez eljuttassa, és számukra érthetővé tegye. E célból dolgozta ki az ötvenes években Jan de Waard és Eugene A. Nida a *dinamikus* vagy – ahogy már később használták<sup>162</sup> – a *funkcionális ekvivalencia* modelljét, mely meghatározásuk szerint „nem csak a forrásszöveg jelentésének tökéletes megértése, de a fordítás azon módja is, amelynek eredményeképpen a szándékolt befogadók feltehetően megérthetik a szöveget.”<sup>163</sup> Ennek megfelelően a fordításszövegnek úgy kell illeszkednie a célkultúra elvárásaihoz, vagyis a fordítónak úgy kell érthető, befogadható célszöveget készítenie, hogy mindeközben a forrásszöveg tartalmán lényegében nem változtat, hiszen ez annak tekintélyének, hitelességének csorbítását eredményezné. A szerzőpáros a fordítás folyamatát kommunikációként fogja fel,<sup>164</sup> melynek célja a forrásnyelvi üzenet eljuttatása a lehető legkevesebb veszteséggel a befogadókhöz. Állításuk szerint a fordítónak ennek során több nehézséggel is szembe kell néznie. Egyrészt azzal a szakadékkal, amely a forrásszöveg eredeti és a fordítás szándékolt befogadói között húzódik, másrészt pedig azzal körülménnyel, hogy utóbbiak feltehetően igen heterogén – eltérő életkorú és műveltségi háttérű – csoportot alkotnak. A fordítónak tehát amellet, hogy áthidaló szerepet kell vállalnia, mindezt leginkább a célközrege, a feltételezett olvasók nyelvhasználati szokásaira és kulturális háttérére összpontosítva kell megtennie. A bibliafordítás feladata tehát de Waard és Nida megfogalmazásában nem más, mint hogy „pontosan olyan formában teremtsé újra a szöveget, amely megfelel azoknak a befogadóknak is, akik háttérüket és tapasztalataikat illetően különböznek a bibliai iratok eredeti befogadótól”, továbbá „arra kell törekednie, hogy intellektuálisan és érzelmileg is megragadja az eredeti forrás szándékát és célját, de mindeközben szem előtt kell tartania a lehetséges befogadók szempontjait is. Más-más elvárásoknak kell megfelelnie, hiszen tudja, hogy az eredeti szerző nem ugyanazt a hallgatóságot célozta meg, amelyhez most neki kell szólnia. A fordító ugyanakkor mindig arra törekszik, hogy olvasói [a maguk nyelvén képesek legyenek] megérteni a kulturális és történeti értelemben »kizökkent üzenetet«, mégpedig annak teljes aktualitásában és

---

<sup>162</sup> A dinamikus ekvivalencia kifejezés elutasítását Waard és Nida az alábbiak miatt látta indokoltnak: „Sajnos azonban a dinamikus ekvivalenciát gyakran félreértve ezt a nevet használták minden olyan megközelítésre, amely nagyobb hangsúlyt helyez a befogadói oldalra.” A funkcionális ekvivalencia ezzel szemben a fordítás kommunikatív funkcióit segít hangsúlyozni. (Jan de Waard – Eugene A. Nida: *Egyik nyelvről a másikra. Funkcionális ekvivalencia a bibliafordításban*, ford. Pecsuk Ottó, Budapest, Magyarországi Református Egyház Kálvin János, 2002, 6.)

<sup>163</sup> Ward – Nida: id. mű, 11.

<sup>164</sup> Ward – Nida: id. mű, 13.

jelentőségében.”<sup>165</sup> Ennek értelmében pedig, ha szükséges, a formális megfeleléstől is eltérhet. Szívesen idézett példa erre vonatkozóan az eszkimó bibliafordítás azon megoldása, mely az „Isten báránya” kifejezés helyett a célközeghez jobban illeszkedő, mégis a forrásszövegbeli változathoz hasonló hatást kiváltani képes „Isten fókája” fordulattal élt.<sup>166</sup>

Az elgondolás, hogy a célközeg elvárásaihoz nyelvi szempontból illeszkedő, mégis hű és hiteles fordítás készüljön, azonban nem teljesen újkeletű a bibliafordítás történetében. A *Nyílt levél a fordításról* című levelében már Luther is azt írja, hogy a Szentírás fordítása során „nem görögül és nem latinul, hanem németül” kívánt megszólalni.<sup>167</sup> Fordítói elveit pedig a következőképpen összegezte, hogy védekezzen azon vádak ellen, mely szerint nem pontosan tolmácsolta a szent szöveget: „A fordításban mindvégig azon iparkodtam, hogy tiszta és érthető német nyelven szóljak. [...] Három-négy lapon is végigfuttathatjátok szemeteket anélkül, hogy egyszer is megakadnátok, miközben észre sem veszitek, mennyi kő és tuskó hevert ott, ahol most mint gyalult padlón mentek végig, és amely köveket és tuskókat verejtékezve és fáradságos munkával takarítottuk el utatokból, hogy rajta az áthaladás akadálytalanná váljék.”<sup>168</sup> Luther fordítási stratégiáját követve – illetve megoldásait helyenként szó szerint átvéve – készítette el az angol nyelvű változatot a szintén reformátor William Tyndale. Nem véletlen, hogy a célnyelven gördülékenyen olvasható fordításszöveg eszménye a protestáns fordítói gyakorlatban jelent meg elsőként összhangban az egyház közvetítő szerepét visszaszorító, ezért az egyéni vallásgyakorlást szorgalmazó törekvésekkel, valamint a szélesebb vallási közösséghez fordulás szándékával.

A honosító fordítói stratégia szerephez juthat olyan esetben is, amikor a célkultúra még keresi azt a formát, amelyben a forrásmű a célnyelven megszólalhat, vagyis amikor még kialakulatlan a fordítói protokoll. A korai Homérosz-fordítások történetéből említett Ritoók több esetet is arra vonatkozóan, hogyan próbálták a fordítók a homéroszi nyelvet és versmértéket magyarul visszaadni. Igencsak érdekes, ma már szokatlannak tűnő megoldások születtek, melyekre a tanulmány szerzője is „dolmányos”, másutt „tulipános Homérosz”-ként hivatkozott. Az egyik legkorábbi ilyen példa az 1840-es évekből származik, amikor Szabó István karancseszi plébános bár formahűen, azaz hexameterben, de palóc tájszólásban fordította le az *Odüsszeiát* és az *Íliász* első énekét. Azért így, mert szerinte, ha Homérosz magyar lett volna, ő is ekképp írta volna meg az eposzokat, valamint mert ugyancsak

---

<sup>165</sup> Ward – Nida: id. mű, 18.

<sup>166</sup> Idézi többek között: Albert Sándor: „A fővényre épített ház”. *A fordításelméletek tudomány- és nyelvfilozófiai alapjai*, Budapest, Áron, 2011, 130.

<sup>167</sup> Martinus Luther: „Nyílt levél a fordításról. Ajánlás Venzeslaus Link minden Krisztus-hívőhöz”, ford. Gesztes Olympia – Szita Szilvia, in *Kettős megvilágítás*, 21-34., itt: 26.

<sup>168</sup> Uo.

igyekezett kora ízlésének megfelelni.<sup>169</sup> Baksay Sándor 1880-as évekbeli fordítása szintén „inkább a magyar falut idézi”<sup>170</sup>, mivel rímes felező tizenkettesben, a *Toldi* versmértékében szólaltatta meg az antik eposzokat. Baksay szerint ugyanis metrikai szempontból ez ekvivalens a hexameterrel, illetve feltételezése szerint Homérosz leginkább Aranyként születhetne újjá a 19. századi magyar irodalmi kultúrában. Később, a 20. század elején Csengery János is ezt a gyakorlatot követte mindkét hősköltemény fordítása során.<sup>171</sup> Ahogy arra Ritoók is utalt, a nemzeties változatok megszületésének hátterében azonban nem csak fordításelméleti megfontolások álltak, hanem ezek eszmetörténeti indíttatásúak is egyben: a népi-nemzeti irány megerősödése is magyarázatul szolgálhat.<sup>172</sup> A 20. századi átültetések körül csupán egy hasonló példát említhetett Ritoók: Mészöly Gedeon 1957-es *Odüsszeia*-fordítását, amely Devecseri fentebb tárgyalt rekonstruktív fordítói elvei ellenében készült. Elődeihez hasonlóan a magyar nyelven megszólaló fordításszöveg érdekében ő is felező tizenkettesben fordítja az eposzt, ám az a népies nyelv, amely a 19. században még természetesnek hatott nála stilizálttá, költői műnyelvvé vált. Ritoók azt írta róla, hogy olyan, mintha egy meg nem született 16-17. századi széphistóriaszerű fordítást kívánt volna Mészöly pótolni.<sup>173</sup>

A domesztikáció adaptív sajátossága miatt a fentiekén túl általában olyan kulturális alrendszer(ek)ben érvényesülhet, ahol a célközönségnek és -közönségnek való megfelelés jut szerephez például piaci szempontok miatt. Továbbá akkor is, ha a forrásszöveg vagy annak szerzője a befogadó kultúra szempontjából nem számít különösebben magas presztízsunek, ezért a befogadó kultúra közömbös abban a tekintetben, hogy az a fordítás során mennyire torzul, módosul maga a szöveg vagy a szerzői koncepció. E körbe az irodalmi rendszer perifériáján elhelyezkedő jelenségek sorolhatók: a gyermek- és a lektúrirodalom, vagy épp a színházi szövegek. (Utóbbiak fordításának sajátosságaival a következő fejezet foglalkozik majd.) Illetve gyakran abban az esetben kerülhet sor egy mű honosító jellegű (újra)fordítására, és ezáltal akár teljes asszimilációjára, ha a befogadó kultúrában már létezik, valamint széles körben ismertté vált egy autentikus fordítás, mely az olvasók számára hitelesen közvetíti a forrásszöveget.

A honosítás fordítói stratégiája „veszteséggel” is együtt jár a forrásszöveg szempontjából, hiszen a fordítónak ki kell szűrnie és át kell alakítania azokat az elemeket,

---

<sup>169</sup> Bővebben lásd Ritoók: „A magyar Homérosz-fordítások. XVIII-XIX. század”, 49-52.

<sup>170</sup> : „A magyar Homérosz-fordítások. XVIII-XIX. század”, 73.

<sup>171</sup> Ritoók: „A magyar Homérosz-fordítások. XIX-XX. század”, 87-96.

<sup>172</sup> Ritoók: „A magyar Homérosz-fordítások. XVIII-XIX. század”, 75.

<sup>173</sup> Ritoók: „A magyar Homérosz-fordítások. XIX-XX. század”, 108-117.

amelyek az olvasó számára nem érthetőek. Schleiermacher a következőképpen fogalmazta meg a honosító fordítások „hátrányait”: „A fordítónak ilyenkor vagy le kell metszenie ezt a részt, szétrombolva ezáltal az alkotás egészének formáját, vagy helyettesítenie kell valami mással.”<sup>174</sup> Az idegenítő fordítói módszernél szabadabb gyakorlatot jelent, azonban bizonyos esetekben könnyen „féltelessé”<sup>175</sup> válhat, és a forrásszöveg átalakításához is vezethet. Amiatt pedig, hogy ez a fordítástípus adaptív jellegű, azt jegyzi meg róla az értekezés végén, hogy „szigorúan véve [...] már nem is fordítás.”<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> Schleiermacher: id. mű, 146.

<sup>175</sup> Schleiermacher: id. mű, 147.

<sup>176</sup> Uo.

## II. FEJEZET

### SZÍNHÁZ – FORDÍTÁS – ADAPTÁCIÓ

#### *A mai magyar színházkultúrában mint célközegben érvényesülő fordításfogalom és fordítói stratégiák meghatározása*

Az előző fejezet legfontosabb tanulságaként az vonható le, hogy sem a fordítás fogalma nem definiálható általánosan, minden körülményre érvényesen, sem pedig a fordítás tevékenységére vonatkozóan nem állíthatók fel átfogó, univerzális normák vagy kritériumok. A fordítás csak adott kulturális kontextusban értelmezhető koncepció, ahogy a fordító munkáját is a legkülönbözőbb elvárások befolyásolhatják, és ezeknek megfelelően választhat a különböző fordítási stratégiák közül és igazodhat bizonyos irányelvekhez. A fordítással kapcsolatos elvárásokat pedig nem csupán az adott kor fogalmazhatja meg, hanem a kulturális közeg egésze, vagyis többek között a forrásszöveg presztízse és műfaja, a célközeg vagy a befogadók közössége.

A továbbiakban szűkítem a vizsgálódás körét. Értelemszerűen tehát nem egy előzetesen megfogalmazott fordításfogalom érvényesülését kívánom ellenőrizni adott kontextusban, hanem arra koncentrálok, hogy egy meghatározott célközegben – nevezetesen a mai magyar színházkultúrában – milyen fordítási normák érvényesülnek, és hogy milyen stratégiákhoz alkalmazkodnak a fordítók. Vagyis a Gideon Toury által konceptualizált, tágan értelmezett fordítás fogalmat alkalmazom.<sup>177</sup> Nem mellőzhetem el azokat a szempontokat sem, melyek szerint ezek a fordítások a magyar kulturális rendszer egy meghatározott alrendszerében jöttek létre, és figyelembe kell venni azokat a lehetőségeket, melyeket ezen alrendszer játéktára biztosít; de meg kell vizsgálni a fordításra kiválasztott forrásszövegek kulturális presztízst is, valamint azt a szűkebben értett színházi közeget is, amelybe illeszkednek. Konkrétabban fogalmazva, más feltételeknek kell megfelelnie egy drámaszövegnek, mint egy színpadra szántnak, továbbá máshogy fordítanak Shakespeare-t ma, mint tette azt például a 18. században Kazinczy, illetve más vonatkozik egy klasszikus szerző átültetésére, mint egy a hazai közönség körében kevésbé ismert kortárs szlovák szerzőére.

---

<sup>177</sup> Lásd Gideon Toury: „Fordítás – célkultúra. Egy előfeltevés módszertani következményei”, ford. Nemes Péter, *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. Józán Ildikó – Jeney Éva – Hajdu Péter, Budapest, Balassi, 2007 (Pont fordítva 4), 319-337., itt: 333.

A mai magyar színházi kultúra bővelkedik a fordított darabokban, ezáltal meglehetősen alkalmas kutatási területet jelent az adott közegben érvényesülő fordítási normák és fordítói stratégiák vizsgálatához. Iménti állításomat pedig talán nem szükséges pontos statisztikai adatokkal alátámasztanom, hiszen elegendő lehet e tekintetben például a színházak műsorainak áttekintése után kialakult összbenyomásra támaszkodni. Ugyanakkor az is elmondható, hogy e viszonylagos gazdagság ellenére a fordított színpadi szövegek az (irodalomtudományos) recepció számára „láthatatlanok”. Ez jelenti egyfelől azt is, hogy a mai magyar irodalomkritikában hiányzik az értékelésük, még abban az esetben is, ha egy meghatározó szerző életművének jelentős részét teszik is ki. (Ezt a problémát részletesebben a Parti Nagy Lajos színpadi fordításait tárgyaló fejezetben fejtem majd ki.) Másfelől jelenti az is, hogy rendszerint a színházi kritika sem vesz tudomást egy-egy szöveg fordított voltáról. Ennek hátterében a színpadi szövegek esetében gyakran választott honosító fordítói stratégia áll, hiszen a fordítókkal szemben az az elvárás, hogy adaptív, az adott nyelvi-kulturális állapotokhoz jobban illeszkedő, akadálymentesen befogadható szöveget állítsanak elő. Miáltal a fordítók maguk is láthatatlanok maradnak (ahogy e körülményre már Lawrence Venuti is felhívta a figyelmet korábban idézett művében).<sup>178</sup>

Mielőtt azonban rátérnék a színházi szövegek fordításának speciális kérdéseire, szükségesnek tartom nagy vonalakban áttekinteni a dráma- vagy színházfordítás-elmélet néhány alaplátását és fontos állítását.

### 1. A drámafordítás-elmélet helye és jelentősége a modern fordítástudományban

A Susan Bassnett-McGuire és André Lefevere fordításteoretikusok nyomán *Translation Studies*-ként megnevezett modern fordításelméleten belül kibontakozó rendszeres drámafordítás-elmélet (*Drama Translation Science*) mintegy három évtizedes múltra tekint vissza, irányadó szövegei az 1980-as években jelentek meg. Ezek közül is a legkorábbiak és a leginkább megalapozó jellegűek Bassnett-McGuire nevéhez köthetők, aki – az előző fejezetben bemutatott – többrendszer-elmélet (*polysystem theory*) keretében kezdte a műnem fordítási sajátosságait feltárni és vizsgálni. E jellegzetességek lényegében a célközeghez való alkalmazkodás elveként foglalhatók össze. A szerző egyik mérvadó tanulmányában úgy fogalmazott, hogy a célszövegnek a dráma kettős természete miatt egyszerre kell megfelelnie

---

<sup>178</sup> Lawrence Venuti: *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London – New York, Routledge, 1995.

az olvashatóság és az előadhatóság (*performability*) – mégoly kevésbé egyértelműsíthető – feltételeinek.<sup>179</sup>

Az Ortrun Zuber-Skerritt szerkesztésében megjelent 1984-es tanulmánygyűjtemény, a *Page to Stage* viszont inkább gyakorlati szempontokat helyezett előtérbe, és a drámafordítás egy sajátos területével, a színpadi szövegek átültetésével (*transposing*), valamint eredeti és fordított művek színpadra állításával (*transferring the dramatic text on to the stage*) foglalkozott.<sup>180</sup> A tanulmánykötet szerzői a drámát ugyanis elsősorban nem irodalmi szöveggként fogták fel, hanem egy meghatározott előadás alapját jelentő szöveggkönyvként vizsgálták, és meglátásaik ebben a tekintetben bizonyultak különösen megfontolásra érdemesnek a drámafordítás-elmélet szempontjából is. Hasonlóképpen a célközeghez igazodásban látták e szövegtípus fordítási sajátosságait, ezért a szövegek eljátszhatóságának (*actable*) és kimondhatóságának / megszólaltathatóságának (*speakable*) sarkalatos pontjait igyekeztek meghatározni.<sup>181</sup> (A későbbiekben be fogom mutatni, hogy a színpadra szánt szövegek fordítása esetében ezek cseppet sem elhanyagolható kritériumok.)

A dráma-, illetve a színpadi szöveg-fordítás kérdésének a neves francia színházteoretikus, Patrice Pavis több tanulmányt is szentelt. Egyik első, a témában publikált dolgozata 1989-ben jelent meg a *The Play Out of Context* címet viselő tanulmánygyűjteményben,<sup>182</sup> amelynek szövegei a drámák kulturális meghatározottságával foglalkoztak, valamint a drámafordításnak (mint produktumnak) az új kulturális környezetbe illesztésének nehézségeit tárgyalták. A *Page to Stage* című kötet koncepciójához hasonlóan Pavis is szélesebb értelemben használta a fordítás fogalmát. Tézise a színpadi szövegek fordítására vonatkozóan pedig az volt, hogy a jelenség „jóval többet foglal magába, s korántsem korlátozódik a dramatikus szöveg pusztá nyelvek közötti átfordítására. A színpad és a rendezés [*mise en scène*] fordításproblémáinak közelítésekor két nyilvánvaló ténytet kell mindenképpen szem előtt tartani: *primo*, a fordítás a színészek testén és a nézők fülén halad át; *secundo*, nem egyszerűen nyelvi szöveget fordítunk át egy másikra, hanem a

---

<sup>179</sup> Vö. Susan Bassnett-McGuire: „Ways through the labyrinth. Strategies and methods for translating theatre texts”, in *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, szerk. Theo Hermans, London – Sydney, Croom Helm, 1985, 87-102.

<sup>180</sup> Vö. Ortrun Zuber-Skerritt: „Introduction”, in *Page to Stage. Theatre as Translation*, szerk. Ortrun Zuber-Skerritt, Amsterdam, Rodopi, 1984 (Costerus, New series 48), 1.

<sup>181</sup> Uo.

<sup>182</sup> Patrice Pavis: „Problems of translation for the stage: interculturalism and post-modern theatre”, ford. Loren Kruger, in *The Play Out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*, szerk. Hanna Scolnicov – Peter Holland, Cambridge, Cambridge UP, 1989, 25-44.

A tanulmány később Pavis nagyszabású vállalkozásának, a *Színházi szótárnak* (*Dictionnaire du théâtre*) a fordítás-szócikke lesz, mely magyarul két fordításban is hozzáférhető. (Lásd Patrice Pavis: „Színház-fordítás”, ford. Jákfalvi Magdolna, *Theatron* I/4 (1999 nyár-ősz), 31-34; uő: „Fordítás”, in uő: *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn, Budapest. L'Harmattan, 2006, 150-153.)

megnyilatkozó helyzeteket [enunciation] állítjuk szembe és beszélgetjük egymással, kommunikáltatjuk az időben és térben elválasztott különböző kultúrákat.”<sup>183</sup> Pavis tehát arra hívta fel a figyelmet, hogy a dráma-, pontosabban a színpadi szöveg fordításának problémái, illetve ezek vizsgálata nem közelíthető meg pusztán csak fordításelméleti szempontból, hanem színházi-dramaturgiai szempontokat is figyelembe kell venni feltárásuk során.

A drámafordítás problémaköre iránti folyamatos érdeklődést bizonyítja, hogy a témában a közelmúltban is több publikáció jelent meg. Közülük Sirkku Aaltonen és Phyllis Zatlin munkáit említem csak meg ehelyütt, mindkettő a *Topics in Translation*-sorozatban látott napvilágot.<sup>184</sup> Míg az előbbi monografikusan, és mind színházi, mind pedig fordításelméleti szempontból tárgyalja a témát, addig az utóbbi antológiaszerű. Az első fejezetben ugyanis rövid áttekintés ad a drámafordítás-elméletnek a fordítástudományban betöltött helyzetéről (mellyel kapcsolatban viszonylagos mellőzöttségről számol be), a másodikban pedig a fordítókkal és színházi szakemberekkel a témában folytatott személyes beszélgetések és levélváltások tanulságait összegzi, végül a drámafordítás gyakorlatának bizonyos elemeit (közös fordítói vállalkozásokat, kétnyelvű szövegeket, színművek filmes adaptációit) vizsgálja.

A hazai fordítástudományban a drámafordítás-elmélet a fent ismertetett formában nem honosodott meg. A 20. századi magyar fordításelmélet és -kritika figyelme hagyományosan elsősorban a líra-, másodsorban a prózafordítás területére koncentrálódik, ennek eredményeit követi inkább érdeklődéssel – köszönhetően főként a *Nyugat* köréhez tartozó kiemelkedő műfordítói életműveknek. A dráma műnemét érintő fordítási sajátosságok tanulmányozásának köréből talán csak a Shakespeare-fordítások számíthatnak ilyen figyelemre.<sup>185</sup> Annak a háttérben, hogy épp ezek a művek emelkednek ki a korpuszból, egyrészt a szerzőnek a magyar irodalmi kultúrában betöltött kanonikus pozíciója és megingathatatlan tekintélye áll, másrészt pedig az, hogy drámáit sem feltétlenül, vagy nem minden esetben színpadra szánt alkotásokként, hanem ennél nagyobb presztízsű, és ezért több figyelemre érdemes költői szövegekként értékelték. Hasonlóképpen nem kimondottan a drámafordítás sajátosságai,

---

<sup>183</sup> Pavis: „Színház-fordítás”, 31.

<sup>184</sup> Sirkku Aaltonen: *Time-sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon, Multilingual Matters LTD, 2000 (Topics in Translation 17); Phyllis Zatlin: *Theatrical Translation and Film Adaptation. A Practitioner's View*, Clevedon, Multilingual Matters LTD, 2005 (Topics in Translation 29).

<sup>185</sup> A teljesség igénye nélkül csak néhány művet említek. Rába György például Babits és Kosztolányi kapcsán érinti a kérdést (Lásd Rába György: *Szép hűtlenek. Babits, Kosztolányi és Tóth Árpád versfordításai*, Budapest, Akadémiai, 1969 [Irodalomtörténeti könyvtár 23]). Továbbá: Mészöly Dezső: *Új magyar Shakespeare. Fordítások és esszék*, Budapest, Magvető, 1988; Szele Bálint: „Társalogni avval, aki bölcs”. *11 Shakespeare-interjú*, Budapest, Ráció, 2008; Shakespeare drámák, ford. és jegyz.: Nádasdy Ádám, Budapest, Magvető, 2018, 1-3. kötet; Kiss Zsuzsánna: *Búnak bohócai. Lear magyar köntösben*, Budapest, Protea Kulturális Egyesület, 2010.)



hanem a kulturális fordítás kérdésköre kapcsán vizsgálja a Harold Pinter drámaiban előforduló reáliák átültethetőségének problémáit Valló Zsuzsa. Felhasználja Even-Zohar belátásait és a többrendszer-elméletnek fordítással kapcsolatos eredményeit is, elsősorban mégis azon szövegelemeknek a fordíthatósága érdeklí, amelyek „különös erővel képviselik az adott közösségre jellemző kulturális / szociális tartalmakat, így jellegükből fakadóan gyakran okoznak fordítói átváltási problémákat.”<sup>186</sup>

A teoretikus munkák viszonylagos alacsony számának ellenére a magyar színházkultúrában a nemzeti színjátszás megszületése óta jelentős szerepet töltenek be a fordítások. Nehéz lenne egyetlen évadot is fordított darabok nélkül elképzelni, még akkor is, ha a hazai színházak szívesen és gyakran játszanak magyar színműveket, köztük természetesen kortárs alkotásokat.<sup>187</sup> Annak azonban, hogy miért vannak jelen nagy mennyiségben fordításszövegek a magyar színházkultúrában, hogy miért van rájuk igény, koronként és színháztípusonként eltérő okai vannak. A kezdetekben, vagyis a nemzeti színjátszás kialakulása idején még főként e módon, azaz idegen nyelvű darabok fordításával-átültetésével lehetett eredeti drámai alkotások hiányában vagy csekély száma esetén a repertoárt kiegészíteni.<sup>188</sup> Ahogy azt Valló foglalta össze: „A drámafordításnak, amely már a 19. századi kezdeteknél ott bábáskodott a nemzeti színjátszás bölcsőjénél, különleges szerep jutott annak fejlődésében. E fokozott jelenlétet elsősorban az magyarázza, hogy a lírában hagyományosan gazdag magyar irodalom drámában nem volt oly termékeny, így a magyar színpadok rászorultak a külföldről érkező, fordításban megjelenő színpadi művekre.”<sup>189</sup> A későbbiekre vonatkozóan egyéb motivációk is említhetők: legyen szó a pallérozódás szükségességéről, a színházi modellek gazdagításáról, divatos külföldi szerző bemutatásáról és meghonosításáról, külföldi minta átvételéről, illetve közönségsikerre biztosan számítható darab bemutatásáról – akár fordítói kezdeményezésből, akár színházi megrendelésből eredően.

---

<sup>186</sup> Valló Zsuzsa: „*Honosított*” angol drámák a magyar színpadokon. *Kulturális referenciák Harold Pinter színpadi műveiben*, Budapest, 2002, 15.

<sup>187</sup> A kortárs magyar dráma helyzetéről P. Müller Péter a következőket jegyezte meg: „Az elmúlt évtizedekben Magyarországon egy színházi évadban átlagosan 70-100 új magyar darab színházi bemutatójára került sor. Ez a mennyiség a legkülönbözőbb műfajokat – gyerekdarabokat, bohózatokat, musicaleket stb. – tartalmazza. Ebből a kortárs magyar dráma, az ősbemutatók száma egy-egy évadban átlagosan húsz körül van, kiegészülve olyan színpadi szövegekkel, amelyeket színházi alkotók vagy saját maguk írnak, vagy drámaírókkal együttműködve, egy adott előadás céljára hoznak létre.” (P. Müller Péter: *A magyar dráma az ezredfordulón*, Budapest, L'Harmattan, 2014, 10.)

<sup>188</sup> Ld. Józán Ildikó: „Szigor és méltányosság. Fordítás és kritika a XIX. században”. in uő: *Mű, fordítás, történet. Elmélkedések*, Budapest, Balassi, 2009 (Pont fordítva 9), 52-66.

<sup>189</sup> Valló: id. mű, 7.

## 2. A dráma- és színházfordítás elméleti és gyakorlati aspektusai

A drámák, illetőleg a színházi szövegek speciális fordítási kérdéseket vetnek fel, és sajátos műfordítói protokollokkal rendelkeznek. Mindennek okaként több tényező is megemlíthető. Egyfelől figyelembe kell venni a drámai szövegek azon specifikumát, miszerint egyszerre tartoznak az irodalom és a színház kulturális mezőjébe, minek következtében a befogadási módjuk is sajátos: egyéni ritmusú olvasás útján, de élő színpadi szöveggént is befogadhatóak. A színpad pedig speciális, fordításelméleti kategóriákkal nem jellemezhető elvárásokat is támaszt a fordítóval szemben. Továbbá adott megnyilatkozási helyzetben előforduló, meglehetősen kontextusfüggő szövegtípusról van szó, és mindezeket túl meg kell vizsgálni a célközönségnek – jelesül a mai magyar kultúrának – a magyar kulturális mezőben betöltött szerepét és presztizsét is.

### 2.1. A dráma, a színházi szöveg és a performanszszöveg fogalmainak elkülönítése, valamint befogadásuk és fordításuk sajátosságai

A fordító munkáját, ezen keresztül pedig a fordítás stratégiáját jelentősen meghatározza a drámának mint szövegtípusnak az a sajátossága – amelyre fentebb Bassnett-McGuire kapcsán már utaltam, és mint azt Eric Bentley találóan fogalmazta meg –, hogy a drámaszöveg „kettős életet”<sup>190</sup> él, egyszerre van jelen az irodalom és a színház közegében. A fordítói módszerek tanulmányozása előtt tehát szükséges az alcímben felsorolt fogalmak, szövegtípusok konceptualizálása, használatuk pontosítása.

A dráma kifejezés jelölhet olyan önmagában teljes, írott szöveget (adott esetben könyvdrámát), amely nem minden esetben kerül színpadra, illetve a színpadi megvalósíthatóságot sem feltétlenül tartja szem előtt. Ebben az esetben a fordító, ha például meg kívánja őrizni a forrásszöveg idegenségét, annak a befogadó közegtől való távolságát, esetleges eltéréseit, „nyugodtan benne hagyhat bizonyos nehezebben érthető elemeket (pl. kultúraspecifikus allúziókat, konnotációkat, politikai, történelmi utalásokat, helyneveket stb.), hiszen lábjegyzetben vagy a szöveg végén elhelyezett index segítségével magyarázatot fűzhet ezekhez a szövegrészekhez.”<sup>191</sup> Az olvasás ugyanis – ideális körülmények között – a befogadó személyes igényeihez igazodó, egyéni ritmusú folyamat. Akár meg is szakítható vagy azért, hogy a befogadó visszatérjen egy korábbi szöveghelyhez, vagy azért, hogy előre ugorjon; de akár tetszőlegesen újra és újra ismételhető is. Az olvasásra szánt szöveg

<sup>190</sup> Eric Bentley: *A dráma élete*, ford. Földényi F. László, Pécs, Jelenkor, 1998 (Theatrum Mundi), 122.

<sup>191</sup> Valló: id. mű, 26-27.

esetenként – a befogadást segítő – kommentárokkal, láb- és végjegyzetekkel terhelhető. Jóllehet csak bizonyos mértékig, mert minden egyes index kizökkenti az olvasót, sőt akár a későbbiekben lényegessé váló dolgokat előre le is leplezhet számára – csökkentve ezzel az irodalmi művel való találkozás és a felfedezés élményét. Nem véletlen, hogy egy szöveg paratextusokkal történő kiegészítése a befogadó közeg függvénye is, és hogy gazdag és alapos jegyzetanyagot példának okáért általában a szakmai közönségnek szánt kritikai kiadásokban, míg eligazító, megvilágító hatású magyarázatokat a jobbra diákok számára készíttetekben találunk. Az átlagolvasóknak (azaz a nem különleges befogadói csoportnak) készíttetekben – ha a forrásszöveg azt az előző fejezetben kifejtettek alapján lehetővé teszi, illetve a célközög is úgy igényli – a fordítók inkább fordulnak a honosító stratégiához, és élnek a kulturális transzfer lehetőségével.

Mindemellett drámának szokás nevezni az úgynevezett színházi szöveget is. A kifejezés afféle „köztes” szövegállapotra utal, hiszen az elkészült változat – legyen szó fordított szövegről vagy átdolgozásról – a színházi gyakorlatban még átmege a dramaturg kezén is, aki színpadra segíti a szöveget, és elkészíti a rendezés, az előadás alapját képező szövegváltozatot. Bizonyos értelemben ez az adaptív tevékenység is tekinthető egyfajta fordítási eljárásnak, hiszen a dramaturg a megfelelő transzferfolyamatok révén alkotja meg a célközögnek – azaz a színházi vagy rendezői igényeknek, a társulat képességeinek, valamint adott esetben a célközög elvárásainak – megfelelő variánst.

Harmadrészt pedig dráma a performansz- vagy színpadi szöveg is, amely az előadásban hangzik el, és a korábban ismertettektől eltérően akusztikai úton fogadható be. A színpadi szöveg alapja lehet – mint az a nyugati színházkultúrában általános<sup>192</sup> – egy előzetesen létező, és a fenti két értelemben vett drámaszöveg, de lehet az adott társulat és / vagy előadás számára megszületett színdarab is, mely akár nyomtatásban meg sem jelenik. A magyar kontextusból utóbbi típusra a Mohácsi testvérek vagy Pintér Béla színházi gyakorlata említhető.<sup>193</sup>

A performanszszöveg értelemszerűen a színházi előadás nem elhanyagolható része, amely nemverbális elemekkel (mimika, gesztusok, zene, tánc, díszlet, világítás stb.) kiegészülve válhat teljessé. A színpadi szövegekkel kapcsolatban Bécsy Tamás több helyütt is idézte Tennessee Williams hasonlatát, miszerint: „Egy színdarab nyomtatásban körülbelül

---

<sup>192</sup> Vö. John Rouse: „Textualitás és autoritás a színházban és a drámában: néhány kortárs lehetőség”, ford. Imre eL Zoltán, *Theatron* II/2 (2000. nyár-ősz), 106-116., itt: 106.

<sup>193</sup> A fenti kijelentés némi árnyalásra szorul, mert mindkét említett esetben kötetben is megjelent színházi darabjaik egy része. (Mohácsi István – Mohácsi János: *Múltépítés, avagy meghalni könnyű, élni a nehéz*, Budapest, Prae.hu., 2018; Pintér Béla: *Drámák*, Budapest, Saxum, 2013.)

annyi, mint egy fel nem épült vagy felépült és elpusztult házról készített tervrajz.”<sup>194</sup> Snell-Hornby *Der Text als Partitur* című dolgozata alapján Valló pedig a zenei partitúrához hasonlította a színpadi szöveget, lévén az csak irányvonalakat vázol fel az előadás számára.<sup>195</sup> Pavis hasonlóképpen, összetett szemiotikai rendszer részeként vizsgálta a drámát, melynek következtében arra figyelmeztetett, hogy „[n]em volna helyes a drámai szöveget rögzült, közvetlenül hozzáférhető, egyszer és mindenkorra érthető entitásként felfogni.” Véleménye szerint „[a] szöveg csak olvasataiban létezik, s az olvasatnak mindig adott történelmi kontextusa van.”<sup>196</sup> A dramatikus szöveg – mint bármely más szöveg – nyitott a lehetséges későbbi olvasatokra, értelmezésekre, melynek megvilágítására a francia színházteoretikus a futóhomok analógiáját használta. Ennek felszínén ugyanis annak ellenére, hogy folyton változik, alakul, „időről-időre, de mindig lokalizálni tudunk [...] befogadást segítő jeleket vagy éppenséggel determinálatlanságot és kétértelműséget keltő jeleket.”<sup>197</sup> Ebből a szempontból pedig a színpadra állítás, a rendezés, de még a fordítás is egy lehetséges interpretáció melletti állásfoglalásként értelmezhető.

A színpadi szöveggel felfogott drámaszöveggel a befogadó tehát a percepció csatornát tekintve akusztikai úton, valamint az adott előadás megszabta ritmusban találkozik. Pavis mindezt úgy fogalmazta meg, hogy a színház sajátos megnyilatkozási helyzet: „a színész konkrét időben és helyen szöveget mond a nézőnek, akihez így egyszerre jut el a szöveg és a rendezés [*mise en scène*].”<sup>198</sup> A nézőnek nincs lehetősége tehát sem megállítani, sem – bár képtelenség is lenne – újra felmondani a szöveget, de jegyzetanyag sem áll mankóként rendelkezésére a nehezen érthető helyek megvilágításában. Mindehhez még hozzátehető az is, hogy az olvasással ellentétben a szöveggel való elsődleges találkozás jellemzően közösségi formában történik.

A színpadi szövegeket összefoglalóan úgy lehetne jellemezni, mint a közegüktől erősen függő, leginkább ott érvényesülő jelenségeket. A fordítónak ezért az a feladata, hogy előadhatóvá tegye ezeket a szövegeket egy másik kontextusban.<sup>199</sup> Pavis szóhasználatát követve: a fordítónak elmúlt és jövőbeli megnyilatkozó helyzetek között kell kapcsolatot létesítenie. Jóllehet a legtöbb esetben a szóban forgó fordító az eredeti megnyilatkozó

---

<sup>194</sup> Idézi többek között Bécsy Tamás: *A dráma lételméletéről (Művészetontológiai megközelítés)*, Budapest, Akadémiai, 1984, 229; uő: *Színház és / vagy dráma*, Budapest – Pécs, Dialóg Campus, 2004 (Theatrology, Dialóg Campus Szakkönyvek), 94.

<sup>195</sup> Valló: id. mű, 29.

<sup>196</sup> Pavis: „Drámai szöveg”, in *Színházi szótár*, 102-103.

<sup>197</sup> Uo.

<sup>198</sup> Pavis: „Színház-fordítás”, 31.

<sup>199</sup> Vö. Henry Knepler: „Translation and Adaptation in the Contemporary Drama”, *Modern Drama*, 1961. tavasz, 31-41., itt: 31.

helyzetet nem látta, nem láthatta, és azt írott szöveg alapján kell elképzelnie, ahogy a jövőbeliről is csak feltételezései lehetnek – mégis ezekre tekintettel kell a célszöveget megalkotnia.<sup>200</sup> Például a realista normák szerinti színjátszás sztenderdjei szerint a játék a hitelesség illúziójának felkeltésére törekszik, vagyis igyekszik „elhitetni a nézővel, hogy valódi embereket, valódi helyzetekben lát”,<sup>201</sup> és hogy az elhangzó mondatok épp akkor és ott születnek meg. A fordításnak tehát meg kell felelnie ezeknek a – kortól, kultúrától és adott esetben befogadói közösségtől függő – konvencióknak is arra vonatkozóan, hogy mi jelenti az élő nyelvet és a valós közeget. Ezért, „amikor [a fordító] döntést hoz, nem biztos, hogy elsősorban és mindig korhoz és forrásszöveghez való feltétlen »hűséget«, mint inkább a színházi hitelességet kell választania.”<sup>202</sup> Így járt el többek között Shakespeare kortárs fordítója, Nádasdy Ádám is, amikor nem az Erzsébet-kori, a korai modern angol nyelvnek a nyelvtörténeti szempontból analógnak tekinthető megfelelőjét, azaz Zrínyi vagy Pázmány nyelvét választotta. Ez stilisztikailag nem is lett volna szerencsés megoldás. Ehelyett mai magyar nyelvre ültette át Shakespeare azon műveit, melyekre megbízást kapott – megfelelően ezzel a kortárs színházi elvárásoknak, és igazodva ahhoz a sajátosságához, hogy a forrásszöveg szerzője is korának élő nyelvét használta.<sup>203</sup>

Mint arra korábban utaltam, a performanszszövegeknek meg kell felelniük annak a követelménynek is, hogy „jól eljátszhatók és a színpadon felmondhatók” legyenek. A színházi fordító ennek értelmében nem csupán a dialógusokat ülteti át egy másik nyelvre, nem csupán „szövegek szemantikai egyenlőségét keresi”,<sup>204</sup> hanem figyelembe kell vennie azt a szituációt is, amelyben majd a fordításszöveg elhangzik. Azaz ennek megalkotásakor szövegartikulációs szempontból kerülnie kell például az *s* és az *sz* hangok közelségét vagy a mássalhangzó-torlódásokat. De érthető ezen a követelményen az is, hogy a célszövegnek illeszkednie kell az adott színház vagy a rendező koncepciójához, továbbá a társulat, a (vezető) színészek adottságaihoz. Utóbbiak példának okáért a korai magyar színházfordításokat is jelentős mértékben meghatározták. Székely György egy tanulmányában az 1811-es kolozsvári *Lear király* fordítását és szövegkönyvét mutatta be, mely feltételezhetően német nyelvű alapszövegből készült. (Igaz, a címlappal ellentétben nem Schiller, hanem egy bizonyos

---

<sup>200</sup> Pavis: „Színház-fordítás”, 31. Továbbá vö. Knepler: id. mű, 33.

<sup>201</sup> Valló: id. mű, 25.

<sup>202</sup> Valló: id. mű, 27.

<sup>203</sup> Vö. Szele Bálint: „A fordító szeme mindent lát (Nádasdy Ádám)”, in uő: id. mű, 13-22.; uő: „Ez is csak szöveg (Nádasdy Ádám)”, in uő: id. mű, 23-43.; Shakespeare: id. mű, 1. kötet, 10-11.

<sup>204</sup> Pavis: „Színház-fordítás”, 32.

hamburgi Friedrich Ludwig Schröder változata alapján.)<sup>205</sup> A szövegekönyv egy jegyzete két szerep – a „Ritter” és „Lord Gloster szolgája” – összeolvasztására hívta fel a figyelmet. A fordító pedig (aki önmagát csupán S. J. monogrammal jelölte meg) okként a társulat akkori létszámát nevezte meg, hozzáfűzve, hogy „mikor alkalmas személyek lesznek reá”, majd ismét szét lehet ezeket választani. Mintegy magyarázatként még azt is hozzáfűzte: „Azt tartom, hogy a Fordítónak ezen szabadságát nem tulajdonítja senki hibául, a’ki tudja az ide való [értsd: kolozsvári] Játtzó Színek mostani körülállásait, a’melly még csak most kezd lábra állani.”<sup>206</sup> S. J. szintén Shakespeare korának színházi gyakorlatát követte, és az adott társulatra szabta a darabot. A közönség pedig egyáltalán nem kárhoztatta a fordítót a hasonló vagy akár az ennél is radikálisabb változtatásokért, hanem – Székely szerint – „az eredetnél jobbnak, tisztességesebbnek, »modernebbnek«” tartotta ezeket.<sup>207</sup> (Szükséges megjegyezni azonban azt is, hogy a korban nem létezett még olyan Shakespeare-kiadás, amely alapján hűség, hitelesség kérdésében az átiratokat meg lehetett volna ítélni.) Már idézett művében Valló pedig 20. századi példát, Neil Simon *The Odd Couple* (*Furcsa pár*) egy rövid dialógusának két fordítását hozta szemléltetésként a kevésbé (Zilahy Judit) és az inkább (Örkény István) „színpad-érzékeny” fordításra.

Az eredeti szöveg a következőképpen hangzik:

„VINNIE: A what?

SPEED: A girl. You know. Like when you are through work early.”

Zilahy Judit fordítása mintegy elmagyarázza a szituációt, ezért hathat kissé túlírtnak:

„VINNIE: Azt akarod mondani, hogy van egy...

SPEED: Minden nap négy órakor jön ki a munkahelyéről. Azon férfiak közül, akik négy órakor végeznek a munkahelyükön, hetvenhárom százaléknak van egy kis barátnője.”

Örkény változata azonban nagyobb teret enged a színpadi interpretációnak és a színészi játéknak, így a néző például a szöveget kiegészítő színészi gesztusokból fejtheti meg a szövegrészlet utalásait:

„VINNIE: Azt hiszed... Azt hiszed, hogy Félixnek...

SPEED: Korán végez a munkával... ”<sup>208</sup>

---

<sup>205</sup> A tanulmány szerzője azt is megjegyezte, hogy korban a Shakespeare-dráma cselekményét „riasztónak, az isteni igazság megcsúfolásának minősítették”, és ennek következtében a 17. század végétől két fontosabb, angol és német változatával kell számolni. Vö. Székely György: „1811: »Leár« magyarul. Színháztörténeti háttér”, *Theatron* I/3 (1999. tavasz), 9-19., itt: 12.

<sup>206</sup> Idézi Székely: id. mű, 9.

<sup>207</sup> Székely: id. mű, 13.

<sup>208</sup> Vö. Valló: id. mű, 48.

A fent elmondottakat összegezve az állapítható meg, hogy a színházi szövegek fordítását – a próza- vagy a versfordítással szemben – kevésbé szigorú műfordítói protokollok határozzák meg, mivel a befogadó közeg nem feltétlenül a forrásszöveget hűen követő fordításokat vár el, hanem a színház igényeihez illeszkedő, valamint a közönség körében sikerrel kecsegtető változatokat. Ebből következően a fordítók is gyakrabban élnek a honosítás stratégiájával.

Shakespeare magyar befogadás- és fordítástörténetében mindegyik, előbbieken ismertetett drámaértelmezésre találunk példát, annak ellenére, hogy a szerző eredetileg adott társulatra, közönségre szabva írta meg műveit. Az, hogy kultuszának egyes pontjain milyen kép is élt róla, nyilvánvalóan műveinek fordításmódjára is hatással volt. Babitsnak *Az európai irodalom történetében* megfestett szerzőportréja alapján Shakespeare inkább tekinthető költőnek, mint színpadi szerzőnek, továbbá drámaírói munkásságát is a szonettek felől közelítette meg. Meglátása szerint az, ami Shakespeare-ben igazán csodálnivaló, a „lírai és filozofikus magasságok”, „a szóvalvaló jellemzés”, nyelvének végtelen finomsága és a leírások szépsége.<sup>209</sup> Ennek nyomán például elítélte azon 19. századi német kritikusokat, akik az angol bárdban színpadi szerzőt láttak, és az ő véleményükkel szemben azt hangsúlyozta, hogy Shakespeare drámái valójában líraiak. Különösen helyénvalónak érezte ezt az álláspontot a *Hamlet* esetében, amelyben meglátása szerint a szerző a cselekedni nem tudó, azaz „drámaképtelen” ember alakját rajzolta meg. Azzal kapcsolatban pedig, hogy akár a szóban forgó mű színpadon is teljes értékűen megjelenhet, kétségeit fejezte ki. „Igazán bámulatos, hogy ezek a finom nüánszokra [sic!] épített, lírai és epikus festő drámák valaha színpadon is hatottak. [...] Darabjai igazán csak *olvasva* érvényesülnek. Egy-egy során meg kell állni, kortyonkint ízlelni mint a jó bort.” És még azt is hozzátette, hogy színműveinek mélységeit nem az előadás, hanem „csak a lassú tanulmány és az áhítat” tárhatja fel.<sup>210</sup> Az előbbieket természetesen Babits *A vihar*-fordításán is nyomot hagytak. Rába György a fordítás értékelésekor *Szép hűtlenség* című kötetében két olyan rendezői véleményt is idézett – Vámos Lászlóét és az egyébként Shakespeare-kutatóként is ismert Hevesi Sándorét –, amelyek az elkészült fordításszöveget „színszerűtlennek”, „homályos” megszóvegezésűnek és színpadon

---

<sup>209</sup> Babits Mihály: *Az európai irodalom története*, Auktor, 1991, 244-245.

<sup>210</sup> Babits: id. mű, 242-243. (Kiemelés tőlem: NN.)

kevésbé mondhatónak ítélték meg.<sup>211</sup> De maga Rába is azt írta, hogy Babits fordításának „[k]épszerűsége elliptikus, kifejezésmódja néző és olvasó aktív részvételét igényli.”<sup>212</sup>

Mások viszont egyértelműen színpadi szerzőként olvasták, értelmezték és fordították Shakespeare-t. Közéjük tartozott például Mészöly Dezső is, aki szerint a szóban forgó alkotó „drámáinak minden sorát hallgatóknak és nézőknek szánta”,<sup>213</sup> vagyis nem az olvasóknak, hanem a színházi közönségnek. A fordításai mellett született esszéinek egyikében, mely a *Shakespeare magyarul* címet viseli, abban a felfogásban látta a 19. század jelentős magyar fordításainak, valamint az ezt a gyakorlatot követő Babits- és Kosztolányi-átültetéseknek a gyengeségeit, hogy Shakespeare-t mint költőt, műveit pedig mint költői műveket fordították le. Különösen az előbbiekre igaz az, hogy a valamiféle emelkedett stíluseszmény jegyében – ahogy Mészöly fogalmazott – „íróasztal mellett gyártott, ízetlen-színtelen-szagtalan műnyelven tolmácsolták”<sup>214</sup> darabjait. Ennek következtében a magyar Shakespeare-ben gyakran szerepeltek nem csak a forrásszövegektől, de a befogadó nyelvtől is idegen, erőszakoltnak tűnő szóösszetételek (úgy, mint: „végreemény” vagy „lángérezemény”), illetve kényszeredett rövidítések (például „fejedelmek sergei”).<sup>215</sup> Kálnoky László egyébként *Shakespeare: XIX. Henrik* című műfordítás-paródiájában épp a 19. századi Shakespeare-fordítások hagyományának már-már halandzsának tűnő bikkfanyelvét karikírozta.<sup>216</sup> Mészöly a túlstilizálásra példaként az *Othello* egy angol nyelvű mondatát vettette össze Szász Károly fordításával. Az eredetileg semleges, hétköznapi kijelentésből – miszerint: „Her father loved me, oft invited me”, vagyis hogy: „Apja szeretett, gyakran meghívott” – Szásznál a következő lesz: „Atyja szeretvén, gyakran hitt magához”. Tehát a közönséges „apa” helyett a szakrális konnotációkkal is rendelkező „atya” alakot használt, valamint a múlt idejű igealak helyett határozói igenevet („szeretvén”), illetve régies formát („hitt”) szerepeltetett fordításában.<sup>217</sup> Mészöly tehát az úgynevezett műnyelv helyett a színpadra állíthatóság, valamint a befogadhatóság követelményeihez jobban illeszkedő élő nyelven való fordítás szükségességét hangsúlyozta Shakespeare darabjainak átültetése esetében. Funkcionális ekvivalenciára törekedett: „Úgy hatni a magyar Shakespeare-szöveggel, ahogy az eredeti a Shakespeare-kori

---

<sup>211</sup> Vö. Rába: id. mű, 164-165.

<sup>212</sup> Rába: id. mű, 166.

<sup>213</sup> Mészöly: „Bevezető gondolatok”, in uő: id. mű, 5-17., itt: 15.

<sup>214</sup> Mészöly: „Shakespeare magyarul”, in uő: id. mű, 21-37., itt: 21.

<sup>215</sup> Vö. uo.

<sup>216</sup> Kálnoky László: „Shakespeare: XIX. Henrik (műfordítás-paródia)”, 2000 2008/5, <http://ketezer.hu/2008/05/shakespeare-xix-henrik/> (letöltés: 2019. február 28.); uő: „Shakespeare: XIX. Henrik (folytatás)”, *Látó* 2012/6, <http://www.lato.ro/article.php/Shakespeare-XIX-Henrik-folytat%C3%A1s/2385/> (letöltés: 2019. február 28.).

<sup>217</sup> Vö. Mészöly: „Shakespeare magyarul”, in uő: id. mű, 26.



publikumra hatott.”<sup>218</sup> Saját műfordítói gyakorlatáról pedig így vallott: „Ha Shakespeare-t fordítom, jelenetek képznek meg előttem, alakok beszélnek, kiabálnak és suttognak, sziszegnek és dohognak, hadarnak és tombolnak: hangjuk színét, szavaik súlyát, dikciójuk sodrát érzem – először az angol szövegből, azután már attól függetlenül, mintegy testetlenül, akár valami szöveget kereső zenét.”<sup>219</sup> Ebben a tekintetben pedig Aranyt tekintette mesterének, aki a *Szentivánéji álom* fordítása során járt el hasonlóképpen, és ugyancsak nem nyugodhatott addig, amíg – Arany László visszaemlékezését idézve – „fordítását színpadról nem hallja. [...] Képes műkedvelő előadást szervezni, dilettáns színészekkel vesződni, sőt, saját kezűleg díszleteket festeni”, hogy a darabot előadassa „Szalontán – magyarul először.”<sup>220</sup>

## 2.2.A drámák és a színházi szövegek presztízse a mai magyar kultúrában

Annak okait, hogy a színházfordítás során leginkább a honosító és adaptív jellegű fordítói gyakorlat érvényesül, nem csupán a drámai szöveg különös létmódjában, műfaji sajátosságaiban, valamint befogadásának körülményeiben kell keresni. A fordítás stratégiáját a befogadó közeg is meghatározza, pontosabban az, hogy ott a fordításszöveg milyen szerepre, tekintélyre és megbecsültségre számíthat. Az első fejezetben már utaltam arra Itamar Even-Zohar nyomán, hogy a honosító vagy háziasító fordítói stratégia leginkább olyan kulturális alrendszerben fordul elő, amelyek a célkultúra többrendszerében perifériális helyet foglalnak el, és nincsenek különösebb befolyással például annak játéktárára. Továbbá akkor is előtérbe kerül, amikor a célszövegnek egy adott helyzetet kell szolgálnia (pl. a pasztoráció igényeinek kiszolgálása a bibliafordítások esetében). Ennek nyomán válik szükségessé annak tisztázása, hogy a magyar kultúrában – mint befogadó közegben vagy célkultúrában – hol és miként jelölhető ki egyrészt a színház, másrészt a szóban forgó szövegek – legyenek akár „eredetiek”, akár fordítások – helye.

Jonas Barish amerikai színháztörténész 1981-ben megjelent kötetében<sup>221</sup> (*The Antitheatrical Prejudice*) arra keresi a választ, hogy mi az eredete annak, hogy még a köznyelvben is számos pejoratív, negatív konnotáció kapcsolódik a színházi fogalmakhoz (például szerepet játszani, alakoskodni vagy jelenetet rendezni); illetve hogy az eszmetörténetben – mely alatt elsősorban a nyugati (görög-római és keresztény) hagyományt kell érteni – ugyancsak gyakran kezelték előítéllettel a színházat. Mint összefoglalja

<sup>218</sup> Mészöly: „Bevezető gondolatok”, in uő: id. mű, 14.

<sup>219</sup> Mészöly: „Shakespeare magyarul”, in uő: id. mű, 24.

<sup>220</sup> Mészöly: „Shakespeare magyarul”, in uő: id. mű, 36..

<sup>221</sup> Jonas Barish: *The Antitheatrical Prejudice*, Los Angeles, University of California, 1981.

Platónótól<sup>222</sup> eredeztethetően felmutatható egy paradigma vagy beszédmód, amelyben az egyházatyákon<sup>223</sup> át egészen egyes kortárs megnyilatkozásokig újra és újra felbukkan a színház mint olyan jelenség elmarasztalása, amely megtévesztésre épít, alakoskodása miatt hazug, exhibicionista, élvezeteket keltő és elsősorban a szórakoztatást szolgálja, erkölcstelen és nőies (annak minden negatív gender-sztereotípiájával együtt).

„A magyar kultúra hagyományosan éles különbséget tesz az irodalomhoz sorolt dráma, és a szórakoztatáshoz sorolt színház között” – összegezte lényegre törően a színházkultúra helyzetét és presztízsét a magyar kultúra rendszerén belül P. Müller Péter *A magyar dráma az ezredfordulón* című kötetében.<sup>224</sup> Dérczy Péter pedig arra utalt a *Kortárs változatok kisprózára – már ha volna ilyen* című írásának bevezetőjében, hogy bár a magyar irodalom vezető műneme a 19-20. század fordulójáig a líra volt, a mai irodalmi kultúra inkább prózaközpontú, és az epika műnemén belül is elsősorban a regény műfaja válik uralkodóvá a 20. század utolsó évtizedeitől fogva. A dráma efféle tekintélyt nem ért el a magyar irodalom történetében, ahogyan nemzetközi elismertséget – talán Molnár Ferenc kivételével – sem tudott kivívni. Dérczy hivatkozott tanulmányának egyik tételmondatát ugyan a kortárs epikára vonatkozóan fogalmazta meg, mégis egyetemesen érvényes lehet a jelenkori magyar irodalmi rendszerre is. „Általánosságban is elmondható tehát, hogy pillanatnyilag úgy tűnik, a mai magyar prózában szakmai és közönségsikert egyszerre csak regénnyel lehet elérni; fiatal, kezdő írók is rögtön regénnyel nyitják pályájukat.”<sup>225</sup> Ha megfontolásra, árnyalásra is érdemes Dérczy kategorikus kijelentése, némileg összecseng mindazzal, amit P. Müller is állított már idézett művében: „Magyarországon aki »csak« drámaíró, azt az irodalmi közvélemény, az irodalmár szakma nem tekinti írónak, mert az írói elismertség előfeltétele legalább egy regény vagy egy verseskötet megjelentetése. (Ezt illusztrálja, hogy kimaradnak az irodalmi lexikonokból azok a szerzők, akik csak a színpadra írnak.)”<sup>226</sup> Mindemellett az idézett teoretikus arra a gyakori jelenségre is hivatkozott, hogy az olyan a szerzők pedig, akik korábban „prózaíróként vagy költőként szereztek maguknak hírnevet” mintegy mellékesen, hagyományos értelemben vett irodalmi tevékenységük kiegészítéseként vagy az új lehetőségek keresése jegyében nyúlnak a drámához, és ebben az esetben, azaz „színpadi

---

<sup>222</sup> Például az *Allam X.* könyvében.

<sup>223</sup> Vö. Tertullianus: „A látványosságokról”, ford. Rozsnyai Ervin, in *Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez*, szerk. Redl Károly, Budapest, Gondolat, 1988, 49-69.

<sup>224</sup> P. Müller Péter: *A magyar dráma az ezredfordulón*, Budapest, L'Harmattan, 2014, 13.

<sup>225</sup> Dérczy Péter: „Kortárs változatok kisprózára – már ha volna ilyen. A novella esete a mesével és a történettel”, in *Befejezetlen könyv*, szerk. Thomka Beáta, Budapest, Kijárat, 2012, 19-27., itt: 22.

<sup>226</sup> P. Müller: id. mű, 10.

szövegeikben is elsősorban (vagy kizárólag) a korszerű nyelvi kifejezésformák megteremtésével foglalkoznak.”<sup>227</sup>

A dráma, de különösképpen a színpadi szöveg tehát a magyar irodalmi kánon műfaji értékhierarchiájában valahol legalul helyezkedik el. A szóban forgó szövegek leértékelésének egyik oka pedig feltételezhetően az, hogy e művek sok esetben nem kizárólagosan esztétikai elveknek és irodalmi szempontoknak igyekeznek megfelelni, hanem a színház sajátosságainak, egy adott rendezés elvárásainak, vagy épp a közönség feltételezett igényeinek. E szövegtípusok – más, „irodalminak” inkább minősülő szövegtípusokkal ellentétben – csupán „bérköltések”, mivel jobbra megrendelésre születnek: például egy drámapályázat apropóján, illetve a színházvezetés, a rendező vagy a dramaturg felkérésére. A jelenkori magyar színházi struktúrát, az intézményrendszert tekintve pedig e kijelentés különösen igaz azon darabokra, amelyek független, magán vagy szórakoztató színházi közegben kerülnek színpadra, hiszen ezekben az esetekben a kereslet-kínálat szempontjai is kiemelt szerephez jutnak.

A fent elmondottakon túl ugyancsak kevés megbecsülés illeti a fordított színházi szövegeket. Ennek oka a célközeghez alkalmazkodó, adaptív fordítói gyakorlat, valamint az eredetiség hiányának feltételezése, mely alapján úgy tűnik, a vélt vagy valós autoritás eszméje mint esztétikai mérce a mai napig meghatározza az irodalmi szövegek értékelését.

### 3. *A színházi fordítás és az adaptáció fogalmának összekapcsolása*

Fordításelméleti szempontból a színház adaptív jellegű közeg, és mint arra már fentebb, az első alfejezetben utaltam, a drámafordítás fogalmát Pavis is az adaptáció terminusa felől konceptualizálta, mert vele kapcsolatban a célközeghez való alkalmazkodás gesztusát, illetve az ennek nyomán előtérbe kerülő honosító fordítói stratégiát emelte ki. Pavis több tanulmánya erre a tételre épül, de az említett koncepciót a *Színházi szótár adaptáció* szócikke is kiemeli, amikor is a fogalomnak a teatrológiában használatos háromféle értelmezését határozza meg röviden. Adaptáció ebben a megközelítésben „egy idegen nyelvű szöveg lefordítása, melynek során a befogadó nyelv kulturális és nyelvi kontextusához alkalmazkodunk.”<sup>228</sup>

Az *interlingvális* transzfer mellett azonban számba veszi színházkultúrában oly gyakori *interszemiotikus*, vagyis jelrendszerek közötti fordítás, átalakítás eseteit is, vagyis a

---

<sup>227</sup> Uo.

<sup>228</sup> Pavis: *Színházi szótár*, 27.

dramatizálást.<sup>229</sup> Illetve adaptációnak nevezi a dramaturgiai munkát is, amelynek során a konkrét rendezésre tekintettel a performanszszöveg megszületik. (Erre az átalakítási folyamatra utal egy tanulmányának címe is: *Page to Stage*, vagyis „a lapról a színpadra”.)

Az első és a harmadik értelemben vett adaptációról már volt szó e fejezet keretein belül. A továbbiakban szeretném az médium- vagy műfajváltó adaptáció problémakörét is röviden körüljárni, és megvilágítani azt, hogy miért releváns például egy prózai mű drámaadaptációjáról fordításként gondolkodni – ahogy arra egy köznyelvi metafora is utal: „lefordítani az adott művet a színház / film nyelvére”. Hangsúlyozottan nem egyenlőséget kívánok tenni az adaptáció és a fordítás között, mert ebben a tekintetben egyetértek Kappanyos András azon kijelentésével, miszerint az adaptáció műveletét „nem hívhatjuk irodalmi fordításnak”,<sup>230</sup> ugyanakkor e két művelet rokonsága tagadhatatlan, és kapcsolódási pontjaik feltárása nem tanulságnélküli. Arra a kérdésre keresem a következőkben a választ, hogy mi az interszemiotikus adaptáció műveletében a fordításszerű mozzanat, illetve hogy az adaptáció fogalomkörének pontosításához, adott esetben bővítéséhez miként járul hozzá ez a megközelítés.

Kappanyos a *Bajuszbögre* címet viselő értekező kötetének végén szentel figyelmet az adaptáció műveletének. Ennek kapcsán tesz említést egy igencsak rugalmasan értelmezhető fogalomról, a *kulturális mintázatról*, mely meghatározása szerint „bármilyen lehet, amire adott pillanatban a fordító megoldást keres” – például egy szó, visszatérő belső motívum, külső utalás vagy akár egy komplex struktúra –, és amelynek felismerése, majd „átörökítése” a fordításnak és az adaptációnak is feladata. (Kappanyos szándékosan használja az öröklélmélet terminológiáját ehelyütt.) Fordítás és adaptáció funkciójuk tekintetében egymást metsző halmazok. Mindkét művelet során az adott mű jelentéskomplexumát kell tehát tekintetbe venni, és ennek megfelelően kell elvégezni a transzformációt, ennek megfelelően kell újraalkotni a szóban forgó művet egy, az eredetitől eltérő kontextusban. Sem a fordítás, sem az adaptáció nem teljes mértékben szabad, korlátok nélküli eljárás. Ugyan a fordításnak is létezik olyan értelmezése, hogy e tevékenység során a forrásművet a célközöggel kell nyelvi-kulturális tekintetben igazítani, de Toury koncepciója értelmében még ebben az esetben sem szakadhat el teljesen a fordító a forrásműtől.<sup>231</sup>

---

<sup>229</sup> Vö. Roman Jakobson: „Fordítás és nyelvészet”, ford. Gera Ildikó és mások, in *A fordítás tudománya. Válogatás a fordításelmélet irodalmából*, szerk. Bart István – Klaudy Kinga, Budapest, Tankönyvkiadó, 1986, 15-22.

<sup>230</sup> Vö. Kappanyos András: *Bajuszbögre, lefordítatlan. Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*, Budapest, Balassi, 2015, 302.

<sup>231</sup> Emlékeztetőül: „[A] feltételezett fordítás mindig egy célkultúra szövege, amelyről jogunk van azt feltételezni, hogy létezik egy másik szöveg, másik kultúrában és nyelven, amelyről bizonyos átviteli folyamatok

Hovatovább mindkét tevékenység eredményességének tétje ennek a jelentéskomplexumnak egy más közegbe történő átvitele és az ott történő rekonstrukciója. Következésképpen összeköti őket a megőrzés, az átadás gesztusa is, hogy mindkét tevékenység meghatározott transzferfolyamatok végrehajtását jelenti.

#### 4. *A dolgozat esettanulmányaiként kiválasztott színházi szövegek sajátosságai fordításelméleti szempontból*

Rátérve immár az esettanulmányokként elemzett művek fordítási-átültetési sajátosságaira, előljáróban az mondható el róluk, hogy valamennyien színpadra szánt, ha nem is kifejezetten performansz szövegek. Pontosabban a már említett „köztes állapotot” képviselik: ugyanis nem feltétlenül olvasásra ajánlott drámák – bár akár nyomtatásban is megjelenhettek –, hanem elsődlegesen színházi megrendelésre készített szövegek, olyan fordítói(-szerzői) autorizált változatok, amelyek tervezett vagy ténylegesen meg is valósult színházi előadásoknak a rendező és / vagy a dramaturg által megalkotott szöveggönyvének alapját jelentik. Ebből kifolyólag adaptív jellegűek, azaz a célközeg és a befogadói közösség elvárásainak igyekeznek eleget tenni.

A következő fejezetben Parti Nagy Lajos színházi szerzői munkásságát tekintem át, jóllehet a szóban forgó szöveghalmaz meglehetősen sokszínű, mert saját színműveket, hagyományos értelemben vett adaptációkat, illetve fordításokat és ferdítéseket, vagyis a forrásműveket csak afféle kiindulási alapnak tekintő átdolgozásokat is tartalmaz. A műveket a Parti Nagyra oly jellemző nyelvhasználatok és beszédmódok mégis összekötik, sőt egyenesen ennek népszerűsége jelenti sok esetben a színházak, rendezők részéről érkező felkérések eredőjét is. Az elemzésül választott szövegek alkalmas vizsgálati terepnek bizonyulnak abban a tekintetben, hogy a fordítás – helyesebben: a ferdítés – folyamata milyen hatással van az autorításra, a szerzői pozícióra, és hogy hol jelölhető ki szerző és fordító-átdolgozó helye és szerepe ebben a viszonyban.

A negyedik fejezetben alapvetően az egy adott helyzethez történő alkalmazkodás kérdéskörét járom körül. A speciális körülményt ez esetben a lágerkultúra, valamint az itt fellépő kulturális hiányjelenségek jelentik. Egy 1944-1945 telén a ravensbrücki női koncentrációs táborban született operettlibrettó (*Le Verfügbar aux Enfers*) elemzése során arra keresem a választ, hogy a kultúra mely elemei és hogyan adaptálódnak e célközeg

---

eredményeképpen eredeztethető, s amelyhez most bizonyos viszonyok fűzik, s amelyek körül néhányat – az adott kultúrán belül – szükségesnek és / vagy elégségesnek tekinthetünk.” (Tourey: id. mű, 333.)

elvárásainak és korlátainak megfelelően. A darabot mintegy hatvan évvel később a Vígszínház kérésére Lackfi János fordította le *Lágeroperett* címmel. A magyar célszöveg vizsgálata során pedig felmerül a kérdés, hogy hogyan igazodhat egy e körülmények között született operettlibrettó egy későbbi kor és emlékezetkultúra elvárásaihoz, színházi hagyományaihoz, hogy az eltérő célközögre tekintettel a francia darabon kívül milyen egyéb forrásokat használ fel Lackfi, milyen módosításokat hajt végre, illetve, hogy miként értelmezhetők e kontextus figyelembe vételével Lackfi honosító megoldásai.

A zárófejezetben Závada Pál dramatizációin keresztül a prózai műveknek a színpad nyelvére fordíthatóságát, e művelet sajátosságait igyekszem megvizsgálni. Az elemzés fókuszában a drámaszövegeknek az azokat a módosításait emelem ki, amelyek által a befogadó színházi műhely arculatához, egy rendező markáns elképzeléséhez alkalmazkodnak – legyen szó a szerző saját vagy a rendező-dramaturg alkotópáros átdolgozásáról. Előbbi szempont a *Magyar ünnep* címet viselő dráma, utóbbi pedig az *Egy piaci nap* elemzése során merül fel.

### III. FEJEZET

#### MŰFERDÍTÉSEK

##### *Parti Nagy Lajos színházi fordításai és átiratai*

###### *1. A láthatatlan életmű. Parti Nagy színházi szövegei\**

Parti Nagy Lajos az 1990-es évek elejétől dolgozik rendszeresen színházaknak, e kapcsolat leginkább az utóbbi két évtizedben vált szorossá és különösen termékenyvé, így mára közel negyven színdarab, – vagy pontosabban fogalmazva – színházi szövegek könyv köthető a nevéhez. Mennyiségét tekintve tehát színházi szerzői munkássága mind költői, mind pedig prózaírói életművét felülmúlja. Nem túlzás azt állítani, hogy Parti Nagy az egyik legfoglalkoztatottabb kortárs színpadi szerzőnk, mert évadonként több, a nevéhez köthető darab is repertoáron van. Mit takar esetében a színpadi szerző megjelölés, és mi értendő a színpadi szövegek könyv, illetve „a nevéhez köthető darab” megfogalmazás alatt? A szóban forgó korpusz sok szempontból rétegzett. Egyaránt tartalmaz saját színműveket (*Gézcsoók*,<sup>232</sup> *Ibusár*, *Mauzóleum*, *A Bandy-lányok*<sup>233</sup>) és saját prózai munkák dramatikus átdolgozásait (*A test angyala*,<sup>234</sup> *A hét asszonya—SzépRóza monológok*<sup>235</sup>, *Átriumklorid—avagy a színész ötször*<sup>236</sup>), ezek mellett a forrásszöveget szorosabban követő fordításokat, valamint átiratokat, a pretextust csupán mintának, kiindulási alapnak tekintő változatokat, parafrázisokat. Más szempontból van köztük monodráma és zenés színpadi mű, klasszikus és bulvárdarab. Ugyanakkor nem mindegyikük egyformán jelentős alkotás, változó minőséget képviselnek,

---

\* Köszönettel tartozom Parti Nagy Lajosnak, amiért valamennyi – publikált és nyomtatásban még meg nem jelent – színházi szövegét a rendelkezésemre bocsátotta.

<sup>232</sup> A Dérczy Péter által csak „kollázs drámának” (idézi Németh Zoltán: *Parti Nagy Lajos*, Pozsony, Kalligram, 2006 [Tegnap és ma. Kortárs magyar írók], 160.) nevezett darab 1994-ben született meg. Kosztolányi Dezső életének utolsó éveit, valamint a Radákovich Mária-szerelmet és az ennek nyomán kialakult szerelmi háromszöveget dramatizáló mű a költő, Harnos Ilona és a fiatalasszony Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött levelezése alapján készült – mint arra az alcím (*Ollózat. Ál és valódi dokumentumokból, levelekből*) is utal. Kétszer mutatták be, mindkétszer felolvasószínházi előadásként: 1994-ben a PIM-ben, 2008-ban pedig a *Nyugat-centenárium* alkalmából.

<sup>233</sup> A 2011-es kétszereplős zenés játék színpadi fikciója szerint a Bandy-lányok a Parti Nagy-perszóna, Dumpf Endre (Bandi) magyar szövegével éneklik a The Andrews Sisters slágereit. A darab az Orlai Produkciós Iroda megrendelésére készült, Ascher Tamás rendezte, a címszereplők Hernádi Judit és Udvaros Dorottya voltak. (Vö. <http://www.szhaziadattar.hu>)

<sup>234</sup> Az 1990-ben a *Jelenkor* júniusi számában megjelent kisregényből Parti Nagy 1995-ben készített hangjátékot, majd a Merlin Színház számára a rendező, Tasnádi Márton írt színpadi változatot. (Vö. [www.szhaziadattar.hu](http://www.szhaziadattar.hu))

<sup>235</sup> A 2009-ben bemutatott és hét nő sorsmonológjaiból álló darab *A hullámszó Balaton* és *A fagyott kutya lába* című novelláskötetek egyes elbeszélései alapján íródott. A rendező Anger Zsolt, a hét nő Csákányi Eszter volt. (Vö. [www.szhaziadattar.hu](http://www.szhaziadattar.hu))

<sup>236</sup> Az öt páros jelenetre épülő 2014-es darab részben felhasználja a *Mi történt avagy sem* kötet *Extra örömkök* című novelláját is. Rendezte: Néder Panni, játsszák: Bíró Kriszta és Hevér Gábor. (Vö. [www.szhaziadattar.hu](http://www.szhaziadattar.hu))

irodalomkritikai elfogadottságuk nem egységes. A többszöri átdolgozásoknak köszönhetően pedig az egyes szövegek azonosítása esetenként filológiai problémás lehet. Az azonban mindenképpen összeköti őket, hogy szinte kivétel nélkül konkrét előadás számára (pályázati felhívásra;<sup>237</sup> dramaturgok és színházigazgatók, rendezők (Ascher Tamás, Alföldi Róbert, Gothár Péter, Hegedűs D. Géza, Taub János) vagy színházi producer (Orlai Tibor) felkérésére születettek, és csak elenyésző hányaduk nem ért meg bemutatót.<sup>238</sup> Az először a *Kalligram* folyóiratban 2007-ben megjelent beszélgetésben Parti Nagy a következőképpen idézte fel azt, hogy általában hogyan szól megbízatása: „Azt csinálom, amit akarok, mondták, csak legyen belőle élvezhető darab”; illetve: „Csináljak jó magyar szöveget, ennyi”.<sup>239</sup> Megjegyezte egyúttal, hogy fenntartja a felkínált darab visszautasításának jogát, valamint azt is, hogy a színpadi szöveg megalkotásakor különösebb kötöttségek nélkül járhatson el, igaz, attól nem zárkozik el, hogy az elkészült változatot az előadás számára maga véglegesítse.

A szerző színházi szövegeinek adaptív jellege miatt, vagyis hogy az alkotás folyamatában erős motivációs tényezőt jelent a célközeghez való alkalmazkodás, ezek vizsgálatakor az elemző nem érvényesíthet pusztán művészi-esztétikai szempontokat, hanem figyelembe kell vennie azokat a tényezőket is, amelyek a kortárs hazai „színházcsinálás” egyéb hozadékai. A piaci viszonyok vagy a nézőközönség elvárásai ugyanis nyilvánvalóan hatással vannak az elkészült művekre. Kevés például a „hozott történet”<sup>240</sup> nélküli alkotás, hiszen már meglévő elbeszélés színpadra alkalmazása, illetve idegen vagy magyar nyelvű darab átdolgozása, annak struktúráját és dramaturgiáját megőrző át- vagy megszövegezése vélhetően gyorsabb folyamat a színházi alkotómunka szempontjából. Az, hogy Parti Nagy évadonként olykor több szövegek könyv létrehozására is megbízást kap, pedig azt jelzi, hogy szövegei a közönség körében népszerűek, eladhatóak – mint azt a fenti idézetben szereplő „élvezhető darab” megfogalmazás is jelzi.

Parti Nagy nem nevezhető hagyományos értelemben vett drámaírónak. A már idézett beszélgetésben „köztes valami”-ként<sup>241</sup> határozta meg tevékenységét amiatt, hogy a munka során bár viszonylag szabadon alkotja meg a saját autorizált szövegváltozatát, mégis a darab

---

<sup>237</sup> Például az *Ibusár* című alapját az a hangjáték jelentette, amit a Magyar Rádió „huszár” témában hirdetett hangpályázataára készített el 1992-ben. Ezt dolgozta át előbb színművé a Debreceni Csokonai Színház felkérésére, majd – ismét a színházi igényekhez igazodva – *Ibusár–Megállóhely* címmel megszületett a kamaraszínházi keretek közt előadható monodrámaváltozat is.

<sup>238</sup> Ilyen például a Vígszínház felkérésére készített 2010-es Hadar Galron-adaptáció, a *Mikve*, amelyet végül Kovács Krisztina és Eszenyi Enikő magyar szövegével játszottak.

<sup>239</sup> „A magyar szöveg. Parti Nagy Lajossal Józán Ildikó és Németh Zoltán beszélget”, in *Nyelvi álarcok. Tizenhárman a fordításról*, szerk. Jeney Éva – Józán Ildikó, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 6), 178-191., itt: 180. és 186.

<sup>240</sup> Id. mű, 185.

<sup>241</sup> Id. mű, 179.



színpadra állításával kapcsolatban körvonalazódó megrendelői / rendezői elképzelésekhez alkalmazkodik, vagyis a készülő szöveget az adott előadáshoz igazítja. Szerepe valahol a szerző és a dramaturg között jelölhető ki, és az előadás szövegekönyvének megalkotásaként határozható meg – legyen szó bármelyik szöveghalmazról: saját színműről, dramatikusan átdolgozásról, fordításról vagy átiratról. A Parti Nagy Lajos név viszont szinte sohasem dramaturgként szerepel, hanem számos egyéb pozícióban bukkan fel e szövegek esetében: olykor a szerzőt vagy a társszerzőt jelzi, máskor a fordítóra vagy fordítótársra utal, de gyakran „a magyar szöveg (megalkotója)”-ként jelenik meg. Igaz, következtetlenül, mert a megnevezést például szerzői jogi szempontok is befolyásolják.

Parti Nagy színházi szövegeinek nagy részét viszonylagos cselekménytelenség jellemzi. Mint azt P. Müller Péter is megjegyezte *A magyar dráma az ezredfordulón* című kötetének vonatkozó tanulmányában: „írói alkatához, tehetségéhez, habitusához közelebb áll a nyelv alkotóelemeinek szintjén, a szavak, szófűzések, mondatszerkezetek stb. dimenziójában történő alkotás (»költés«), mint a dramatikusan szcenírozás.”<sup>242</sup> Erre Parti Nagy is utalt egy helyütt saját szerzőségű színdarabjaira vonatkozóan: „nem a helyzetből és nem a konfliktusokból indulok ki, nem a bekövetkező robbanás szab irányt a születő műnek, hanem a figuráim mondatai. Nálam a nyelv együtt születik a darabbal, némi túlzással azt is mondhatom, hogy *a nyelv csinálja a darabot.*”<sup>243</sup> Ennek a következménye lehet, hogy például a fordításra és átdolgozásra kiválasztott művek között számos magánbeszédszerű, egyes szám első személyű elbeszélés, valamint monodráma (Eberhard Streul: *Die Sternstunde des Joseph Binder*, Carl Merz – Helmut Qualtinger: *Der Herr Karl*, Peter Pavlac: *Červená princezná*) vagy párhuzamos monológokra épülő darab (Werner Schwab: *Die Präsidentinnen*, Michel Tremblay: *Les Belles-Soeurs*) található, hiszen esetükben a színpadi akcióval szemben a beszéd, az elbeszélés kerül előtérbe. A Parti Nagy-életmű védjegyének számító nyelvhasználatok és beszédmódok meghatározzák színpadi munkáit is. Lírai és prózai alkotásaihoz hasonlóan színpadi műveinek nyelvét is többek között a regiszterek keverése, a rontás, a hiba, a költői szóelemények, a nyelvi karikatúra és paródia megoldásai határozzák meg. Ennek következtében ugyan érheti az a vád, hogy nyelvileg homogenizál, hogy ugyanazokat a paneleket variálja, ám az kétségtelen, hogy szövegei „jól szólnak” a színpadról, és hogy szórakoztatóak, közkedveltek.

---

<sup>242</sup> P. Müller Péter: *A magyar dráma az ezredfordulón*, Budapest, L'Harmattan, 2014, 71.

<sup>243</sup> Földes Anna: „Parti Nagy Lajos és a színház. A Gézcsőktől a rémvarietéig”, *Critikai Lapok* 18/4 (2009), 17-19., itt: 17. (Kiemelés tőlem: NN.)

A Parti Nagy-oeuvre teljes jogú tagjaként egyöntetű elismerésben csak az 1996-ban a Jelenkor Kiadónál közös kötetben megjelent *Ibusár* és *Mauzóleum* színművek részesültek. Színházi szövegeinek jelentős hányada afféle „láthatatlan” halmazát alkotja életművének, mely jelző két vonatkozásban is alkalmazható esetükben. Egyrészt a szerző – néhány kivételtől eltekintve – nem publikálta ezeket, így nem olvashatók, legfeljebb a színházi előadások elmondott szövegeként hallhatók. E szórványos közlések is többségében folyóiratbeli megjelenésekre szorítkoznak csupán, kötetbeli publikációról csak néhány kivételes, nem feltétlenül színpadra szánt műfordítás esetében lehet beszámolni.<sup>244</sup> Ebben közrejátszhatnak például azok a sajátos könyvpiaci viszonyok is, amelyek a rendszerváltást követően, azaz az eladhatóságot figyelmen kívül hagyó, szinte kizárólagos állami dotáció megszűnése után alakultak ki hazánkban, és amelyekre P. Müller is utalt már hivatkozott kötetének előszavában. Az 1989-1990-es fordulatot követően ugyanis a szerkezeti átalakulások miatt „a könyvkiadók [...] egyre kevésbé vállalkoztak drámakötetek megjelentetésére” (ahogy ezzel párhuzamosan például a verseskötetek kiadása is jelentősen csökkent), ezért a *Rivalda* című éves antológia megszűnése után kényszerűségből a kortárs drámaszövegek publikálásának elsődleges fórumai a folyóiratok lettek. Mindenekelőtt a *Színház* havi drámamelléklete, továbbá a *Jelenkor* júniusi száma, valamint alkalmanként egyes irodalmi folyóiratok.<sup>245</sup> A felsoroltakon kívül 2004-től a Nemzeti Színház füzetes színműtár-sorozata vállalkozott néhány kortárs dráma szöveggönyv-változatának kiadására. Parti Nagy színházi munkái kiadatlanságának viszont lehetnek még további okai is: alkalmi jellegük, műfaji sokszínűségük és ingadozó minőségük mellett a szerzői jogok és ennek nyomán a jogdíjak tisztázása is problémát okozhat.

E korpusz azonban egyéb értelemben is láthatatlan, ugyanis a recepció is kevésbé vesz tudomást róla. Ez alól ismét csak az *Ibusár* és a *Mauzóleum* jelent kivételt. A szóban forgó szövegek többségének értékelése viszont jobbra a színikritikákban megfogalmazódó néhány mondatos megjegyzésekre korlátozódik csupán, így a hazai kortárs irodalom szempontjából történő vizsgálatuk hiányzik. Utóbbi állítás nem csak Parti Nagy színházi munkáira igaz, hanem általában is: a kortárs magyar irodalmi mezőben a színművek – különösképpen a fordított és az adaptált színművek – kevésbé hangsúlyosak. (Habár a posztmodernizmus

---

<sup>244</sup> Színházi szövegeit főleg a *Magyar Lettre Internationale*, valamint a *Színház* drámamelléklete publikálta, továbbá a *Kritika*, a *2000*, az *Alföld* és a *Jelenkor* folyóiratok. Kötetben jelent meg többek között: Theresia Walszer: „Közel sincs már e vadság erdeinkben”, ford. Parti Nagy Lajos, in *Az arab éjszaka. Kortárs német drámáirók antológiája*, szerk. Szilágyi Mária, Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet – Creatív Média, 2003; Arthur Schnitzler: „A zöld kakadu. Groteszk egy felvonásban”, ford. Parti Nagy Lajos, in uő: *Drámák*, vál. Szakács Emese, Budapest, Európa, 2004; Carl Merz – Helmut Qualtinger: *Karl úr*, ford. Parti Nagy Lajos, Budapest, Kortina, 2005.

<sup>245</sup> Vö. P. Müller: id. mű, 9.

jelentette fordulat felől tekintve elvben centrum és periféria megkülönböztetése, illetve az efféle műfaji hierarchia már nem lenne / lehetne releváns.) Parti Nagy esetében annál inkább szembetűnő a kritika tartózkodása e téren, mert műveit általában elismerés övezi. A 2008-ban *Tükördara* címmel megjelent kritikagyűjtemény szerkesztője, Németh Zoltán az általa érvényesnek vagy fontosnak tartott reflexiók felsorakoztatásával igyekszik kijelölni Parti Nagy szövegeinek értelmezési irányait, valamint ezek mentén az életmű „díszpéldányait”. A kötet szerkezetével is értékeli, mert műnemek szerint, azon belül pedig időrendben veszi sorra az értelmezéseket. Ennek alapján például a következő kép rajzolható meg a Parti Nagy-oeuvre-ről – nemcsak a jelzett időpontig, hanem máig is érvényesen. Bár a szerző mindhárom műnemben alkot, az egyes területek nem azonos súlyúak, és a költészet értékelése nem csupán azért szerepel elsőként, mert a szerző költőként indult pályáján, de az életműnek, illetve recepciójának „hangsúlyait, arányait és irányultságát figyelembe véve [is] jogosnak tetszik” ez a felosztás – mint azt a kötet recenzense, Halmai Tamás is jelezte.<sup>246</sup> A *Líra* fejezet tartalmazza a legtöbb írást, kilencet, míg a *Próza* nyolcat, addig a *Drámának* nevezett egység csak ötöt. A szerkesztő ez utóbbihoz sorolta Parti Nagy színházi fordításait és átiratait, ezekkel mindössze három tanulmány foglalkozik. A kötet szerkezeti arányai, illetve az írások hangneme is azt sugallja, hogy lírája a leginkább figyelemmel kísért és a legtöbb elismerésben részesített terület, habár verseskötetet a *Tükördara* megjelenéséig csak 2003-ban adott ki utoljára. Az ekkor megjelent *grafitneszt* a kritika szinte egyöntetűen a Parti Nagy-oeuvre egyik legjelentősebb darabjaként, továbbá az elmúlt és az elkövetkező évek magyar lírájának meghatározó alkotásaként tartja számon.<sup>247</sup> Prózájának megítélése már nem ennyire egységes és elismerő hangvételű: míg rövidprózája többségében méltánylásban részesült, addig a *Hősömlere* című regénye megosztotta a bírálókat. A színházi szövegek sorozatával kapcsolatban pedig él olyan kritikai vélekedés is, hogy Parti Nagy aprópénzre váltja és elvesztegeti a tehetségét; vagyis hiába haladja meg terjedelmében a „látható” életművet, az életmű-kánon műfaji értékhierarchiájában a szerző munkásságának ez a része tűnik a legalacsonyabb megbecsültségűnek. A kérdés azonban túlmutat a Parti Nagy-oeuvre-ön, és általában veti fel a piacként felfogott irodalomból élő, hivatásos írók meg- és elítélésének problémáját.<sup>248</sup>

---

<sup>246</sup> Halmai Tamás: „Szellős terep. *Tükördara. Írások Parti Nagy Lajos költészetéről, prózájáról és drámáiról*, Budapest, Kijárat, 2008”, *Jelenkor* 2009/3, 363-365., itt: 363.

<sup>247</sup> Lásd többek között Keresztesi József: „Precíz tükördara. Parti Nagy Lajos: *grafitnesz*”, in *Tükördara. Írások Parti Nagy Lajos költészetéről, prózájáról és drámáiról*, szerk. Németh Zoltán, Budapest, Kijárat, 2008 (Kritikai zsebkönyvtár 10), 84-97., itt: 84; Borbély Szilárd: „Kádáriában éltem én is! (Parti Nagy Lajos: *grafitnesz*)”, in id. mű, 76-83., itt: 76.

<sup>248</sup> E kérdés kapcsán lásd Margócsy István: *Petőfi Sándor. Kísérlet*, Budapest, Korona, 1999 (Klasszikusaink monográfiáját, de különösen a „Petőfi és az irodalmi gépezet. Petőfi mint modern polgári író” című fejezetet (48-74).

A továbbiakban – az értekező dolgozat célkitűzéseire igazodva – Parti Nagy színházi munkái közül a fordításokból és adaptációkból álló szövegegyüttesre koncentrálok, azokra tehát, amik esetében a célközög elvárásait figyelembe véve, más szerző műve alapján, nyomán vagy átdolgozásának eredményeként születik meg az új szövegváltozat. Néhány reprezentatív példa kiemelésével azt tekintem át, hogy milyen viszony tétélezhető a forrásszövegek és az elkészült változatok között, hogy mindez milyen hatással van az autoritásra, a szerzői pozícióra; pontosabban, hogy hol jelölhető ki szerző és fordító-átdolgozó helye és szerepe, illetve hogy milyen fordítói-átírói profil rajzolható meg mindezek alapján. Azzal, hogy főképp a kapcsolódási pontokra és a kölcsönviszonyokra mutatok rá, az a célom, hogy a színházi fordításokat és átiratokat elhelyezzem a szerző életművében, és lehetőség szerint a tágabb irodalmi és színházi kontextusban is.

## 2. Az „átírnokságról”<sup>249</sup>

Józan Ildikó és Németh Zoltán a *Kalligram*-interjú nyitókérdéseként arról faggatta Parti Nagyot, vajon mennyire tartja magát műfordítónak. Ő határozottan elhárította a megnevezést, vagy ha úgy tetszik: a gyanúsítgatást, és a következőképpen válaszolt: „[Í]ró vagyok, aki különböző távolságban »él és dolgozik« mások, klasszikusok és kortársak szövegeitől.” Majd azt fűzte hozzá, hogy „egy *rendes* műfordító nemcsak színházaknak dolgozik, hanem komoly vastag könyveket ültet át”, továbbá, hogy a fordítónak nincsen joga a forrásszöveg „nyelvi konzisztenciáját”, „megalkotottságát” megváltoztatni.<sup>250</sup> Mielőtt azonban azt próbálnám meg felderíteni, hogy mi állhat Parti Nagy szabadkozásaként is felfogható válaszának hátterében, azt tekintem át, hogy színházi fordításai és átiratai milyen műfordítói stratégiákat követnek, és mely magyar műfordítás-történeti hagyományba illeszthetők.

A szövegalakító eljárásokat megvizsgálva úgy tűnik, hogy Parti Nagy – elsősorban nyelvismerete miatt – szinte kivétel nélkül a németből magyarított darabok esetében tett többé-kevésbé eleget a műfordító hagyományos kötelességének, és hozott létre a forrásszöveget szorosabban követő, vele közel ekvivalens szövegváltozatot. (Saját bevallása szerint csupán „egy-két disznóság van benne”.<sup>251</sup>) Ennek értelmében műfordítás többek között Oliver Bukowski bohózata, a *Londn – L.Á. – Lübbenau (csontkemény bohózat lausitzi*

---

<sup>249</sup> Parti Nagy önmeghatározása. Vö. „A magyar szöveg” 179.

<sup>250</sup> Id. mű., 178 és 181. (Kiemelés tőlem: NN.)

<sup>251</sup> Id. mű., 181.

tájszólásban)<sup>252</sup>, Theresia Walser *Közel sincs már e vadság erdeinkben* és Arthur Schnitzler *A zöld kakadu* című drámája, Franz Xaver Kroetz *A vágy*, Gerhart Hauptmann *Patkányok*, Max Frisch *Biedermann és a gyűjtogatók*, illetve Ödön von Horvath *Kasimire és Karoline* című darabja, vagy az alább részletesebben elemzett *Elnöknők* is.<sup>253</sup> Többségében azonban átiratokat készít, ezek számára a forrásszövegek csupán kiindulási alapként szolgálnak. A darabok struktúráját, dramaturgiai felépítését lényegében érintetlenül hagyja, erre a vázra írja meg saját változatát, ezért nevezi önmagát „a magyar szöveg” megalkotójának.<sup>254</sup>

A fordítói-adaptátori módszer tekintetében Parti Nagy tevékenysége olyan honosító stratégiaként írható le, melyet Polgár Anikó a Catullus magyar műfordítás-történetét vizsgáló munkájában (*Catullus noster*) integratív fordítói alakzatként nevezett meg, és amelyet a 20. századi magyar műfordítás-történetben a nyugatos paradigma képviselt. Az integrációra törekvő fordítás „lényege [...] a műfordító egyéniségének lehető legnagyobb mértékű átsugárzása” a fordított műbe.<sup>255</sup> Azonban Parti Nagy egyes fordításai-adaptációi kapcsán nem túlzás az applikáció alakzatának emlegetése sem, mely – ismét csak Polgárt idézve – „az integráció radikalizálódásaként is felfogható”, mert ebben az esetben a forrásszövegnek „egy teljesen önálló mű megírásához való »felhasználása«” történik.<sup>256</sup> Parti Nagy fordításai-ferdítései is olyan, a forrásszövegtől nem teljesen független változatok, amelyek leginkább mégis saját szöveggént képesek hatni, és jól illeszkednek a szerző életművébe. A fordítói alázat felszámolása, illetve a forrásműnek kisebb vagy nagyobb mértékű kisajátítása pedig a következő két esetben valósulhat meg Polgár szerint. Egyrészt eredhet a forrásszöveg és a célszöveg alkotójának nyelvi, poétikai „rokonságából”, mely esetben az integráció vagy a kisajátítás feltűnésmentesen hajtható végre. A jelenleg vizsgált szövegegység elemei között is található olyanok, amelyek esetében érintkezik a szerző és a fordító nyelvi világa. E sajátossággal indokolható tehát, hogy a megbízók miért épp Parti Nagyot kérték fel az adott darab magyar változatának elkészítésére – mint például az 1996-os első és még Szilágyi Máriával közösen készített fordítása, Werner Schwab *Die Präsidentinnen* című drámája esetében. Az osztrák szerző darabjainak középpontjában ugyanis Parti Nagyhoz hasonlóan a nyelv, a nyelvrontás és -rombolás áll, és szövegei meglehetősen agresszívek, trágárok, ezért

---

<sup>252</sup> Oliver Bukowski: „Londn – L.Ä – Lübbenau (csontkemény bohózat lausitzi tájszólásban)”, ford. Parti Nagy Lajos, *Magyar Lettre International* 34 (1998. ősz), 101-107.

<sup>253</sup> Werner Schwab: „Elnöknők”, ford. Parti Nagy Lajos – Szilágyi Mária, *Magyar Lettre International* 22 (1996. ősz), 57-66. (Az idézetek gyakorisága miatt a későbbiekben „E, oldalszám” jelöléssel fogok a forrásra hivatkozni.)

<sup>254</sup> „A magyar szöveg”, 185. Erre utal nyilván a hivatkozott beszélgetés címe is.

<sup>255</sup> Polgár Anikó: *Catullus noster. Catullus-olvasatok a 20. századi magyar költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2003, 41.

<sup>256</sup> Id. mű., 37.

többek között az egykorú *Mauzóleum* című színművel mutatnak rokonságot. A *Die Präsidentinnen* főszereplő öregasszonyainak karakterei pedig mintha a *Nyúlbunda* című novella elbeszélőjének újabb változatai volnának. A magyar *Elnöknők* esetében tehát olyan változatot hoztak létre a fordítók, amely megfelel a forrásszöveg nyelvhasználatának, jóllehet, már rögtön az első mondatok egyikében – miszerint: „Micsoda megindító békesség támad ennyi sok ember együttjében. A béke az az élet értelme, és az élet meg az emberi mivoltnak az értelme.” (E, 57) – könnyen Parti Nagy (vagy Sárbogárdi Jolán) szófordulataira és közhelyparódiáira ismerhetünk. A magyar szöveg későbbi elemzése során tehát nem csak a fordítóknak a forrásszöveggel nyelvi szempontból ekvivalens megoldásaira mutatok rá, hanem a Parti Nagy-életművel való kapcsolódási pontokra is.

Az integráció mint fordítói eljárás másrésztől viszont alapulhat „a célszöveg alkotójának hangsúlyozott szuverenitásán” is.<sup>257</sup> Ebben az esetben lényegében arról van szó, hogy a célközeg számára ismeretlen, csekély autoritással rendelkező szerzőt egy közismert és népszerű szerzői karakterhez hasonlítva formál áll a fordító. Ehhez kötődően terjedt el a magyar fordítástudományban Babits, majd pedig Vas István nyomán az ún. zsákmány- vagy hódításmetafora.<sup>258</sup> Az analógia Parti Nagy esetében is helytállónak tűnik, lévén elsősorban a forrásszöveg új kontextusban történő újraalkotására, és ennek megfelelően annak kisajátítására törekszik.

Adódik a kérdés, amelyre már Parti Nagy idézett magyarázkodása, illetve a fordítói kategória elhárításának igyekezete is utal: a forrásszövegnek a célkultúrába történő integrációja, illetve annak teljes kisajátítása esetén mennyiben helytálló a műfordító megnevezés. Annak hátterében, hogy Parti Nagy is elhárította magától a kategóriát több körülmény is állhat. Egyrészt az, hogy a 20. századi magyar műfordítás-történetben a *Nyugat* fordítóitól eredeztethetően a lírafordításnak van nagyobb presztízse a dráma- vagy színházfordításokkal szemben.<sup>259</sup> Másrészt pedig arra a konzervatív, de egyben közkeletűnek tekinthető vélekedésre is hivatkozhatott, mely a műfordítóról és annak feladatáról él a magyar

---

<sup>257</sup> Id. mű, 34.

<sup>258</sup> Vö. Babits Dante fordítása kapcsán, Vas pedig *Hét tenger éneke* című gyűjtemény (már is a cím is a kalózkodásra utal).

<sup>259</sup> Erre már a dolgozat második fejezetében utaltam. Itt csupán a tétel árnyalásaként említem meg, hogy a nem csupán költőként, hanem műfordítóként is jelentős Lator László beszél arról, hogy míg a *Nyugat* szerzői számára magától értetődő volt, hogy fordítanak is, illetve hogy az erős cenzúra miatt később a Rákosi-rendszerben is számos költő élt abból, hogy antológiák számára fordított, a hetvenes évekre ez a tendencia megváltozott. Ennek következtében a műfordítás, amely számára főleg a versfordítást jelenti, már nem volt olyan vonzó tevékenység a költők között, mint korábban. „Az én generációm után, a hetvenes években Várady Szabolcsék nemzedékéből például nagyon sokan nem akartak fordítani. Várady kivétel” – majd melleleg, mintegy megengedőleg azt is hozzáteszi, hogy – „az már véletlen volt, hogy Petri György – főleg színházba vagy ide-oda – lefordított valamit.” („Ha kimegy a magyar piacra, ott nincs nazális. Lator Lászlóval Kőrösi Imre és Józán Ildikó beszélget”, in *Nyelvi álarok*, 113-147., itt: 142.)

irodalmi kultúrában. Eszerint a fordító tevékenységét a forrásműnek és szerzőjének mint „abszolút mércének”<sup>260</sup> kell, hogy alárendelje azért, hogy ne sérüljön – ahogy Lackfi János nevezi egy helyütt – a „fordító-olvasó közti paktum”<sup>261</sup>. Mert bár a fordított művek esetében az utóbbi tisztában van azzal, hogy amit a kezében tart, az nem a szerző szövege, mégis e körülményt figyelmen kívül hagyja és azt az eredetiként olvassa. Az olvasó megbízik tehát a fordítóban, nem kételkedik abban, hogy az híven és hitelesen, megfelelő idegennyelv-ismeret birtokában közvetíti számára a forrásművet. Déri Balázs például az ennek az elvárásnak való megfelelésben egyenesen „a műfordító erkölcsi felelősségé”-t látja.<sup>262</sup>

Miben nem tesz eleget Parti Nagy a fent említett fordítói szerződésnek? Az ismertetett álláspont szempontjából leginkább abban a tekintetben, hogy munkája során nem a forrásművet helyezi előtérbe, azt csupán mintának, váznak, kiindulási alapnak használja saját változata elkészítéséhez. Továbbá, hogy sok esetben megfelelő nyelvtudás híján nem az idegen nyelvű szövegből, hanem nyersfordításból vagy egy korábbi magyar műfordításból dolgozik; illetve hogy mivel neve szerzői jogi okból fordítóként szerepel, sok esetben azzal tévesztheti meg – igaz, nem szándékosan – befogadóit, hogy szövegén keresztül az eredeti művel szembesülnek. A magyar irodalmi kultúrában a műfordítóról és annak feladatáról élő általános vélekedés alapján tehát Parti Nagy akár még a forrásművek etikátlan meghamisítójaként is elítélhető lenne. Ezzel szemben kalligrambéli beszélgetőtársai is azt igyekeznek sejtetni, hogy Parti Nagy fordítói-ferdítói tevékenysége inkább a szerzőre jellemző szövegjáték-koncepció részeként értelmezendő. Ennek eldöntéséhez azonban a továbbiakban több tényezőt is figyelembe kell venni. Meg kell vizsgálni a fordításra-átdolgozásra kiválasztott pretextusok szerzőinek kanonikus pozícióját, a szóban forgó szövegek presztízsét, továbbá általánosan a színházi szövegeknek a magyar kulturális rendszerben betöltött szerepét. Ami az elsőt illeti, Parti Nagy sok esetben dolgoz át a magyar befogadók számára ismeretlen kortárs külföldi szerzőket. Gondolok itt többek között a francia québec-i változatában, joulul író Michel Tremblay-re, a fiatal orosz drámaíróra, Vaszilij Szigarjev-re, az izraeli Hanoch Levinre és Hadar Galronra vagy a szlovák dramaturgra, Peter Pavlacra. Velük ellentétben a magyar célkultúrában Parti Nagy közismert és megbecsült szerző, és a közönséget is feltehetően az ő neve, nem pedig a felsorolt drámaírók darabjai vonzzák színházba. Hasonlóképpen a közönségsiker is inkább az átdolgozásnak, a „partinagyos” magyar változatnak köszönhető. Mindezt ő maga is igyekszik finoman

---

<sup>260</sup> „Tartozás és úri passzió. Kúnos Lászlóval Jeney Éva, Józán Ildikó és Szöllősi Adrienne beszélget”, in id. mű, 64-79., itt: 64.

<sup>261</sup> „A fordítás betegség, akár a szerelem. Lackfi Jánossal Józán Ildikó beszélget”, in id. mű, 80-112., itt: 89.

<sup>262</sup> „Az irodalom nem kukkolda. Déri Balázzsal Csehy Zoltán beszélget”, in id. mű, 52-63., itt: 63.

nyomatékosítani például Tremblay *Sógornők* című darabjával kapcsolatban. „Félve mondom, mert, nem tudván jualul [sic!], nem olvastam az eredetit, de a darab nem túl jó. Azt gondolom, mint darab, magyarul se, vagyis az én átiratomban se túl jó – a történethez nem igazán nyúltam hozzá –, viszont a szöveg jó lett.”<sup>263</sup> Utóbbi az 1997-es vígszínházi ősbemutató 2013-as felújítása és mai napig repertoáron tartása is igazolhatja. Ami pedig a második tényezőre, vagyis a darabok megbecsültségére vonatkozik, az állapítható meg, hogy az alacsony presztízsű gyerek-, ifjúsági- vagy bulvárdarabok kevésbé vagy egyáltalán nem élveznek védelmet a módosításokkal és az átdolgozásokkal szemben, esetükben még kevésbé elvárt a forrásszöveggel ekvivalenciára törekvő fordítás, ha az nem felel meg a célközönség vagy -közeg elvárásainak. Parti Nagy egyik első ilyen jellegű átdolgozása, *A sárkány* című Jevgenyij Svarc meséből készített *A Sárkány* [sic!], amelyet Elbert János korábbi magyar fordítása alapján írt.<sup>264</sup> Ezt később a KoMa társulata bábjáték formájában főleg iskolákban játszotta. A szöveg elemzése során azokra az új értelmezési lehetőségekre kívánok majd rámutatni, amelyeket Parti Nagy módosításai, áthangolásai tesznek lehetővé.

A fordítások-átdolgozások között azonban nem csupán a magyar irodalmi kultúrában viszonylag ismeretlen szerzők és / vagy csekély presztízsű művek találhatók. Parti Nagy Molière három klasszikus komédiáját (*Tartuffe*, *Úrhatnám polgár*, *Don Juan*) is átdolgozta. Az újabb magyar változatokat – miután mindegyik rendelkezik az olvasók számára az eredetit hitelesen közvetítő kanonizált magyar fordításokkal – nem az újrafordítás igénye hívta életre. Ezek esetében Parti Nagy átiratai a szerző egyéb műveire is jellemző maszpróbálgatás és parodisztikus szövegformálás felől értelmezhetők, és nem tekinthetők az elismert fordítások (Vas István, Petri György vagy Mészöly Dezső) javító vagy versengő-felülíró jellegű újrafordításának. A befogadó már csak azért sem várhatja el azt, hogy fordító a francia drámaíró adott darabját közvetíti számára, mert erre a szerzői pozícióba emelt Parti Nagy Lajos név is figyelmeztet, míg ezzel szemben a Molière szerzői név a cím részeként szerepel. A gesztus felidézheti *A test angyala* kisregény könyvkiadásának címlapját (Parti Nagy Lajos: *Sárbogárdi Jolán: A test angyala*), így válik a 17. századi komédiaszerző Sárbogárdi Jolánhoz hasonlónak abban a tekintetben, hogy mondhatni „Molier”-ként csupán egy lesz a Parti Nagy által teremtett, jellegzetes nyelvhasználatukról felismerhető szerzői perszónák közül. Bár nem fordításról, hanem műfajváltó adaptációról, azaz elbeszélő szöveg dramatizálásáról van szó,

---

<sup>263</sup> „A magyar szöveg”, 180.

<sup>264</sup> Jevgenyij Svarc – Parti Nagy Lajos: „A Sárkány”, *Magyar Lettre Internationale* 51 (2003. tél), 28-41. (Az idézetek gyakorisága miatt a szövegre a későbbiekben „S, oldalszám” rövidítéssel hivatkozom.)



az előbbiekhez hasonlóan járt el Krúdy *Boldogult úrfikoromban* című kisregényének *Krúda*<sup>265</sup> címet viselő átírata esetében is, mely ennek értelmében inkább interpretálható Krúdy-paródiaként vagy a szerző életműve iránti tisztelgésneként.

Az elmondottakon túl úgy tűnik, hogy a magyar műfordítói hagyomány megengedőbb a színpadi átíratokkal szemben, köszönhetően a színházi szövegeknek a magyar kultúra rendszerében betöltött szerepének. Az ehhez hasonló módosítások például lírafordítás esetében elfogadhatatlanok lennének. Amikor 1937-ben Faludy György német fordítások alapján készített átköltésében megjelentek Villon balladái,<sup>266</sup> bírálói többek között ál-Villonról, azaz hamisításról, átköltésről és ráköltésről, valamint felhívított és saját ötletekkel fűszerezett változatról beszéltek.<sup>267</sup> Ez a vélekedés érdekes módon a mai napig tartja magát, ugyanis a már többször idézett *Nyelvi álarcok* című beszélgetéskötet egyes, konzervatívabb nézetű („rendes”) műfordítókkal készített beszélgetéseiben is afféle elrettentő példaként szerepel Faludy Villonja. A színház viszont nem az eredetit híven közvetítő fordításokat vár el mindenekelőtt, a fordítóktól nem követel a forrásszöveggel szembeni feltétlen alázatot, ha az elkészült változat végül nem szól hitelesen a színpadon.

Végül érdemes figyelembe venni Parti Nagy azon szándékát is, hogy a fordítások-átíratok révén deklaráltan nem közvetíteni és a célkultúrában kanonizálni kívánja a szóban forgó szerzőket, hanem afféle szövegjáték részeként azt mutatja meg, „milyen szabadságok létezhetnek, mennyi mindet meg lehet csinálni a nyelvvel, ami a színházi előadás egyik fontos alapanyaga.”<sup>268</sup> Ahogy azt is igyekszik nyomatékosítani, hogy nem hagyományos („normális”) fordításokat készít, hanem „magyar szövegeket”.<sup>269</sup> A mérce pedig, ami felől e szövegek megítélhetőek, tehát nem a pretextus, az autoriternek tekintett eredeti, hanem a fordító-átdolgozó munkássága, illetve maga a célközög, amely számára készültek.

---

<sup>265</sup> Parti Nagy Lajos: „Krúda. Életkép”, *Alföld* 2012/8, 6-40. (A közlésből származó idézeteket a főszövegben fogom jelölni zárójelbe tett „K, oldalszám”-mal.)

<sup>266</sup> *François Villon balladái* Faludy György átköltésében, Budapest, Officina, 1937. Ennek kapcsán lásd Marc Martin: „Assimilations (1937-1940)”, in uő: *Villon, ce hongrois, ou l'édification du culte de François Villon en Hongrie*, Budapest, Nemzetközi Hungarológiai Központ, 1995 (Officina Hungarica V), 81-189.

<sup>267</sup> Lásd többek között Bálint György, Szegi György, Eckhardt Sándor és Devecseri Gábor egykorú véleményét in Polgár: id. mű, 113-114.

<sup>268</sup> „A magyar szöveg”, 187-188.

<sup>269</sup> Uo.

### 3. Schwab-ul

(Elnöknők)

Parti Nagy a *Die Präsidentinnen* című Werner Schwab-darab magyar fordítását 1996-ban Szilágyi Máriaival közösen készítette el Ascher Tamás Katona Színházbeli rendezése számára. A színházban bevett gyakorlat a kollektív fordítás, vagyis több fordító közreműködése, ám ez elsősorban a zenés darabokat jellemzi, a próza fordítók mellett ilyenkor a dalbetéteket, a lírai részeket általában költők fordítják<sup>270</sup> – jóllehet ez nem kizárólagosan színházi szokás. Az *Elnöknők* esetében azonban nem próza- és versfordító együttműködéséről, hanem forrásnyelvben jártas műfordító és író közös munkájáról van szó.<sup>271</sup> Arra, hogy miért esett a választás Parti Nagyra, és hogy Schwab drámája miért épp az őt jellemző nyelven szólalhat meg a színházi megrendelők szerint a leghitelesebben, a következőkben válaszolok.

Schwabot – aki képzőművészként indult pályáján, a színházi életbe pedig 1990-ben a *Die Präsidentinnennel* robbant be – szokás a kilencvenes évek eleji osztrák drámairodalom fenegyerekének is nevezni amiatt, hogy radikálisan új irodalmi és színpadi nyelvet teremtett meg. Az úgynevezett *Schwabisch*-t, a szerző nyelvfelfogását vizsgáló tanulmányában<sup>272</sup> Harald Miesbacher „stilizált művészeti dialektus”-ként foglalja össze, mely megfogalmazás lényegében Schwab agrammatikus, képlékeny és alakítható, neologizmusokban bővelkedő, de más szempontból is hipertrófiára hajlamos, szókimondó, valamint a média nyelvével átítatott kísérleti nyelvváltozatára utal.<sup>273</sup> Nyelvelmélete (*Programmatik*) a Schwabbal készült beszélgetésekből és a darabjaihoz fűzött megjegyzésekből, szerzői utasításokból bontható ki leginkább, továbbá a *Der Dreck und das Gute*<sup>274</sup> címet viselő esszéjéből. Utóbbi szerint a nyelv, amelyet drámáiban alapanyagaként használ fel, egyenesen a szemétből (*der Dreck*)

---

<sup>270</sup> Színházi közegben Parti Nagy is e feladatkörben tűnt fel elsőként, ugyanis saját színművei megszületését jóval megelőzve 1983-ban a Pécsi Nyári Színház felkérésére készítette el a *La Mancha lovagja* című musical (Miguel de Cervantes Saavedra – Dale Wassermann – Joe Darion – Mitch Leigh: *The Man of La Mancha*) verses betétjeinek fordítását. Ezt hosszú idő elteltével 2004-ben követték Witold Gombrowitz *Operettjének* (*Operetka*) dalai, darabot egyébként Pályi András és Eörsi István fordították. Majd pedig az Ascher Tamás rendezése számára készített szövegkönyv 2009-ben, a *Jógyerekek képeskönyve* (Heinrich Hoffmann – Phelim McDermott – Julian Crouch – The Tiger Lillies: *Shockheaded Peter*).

<sup>271</sup> Fordító vagy filológus és író kooperációjára egyéb kortárs példa is említhető: Térey János Karsai György klasszika-filológussal együttműködve készítette el három Szophoklész-dráma (*Trakhiszi nők*, *Oresztész*, *Oidipusz király*) új magyar színpadi fordítását. (Vö. Darvasi Ferenc: „Kétszer ugyanolyan könyvet még soha nem írtam». Beszélgetés Térey Jánossal”, *Bárka* 2010/4, <http://www.barkaonline.hu/beszelgetesek/1575-beszelgetes-terey-janossal> [letöltés: 2019. március 4.]

<sup>272</sup> Harald Miesbacher: „Vorm Sprachproblemstellungskommando. Zu Werner Schwabs »Sprachtheorie«”, in *Werner Schwab*, szerk. Gerhard Fuchs – Paul Pechmann, Graz – Bécs, Literaturverlag Droschl, 2000 (Dossier 16), 59-80.

<sup>273</sup> Id. mű, 60.

<sup>274</sup> Werner Schwab: *Der Dreck und das Gute. Das Gute und der Dreck*, Graz – Bécs, Literaturverlag Droschl, 1992.

származik. A *Die Präsidentin* is tartalmazó *Fäkeliendramen* című kötetéhez fűzött előszó képletes megfogalmazása szerint pedig az a szerző feladata, hogy önmagába mintegy üres, összegyűrt nejlonzacskóba összegyűjtse ezeket az elemeket.<sup>275</sup> A művészet nyersanyagként felfogott hulladék mellesleg Schwab képzőművészeti alkotásait is meghatározta, ugyanis szobrait szintén szemétből, fölöslegessé vált holmiból és romlandó állati eredetű anyagokból (csontból, húsból) készítette a bomlási és keletkezési folyamatok tanulmányozásaképpen. Szereplői sem mások tehát, mint hulladékokból összeállított nyelvszobrok (*Sprachskulpturen*), akik főleg előre gyártott klisékből, elcsépelet fordulatokból álló különböző nyelvhasználati modelleket vesznek át és torzítanak el. Drámáiban nem hús-vér figurákat alkot, csupán nyelvi álarcot (*Sprachmaske*) viselő, személyiség nélküli szócsöveket (*Sprachröhren*), akiket a nyelv burokként (*Hülle*) vesz körül.<sup>276</sup> Miesbacher Lothar Lohs észrevételeit idézi annak kapcsán, hogy a szövegekben milyen formában jelenik meg ez az énen, a szereplőkön uralkodó, illetve őket megelőző nyelv. Egyfelől Schwab gyakran alkalmaz passzív szerkezeteket, hiszen ebben az esetben eltűnik az alany – pontosabban elkerülhető megnevezése –, és helyette a tárggyal megtörtént, az általa elszenvedett cselekvés válik hangsúlyossá. Másfelől rendszeresen használ személytelen szerkezeteket is, amelyek szintén ki nem fejtett ágensekre vonatkoznak. Ennek értelmében az emberekre nem névvel, hanem csupán névmással hivatkozik, valamint általános alanyt (*man*) alkalmaz, de gyakoriak az *Es* semleges nemű egyes szám harmadik személyű névmással bevezetett kifejezések is. Különösen igaz ez az olyan szövegrészek esetében, amelyek a személyes felelősség elhárítására vonatkoznak. Például, amikor a *Die Präsidentinnen*ben Grete súlyos titkárról beszél, arról, hogy első férje a lányukkal vérfertőző viszonyt folytatott az ő tudtával, és így lényegében hallgatólagos beleegyezésével is.

„Und wenn *man* weiß, daß *man* wissen muß, daß der eigene Ehemann die eigene Tochter im eigene Ehebett bestraft. Was ist dann bitteschön? // Warten muß *man* und zuschaun, was die Vorsehung zusammenbaut mit den Menschen. Aber *man* muß die Vorsehung eben auch in Ruhe arbeiten lassen, damit *man* dann erkennen kann, was *es* geworden ist. Und wenn die Vorsehung dann einmal fertig ist, dann tut einem das Leben gar nicht mehr so weh. Weil, zu was soll denn, so eine Aufregung denn überhaupt führen, hineingreifen in die Vorsehung kann *man* sowieso nicht.“<sup>277</sup>

<sup>275</sup> Werner Schwab: „Vorwort“, in *Fäkeliendramen*. Graz – Bécs, Literaturverlag Droschl, 1993, 9.

<sup>276</sup> Vö. Miesbacher: id. mű, 61-63.

<sup>277</sup> Schwab: „Die Präsidentinnen“, 27-28. (Kiemelés tölem: NN.)

A szereplők személyiségvesztésére utal az *Elnöknők* bevezetésében olvasható instrukció is, miszerint: „Die Sprache, die die Präsidentinnen erzeugen, sind sie selber”,<sup>278</sup> vagyis hogy „A nyelv, melyet az Elnöknők létrehoznak, az ők maguk.” (E, 57) A figurák ennek értelmében csak a nyelvben, megszólalásaikban léteznek. Mindhárman csupán ismételnék, visszamondanak, jóllehet szólamaik forrása igen változatos, ezeket a különböző regiszterekből származó paneleket pedig szabadon vegyítik egymással, illetve tetszés szerint módosítják. A bigott vallásosságát pózként, konvencióként viselő Erna nyelvét a pápa vagy a püspök prédikációiból és a köztársasági elnök beszédeiből származó közhelyes fordulatok és finomkodó megfogalmazások jellemzik. Az élveteg Grete vele szemben szókimondó, megszólalásaiban lányregények giccses fordulatai, valamint szerelmes slágerek és bordalok jellegzetes kifejezései keverednek. A mindközül legszélsőségesebb Mariedl szövegében pedig Ernához hasonlóan szintén emelkedett vallási szólalomok vegyülnek a gyermeki nyelvet idéző kendőzetlen és naiv fordulatokkal.

Parti Nagyhoz hasonlóan Schwab ugyancsak nem egy az egyben használja fel a hétköznapi megszólalásokat, mindez számára is csupán nyersanyag egy fiktív nyelvváltozat létrehozásához. A *Schwabisch*-hoz széles forrásból merít: a Shakespeare-, Goethe- vagy Schnitzler-utalásokat például nyelvjárási, illetve alacsonyabb stíluszintről származó fordulatokkal vegyíti, ezt követően pedig elemeire bontja – Miesbacher megfogalmazásában: inkább felrobbantja<sup>279</sup> – a nyelvi szerkezeteket, majd pedig új struktúrákat épít belőlük. Ezeket elsősorban szenvedő szerkezetek, több összetevős módbeli segédigés struktúrák, továbbá szószaporító szóösszetételek és groteszk neologizmusok jellemeznék.<sup>280</sup> Szövegei mindennek következtében hangsúlyozottan természetellenesek, kimódoltak és megcsináltak (*artifizuell*).<sup>281</sup>

Szerző és fordító azonban nem csak nyelvpoétikájuk tekintetében mutatnak rokonságot, hanem a drámáról is hasonlóképpen gondolkodnak. A műfaj ugyanis véleményük szerint különösen alkalmas a nyelv középpontba állítására. De egyéb közös pontok, tematikai párhuzamok is említhetők. Az *Elnöknők* második felvonásának párhuzamos monológjaiban például a szereplők az „alsókispolgári lakókonyhá”-ból (E, 57) egy vásári multságba álmodják magukat. Az *Ibusár* Sárbogárdi Jolánjának fantáziavilágához hasonlóan itt is női lelkek giccsre hajlamos, lányregényszerű oldala tárul fel, amelyben elfojtott vágyak törnek felszínre. Erna a II. János Pál pápa reminiscenciájának tekinthető hentes, Wottila Karl

---

<sup>278</sup> Id. mű, 13.

<sup>279</sup> Miesbacher: id. mű, 73.

<sup>280</sup> Uo.

<sup>281</sup> Vö. id. mű, 67-68.

oldalán találja meg azt a tiszta és emelkedett kapcsolatot, amelyet elvakult katolikus hitével összeegyeztethetőnek tart. Az élveteg Grete pedig mintegy első férje kiskorú lányok iránti beteges vonzódásának kompenzációjaképpen egy csinos fiatal zenésszel, Freddyvel készül még a gyerekpótlékként kezelt kiskutyája számára is előnyösnek tartott házasságra lépni. Mariedl végül mind önmaga öröme, mind a multság közönségének szolgálatára gumikesztyű nélkül, puszta kézzel háríthatja el az illemhelyekben keletkezett dugulásokat, hogy aztán a torlaszt okozó holmikat (gulyáskonverz, sör, francia parfüm) a tiszteletes ajándékaként rendre elfogyassza. Parti Nagy drámája esetében azonban a befogadó képes Jolánt részvétellel szemlélni, sajnálatot érezni iránta, ellenben az *Elnöknőkben* megjelenő három öregasszonyhoz jobbra csak megvetéssel és undorral viszonyulhat.

A fordítók a magyar változat elkészítése során igyekeztek megőrizni és átmenni a *Schwabisch* sajátosságait. A célszöveget is a nyelvrontás, -rombolás és -gyűrés módszere jellemzi. A schwabi nyelvváltozat védjegyének számító szenvedő szerkezeteket pontosan, tükörfordításszerűen adják vissza, bár a „van itt összejőve” és hasonló megoldások a magyar nyelvérzék számára erőltetettnek és idegennek hathatnak. Hasonlóképpen járnak el a hibás egyeztetések („egy szép színek”); a túlbonyolított kifejezések („a Hermannommal gondok végett”) és toldalékolások („együttjében”); a nehezen érthető szóalkotások („állatitestértékesítő”); a felesleges halmozások („összejőve, együtt, közösséget alkotva”); valamint a semmitmondó, közhelyes szólások („A béke az élet értelme, és az élet meg az emberi mivoltnak az értelme”) esetében. De szó szerint ültetik át az általános alanyt (*man*) tartalmazó mondatokat, továbbá a több segédigéből álló szerkezeteket is – például a fentebb már eredetiben idézett szövegrészlet esetében:

„És ha az ember tudja, amit tud, hogy a saját hites ura a saját lányát a saját hitvesi ágyában... fenyítgeti. Mi van ilyenkor, kéremszépen? // Várni kell és végignézni, hogy a gondviselés összeépítkezi az embereket. Sőt ezt a gondviselést még hagyni is muszáj nyugodtan dolgozni, hogy aztán meglássa az ember, mi lett belőle. És egyáltalán, hová is vezetne egy fölindulás, úgyse lehet a gondviselésbe beleavatkozni.” (E, 59)

A felsoroltak következtében a célszöveg továbbra is idegen nyelvű szövegnek tűnik a befogadó számára – ahogy a *Schwabisch* is sajátos dialektust képez az osztrák németen belül.

E hatásra egy helyütt a fordítás szövege még rá is játszik. Az idézendő szakaszban Erna arról beszél, hogy ő egész életében szerényen, már-már aszketikusan élt, ám most mégis vett magának egy használt színes tévét. (A három nő tulajdonképpen ezt megünnepelni jött össze a drámai alapszituáció szerint.) Az eredetiben az áll: „Jetzt hab ich *mir* ja den Fernseher

*geleistet* [...]. Der ist das einzige, was ich *mir* im Leben *geleistet* habe für meine Leistung.”<sup>282</sup> Vagyis Schwab a „tesz”, „teljesít” jelentésű német *leisten* igéből képzett *sich leisten* szerkezetet használja, mely annyit tesz: „megenged magának (valamit)”. Erna mondatai szó szerint fordítva így hangoznak: „Most *megengedtem magamnak* a tévét [...]. Ez az egyetlen, amit *megengedtem magamnak* az életben a teljesítményemért.” Szilágyi és Parti Nagy változatában azonban nem ez szerepel, hanem a fenti alapigéből a magyarba átszármazott *leisztol* (vagy *lejszto*) alak „gürcöl”, „gürizik” értelemben – mely ráadásul az ismétlés miatt hangsúlyos helyzetbe is kerül: „Mostan viszont *kileisztoltam* magamnak a tévét [...]. Ez az egyetlen dolog az életben, amit *összeleisztoltam* a *leisztolásommal*.” (E, 57, kiemelés tőlem: NN.) A célszöveg ugyan szemantikai értelemben félrefordítja az eredetit, viszont olyan kifejezést alkalmaz, amely hangzásában megőrzi idegen nyelvi eredetét, vagyis fonetikus fordítással találkozunk ehelyütt.<sup>283</sup> E fordítói döntésnek azonban nem formai okai vannak, azaz nem arról van szó, hogy rím- vagy ritmuskényszer miatt kellene hangalakilag hasonló szót használni. Emellett a választott magyar szó és az eredeti *sich leisten* kifejezés között – ahogy Szolláth fogalmaz hivatkozott dolgozatában – „nincs tolerálhatatlan szemantikai eltérés” sem.<sup>284</sup> A különbség csupán árnyalatnyi: míg az eredeti arra utal, hogy Erna úgy érezte, hogy kemény munkája jutalmául csak megengedhet magának egy használt tévét; addig a *leisztol*ból arra következtethetünk, hogy a tévét nem jutalomképpen vette, hanem kifejezetten ezért dolgozott. A szóválasztásnak ellenben stilisztikai okai vannak, mert a magyarban a *leisztol* szleng szó, és egészen más konnotációja van, mint a semleges német eredetinek. Funkciója pedig egyrészt az, hogy jelezze a beszélő nyelvi és ezen keresztül társadalmi szintjét. A magyarban a *leisztol* a német kifejezésekkel tarkított, sajátos 20. század eleji pesti köznyelvet idézheti. Másrészt viszont az, hogy lehetőség szerint a fordítók e módon is fokozzák a célszöveg nyelvi idegenségét – megfelelően ezzel a forrásmű nyelvi intenciójának is. Ugyanakkor ez utóbbi eljárás Parti Nagy saját írásművészetében is kedvelt, hiszen gyakran alkalmaz valós vagy kitalált jövevényszavakat, idegen nyelvi eredetű(nek tűnő) neologizmusokat.

Összefoglalva tehát a célszöveg nyelvi sajátosságait az mondható el, hogy a magyar fordítók helyenként tükörfordítás-szerű megoldásokkal, valamint az eredeti nyelv szavainak

---

<sup>282</sup> Schwab: „Die Präsidentinnen”. *Fäkaliendramen*. 16. (Kiemelés tőlem: NN.)

<sup>283</sup> A fonetikus vagy akusztikai fordítás esetében Szolláth Dávid szerint „[o]lyan műfordítói döntésekről van szó, amelyeknél a szemantikai megfelelés mérlegelésénél előbbre való szempont [...] a két nyelv szavainak hangalaki közelsége.” (Szolláth Dávid: „Bábelt kövenként. Még egyszer Szentkuthy Miklós *Ulysses*-fordításáról”, in *A Nemzet Kalogánya. Kálmán C. György 60. születésnapjára*, szerk. Veres András, Budapest, Reciti, 2014, 182-194., itt: 182.)

<sup>284</sup> Id. mű, 185.

hangalakját megőrző akusztikai fordítással igyekeztek fenntartani a forrásszövegnek azt a jellemvonását, hogy a nyelv Schwabnál elsődlegesen nem hagyományos, azaz jelentésközvetítő funkciójában van jelen, illetve hogy a mondanivalóval, a szöveg tartalmával szemben a nyelvet a maga anyagiságában igyekezik felmutatni.

#### 4. Áthangolva

(A Sárkány)

A hazai olvasók, színházlátogatók körében nem, vagy legfeljebb szovjet ifjúsági és mesejáték-szerzőként<sup>285</sup> ismert orosz drámaíró, Jevgenyij Lvovics Svarc legtöbb drámájának alapanyaga népszerű mese vagy közismert történet, amelyek átdolgozásai nyomán filozofikus, szatirikus hangvételen szólalnak meg. *A sárkány* (*Дракон*) című darabja magyarul Elbert János 1976-os fordításában olvasható,<sup>286</sup> és színpadra állításai is ennek nyomán készültek. Parti Nagy Mácsai Pál, illetve az Örkény Színház felkérésére írt saját változatához is ez utóbbit (nem pedig az orosz nyelvű forrásszöveget vagy annak nyersfordítását) vette alapul. Azonban nem az Elbert-fordítás kritikai felülvizsgálatára tett kísérletet, és nem is a darab szerkezetét, dramaturgiáját felforgató átiratot készített. Parti Nagy szerzőtársként – mint arra a *Magyar Lettre International*beli publikáció is utal<sup>287</sup> – viszonylag pontosan követette Svarc-Elbert dialógusait, és elsősorban nyelvileg aktualizálta a szöveget, de további lényeges, a darab értelmezését érintő módosításokat is tett. Amennyiben elfogadjuk a tételt, miszerint minden fordítás, átirat egyben interpretáció is, az alábbi elemzés Parti Nagy Svarc-olvasatának vizsgálatára vállalkozik.

A II. világháború alatt íródott *A sárkány* is adaptáció abban a tekintetben, hogy Svarc Szent György legendáját alkalmazta saját korára. A darab azonban nem pusztán csak Szent György-utánérzés, mert a főhős, Lancelot figuráján keresztül az Arthur-mondakörre, továbbá a lovagság európai hagyományára is visszautal. A szerző nem változtatott a sárkányölés vagy a

---

<sup>285</sup> Magyarul megjelent művei: Jevgenyij Svarc: *Elsősztályosok*, ford. Nikodémusz Elli, Budapest, Új Magyar, 1949; uő: *A mi gyárunk*, ford. Vári György, Budapest, Ifjúsági, 1951; uő: *Mindennapi csoda. Mesejáték*, ford. Vas Zoltán, Budapest, Színháztudományi Intézet, 1963; uő: *A sárkány. Mese három felvonásban*, ford. Gál M. Zsuzsa, Budapest, Színháztudományi Intézet, 1967; uő: *Hétköznapi csoda*, ford. Bojtár Endre, Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1974 (Színjátéskök kiskönyvtára); uő: *Drámák*, ford. Bojtár Endre és mások, Budapest, Európa, 1976; uő: *Az elvarázsolt testvérek. Mesejáték*, ford. Bojtár Endre, Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1980 (Színjátéskök kiskönyvtára); uő: *A hókirálynő. Mesejáték két részben*, ford. Romhányi József, Szolnok, Szigligeti Színház – Verseghy Ferenc Megyei Könyvtár, 1980.

<sup>286</sup> Lásd Svarc: „A sárkány”, ford. Elbert János, in uő: *Drámák*, 247-324. (*A sárkányból* származó idézetekre „D, oldalszám” jelöléssel hivatkozom majd.)

<sup>287</sup> A kéziratban viszont még nem így jelenik meg. Itt egy alcímként is funkcionáló megjegyzés jelzi, hogy „Parti Nagy Lajos átirata Elbert János fordításának felhasználásával” készült.

magát a közösségért feláldozni kész szent vagy hős motívumán, a lovag alapvonásaiként megőrizte heroizmusát, az esetek gyámolításának éthoszá, a nők tiszteletének erényét, mindezt azonban életszerűbb, hétköznapi megvilágításba helyezte – ahogy ez Parti Nagytól sem idegen eljárás. Lancelot tehát olyan, mint a népmesék egyszerű, kedves fickója: kissé hebrencs, könnyelmű, bátorsága is inkább merészségnek tűnik, mintha csupán kalandvágya és kíváncsisága sodorná veszélyes helyzetekbe. Nem más, mint egy kekeckedő vándorlegény, aki „könnyen-hirtelen belekeveredik mások dolgába”. (D, 250) Szent György passiója – mely szerint miután kínzó a fejébe hatvan szöveget vertek, megjelent neki Krisztus, hogy tudassa vele, gyötrelmei még hét évig fognak tartani, és ez alatt többször hal majd meg és támad fel – ugyancsak sebesülések karikatúraszerű leltárává fokozódik le esetében. „[T]izenkilencszer sebesültem meg könnyebben, ötször súlyosan, háromszor halálosan. Mégis élek mind a mai napig” – állítja magáról hetykén a Kandúrnak bemutatkozásakor. (D, 250) Mi több, a házasságszédelgés sem áll messze tőle, jól tudja, hogy kell a női szívekre hatni: „Afféle vándor vagyok, fűrgé-könnyű ember, de az egész életemet nehéz viadalokban töltöttem. [...] Mégis mindig boldog voltam. [...] És sűrűn voltam szerelmes” – vallja meg a viadal előtt Elzának. (D, 281) Mondanivalója aztán némi udvarlásba torkollik, hogy így enyhítsen gyónása komolyságán:

„Jön-megy az ember a világban, harcol, verekszik, lányokkal ismerkedik. Mert azok furtonfurt fogságba, zshiványok csapdájába esnek, óriás zsákjába kerülnek, emberevő konyhájára csöppennek. És ezek a gazfickók mindig a legszebbjét válogatják ki, kivált az emberevők. Aztán nem csoda, ha beléjük szeret az ember. De így, mint most? Azokkal csak tréfáltam. Évdtem velük. De kegyedet, Elza, ha most csak magunk volnánk, váltig csókolnám. Így igaz. El is vinném innen. Elmennénk, vándorolnánk együtt, csak mi ketten, erdön, hegyen át – egyszerű az. Vagy dehogyis hagynám vándorolni: lovat szereznék, olyan nyereggel, hogy sosem fáradna el. Én pedig a kengyele mellett mennék, és csak gyönyörködnék kegyedben. És senki sem merésznél bántani, senki a kerek világon.” (D, 281)

Hetykesége és Elzával való incselkedése az *Ibusár* „kisvárosi amorózó”-ját, Kleisermann Mihályt idézheti fel.<sup>288</sup>

---

<sup>288</sup> „Tudod, Jolánka, ha fölnézék erre az égre, mindjárt arra gondolok, hogy de baromira kár, hogy nem hoztam magammal a hegedűmet. [...] De ne féljél, Jolika, megzenésítelek én tégedet anélkül is, a szép költeményedet, a színdarabjaidat, mindenedet... Ezt a csocsi fülecskét... ezt a hattyúbarbie nyakacsát, ezt a kis vállacskádat... ezeket a jó kis... [...] Hercegnőm! Szovjet pezsgőt szeretnék inni a papucsodból... Te! hol a papucsod?” (Parti Nagy: *Ibusár – Mauzóleum. Színművek*, Pécs, Jelenkor, 1996, 27.



Svarc meséjében Lancelot kisemberek szokványos mindennapjaiba csöppen, olyan városba, ahol „sohasem történik semmi”. (D, 252) Holott négyszáz éve egy sárkány uralkodik rajtuk, akinek szokás szerint minden esztendőben egy-egy fiatal lányt kell áldozni. Mindez azonban nem okoz különösebb felbolydulást a közösség életében: évről-évre rendben elkísérik, meggyászolják, aztán elfelejtik az áldozatokat. De még az idei kiválasztott apja, a végtelenül békés és szürke Charlesmagne sem lázadzik az ellen, hogy egyetlen leányát hamarosan a Sárkánynak kell átadnia, hogy aztán az feltehetően megkínozza és megölje. Elzát ugyancsak nem kavarja fel különösebben az, hogy élete hamarosan véget ér, a házikisasszony szerepéből még ez a tény sem zökkenti ki. Mindennek ellenére a Sárkány sem feltétlenül tűnik népeket rettegésben tartó, félelmetes és véreskezű diktátornak, ha nem hozzák ki béketűréséből, egész kellemes zsarnoknak bizonyul. Hajdan állítólag kolerajárványtól megmentette a várost, illetve végleg megszabadította őket a bomlasztó elemnek kikiáltott cigányoktól, és legalább a többi sárkányt is távol tartja. „[E]gyetlen módja van, hogy megszabadulj a sárkányoktól – ha megvan a magadé” (D, 254) – így szól a helybeli, nem kevés rezignációról tanúskodó bölcsesség. A hatalom legfőbb kiszolgálói az ezerféle testi, de főleg lelki eredetű betegségben szenvedő Polgármester és annak fia, Heinrich. Korruptak és kétszínűek, és még egymásban sem bíznak. Jellemtorzulásaik jelentik a darab humorának egyik forrását.

*A sárkány* 1943-ban keletkezett, Svarc feltehetően a korabeli hitleri Németországról vette mintáját,<sup>289</sup> meséje így válik politikai példázattá. Ha referenciális pontokat keresünk, a darab egy német nyelvterületen elhelyezkedő, iparosok lakta városban, fejedelemségben játszódik, melynek főtérén „hatalmas, ablaktalan, komor, barna épület” található, a börtön, hatalmas vasajtaján pedig gótbetűs felirat olvasható, miszerint: „Idegeneknek tilos a belépés”. (D, 267) A szereplők nevei is tovább erősíthetik az előbbi feltételezést: Charlesmagne, a jelentéktelen vidéki levéltáros a Frank Birodalom megalapítójának, „Németország atyjának”, Nagy Károlynak nevét viseli; lányát, Elzának; a polgármester fiát pedig Heinrichnek hívják. A Sárkány hatalmának megszüntetése érdekében egy népcsoportot – jelen esetben a cigányokat – nevezte ki minden baj forrásának. Bár maga Charlesmagne is bevallja, hogy nem találkozott még soha velük, tehát személyes tapasztalattal nem rendelkezik, mégis készségesen felmondja a Sárkánytól és az iskolában megtanult klasszikus kirekesztő fordulatokat:

---

<sup>289</sup> Vö. Nemes G. Zsuzsa: „Igaz mesék, mesés igazságok. Gondolatmorzsák a drámaíró Jevgenyij Svarcról”, in Svarc: *Drámák*, 329.

„[R]ettentő népség. [...] Természetüktől fogva csavargók. Mindenféle államrend született ellenségei, ha nem úgy volna, rég letelepedtek volna valahol, nem kóborolnának szerteséjjel. A dalaikban semmi férfias erő, és az eszméik mind csupa bomlasztás. Gyerekeket rabolnak. Nincs tőlük nyugta senkinek. Most már teljesen megszabadultunk tőlük, de száz esztendővel ezelőtt még minden barna embernek külön bizonyítvánnyal kellett igazolni, hogy az ereiben nem folyik cigányvér.” (D, 254)

A valóságra vonatkoztatás lehetőségét azonban beszélő állatok (Kandúr, Szamár) és csodás szerkezetek (repülő szőnyeg, láthatatlanná tevő varázskalap), valamint egy gyermek, esendő sárkány szerepeltetésével teszi kétségessé, és emeli ezek által mondanivalóját általánossá. A helyszín bármely Grimm mese idilli világát felidézheti. A főszereplők otthona például a szerző instrukciója alapján a következőképpen fest:

„Tágas, otthonos hangulatot árasztó konyha, vakító tisztaság. A színpad mélyén hatalmas szabad tűzhely. A kőpadló ragyog. A tűzhely előtt karosszékben szundikál a Kandúr.” (D, 249)

Akár Piroska nagymamájának háza is lehetne, vagy az a konyhó, ahonnan Jancsi és Juliska elindult.

Elbert fordításának nyelvhasználata, egyes kifejezései is a mesék fordulatait idézik. Ilyenek például az „uzsgyi, ahogy a lában bírja”; az „irdatlan baj” vagy az „ez már döfi” megfogalmazások. De felidézi a mindennapi kedélyes-udvarias társalgás fordulatait: a lovag Charlesmagne-t kegyelmednek, míg a macskát kandúrságodnak szólítja, a Sárkány tréfálkozva tűzzel kínálja a pipára gyújtó lovat.

A történet fordulatait, valamint a végkifejlete azonban rácáfol arra az idilli világképre, amelyet általában a meséknek tulajdonítunk. Ebben az elkényelmesedett, otthonosan unalmas és megfélemlített közegben ugyanis kérdéssé válik a lázadás, a zsarnokkal való szembeszegülés. Elszürkülnek a régi idők hősei is, Lancelotból, a hajdan volt sárkányölő daliából, a mesék központi férfialakjából csupán frázisokat puffogató álmodozó lesz, akit nem vesz senki komolyan, még ellenfele, a Sárkány sem. Hiába győz azonban az első felvonás végén, a Sárkány elpusztítása csak újabb küzdelmek kezdetét jelenti, és jutalmát, Elza kezét sem nyerheti el. Svarc meséjében ironikus fordulatként a zsarnok helyét ezúttal a Polgármester foglalja el, vagyis a város közösségének életkörülményei lényegében nem változnak meg. A nép sem tanul a múlt hibáiból, és hallgatólagosan jóváhagyja az újabb kényúr működését: lelkesen tapsol, bólogat, köszöntőverset tanul – ahogy az elnyomó hatalom megkívánja, amely nélkül – úgy tűnik – nem tudják az emberek a mindennapjaikat

elképzelni. A sérüléseiből felépülő és a Polgármester diktatúrájával szembesülő Lancelot eleinte nem is érti a kialakult helyzetet.

„Legyen türelmes, Lancelot úr. Kérve-kérem, legyen türelmes. Oltogasson bennünket. Rakjon rözsütet – a melegben biztosabban növekszünk. Óvatosan gyomlálgasson, hogy meg ne sértse az egészséges gyökereket. Hiszen ha jobban belegondolunk, tulajdonképpen az ember gondos bánásmódot igényel.” – eseng a Kertész. (D, 323-324)

A lovag azonban csak szirupos közhelyekkel és a boldogság kétes ígéretével tud válaszolni:

„Szeretlek benneteket, barátaim. Másképp minek is kínlódnék veletek? Ha pedig szeretlek, minden jó lesz. És a sok gond, a hosszú szenvedés után boldogok leszünk végre, nagyon boldogok!” – hangzik el az utolsó jelentben. (D, 324)

Mint arra már korábban utaltam, Parti Nagy átíratában nem forgatatta fel a darab szerkezetét, tartalmán nemigen módosított, és lényegében pontosan követte Svarc-Elbert dialógusait. Végrehajtott néhány praktikus textuális módosítást, amelyek a színpadi előadhatóságot szolgálják: olykor kibővítette, másutt pedig, ha a darab inkább feszesebb dikciót igényelt volna, meghúzta a kissé szószátyár párbeszédet, vagy egyértelműsítette a terjengős kifejezéseket. Ugyanezt a célt szolgálta bizonyos mellékszereplők csoportjának kiiktatása, funkcióik összevonása. A 2003-as változatban Elza barátnői és az eredeti darab polgárosszonyai a színpadi tömeg női alakjaiba olvadtak bele. Egyes figurák nevét pedig antonomáziává sűrítette. Sárkány például Drakonként szerepel, utalva egyrészt a latin sárkány, azaz *draco* szóra, másrészt pedig a szigorú törvényeiről híressé vált ókori államférfira, Drakónra. Lancelot Láncz L. Ottóra történő kissé erőszakolt magyarítása ironikusan is értelmezhető: a „szabadságkutató” és „hivatásos sárkányölő” (S, 34) nevében ott a rabságra utaló lánc (mint azt a Parti Nagy-szöveg is elsüti: „fényesebb a kardnál a lánc”, S 37), illetve a Láncz Ottók tömegétől még egy L. betoldásával is el kell különíteni. Ha viszont a Parti Nagyra jellemző nyelvjátékok felől közelítünk: Láncz L. névben etimológiaként a kötöttségek megszüntetésére utaló, falfirkaszerű imperatívuszt, vagy egy rendezői utasítást is felismerhetünk: „lánc el”. Charlesmagne nevét azonban nem fordította Nagy Károlyra, pedig alakjának hétköznapisága, egyszerűsége kézenfekvővé tenné e gyakori magyar személynév alkalmazását. Helyette olyan magyar szót használt, mely a név hangzását is tökéletesen visszaadja, és mindezekon túl még a sárkánnyal is összecseng: így lesz tehát a levéltáros Sármány. Mellesleg e kistestű pintyféle öreguras pofaszakállra emlékeztető csíkja miatt is illik a figurához. Heinrichet bizonyára németes hangzása miatt cserélte a keményebben

koppanó Henrikre, majd Kikirikire. A polgárok foglalkozásait jelző köznevekből (takács, kalaposmester, kovács) pedig közkeletű magyar családneveket (Takács, Kalapos, Kovács) alkotott.

Az átkeresztelés a főhős esetében karakterének átalakítását is eredményezte. Láncz L. Ottó már nem feltétlenül az a kedves, kissé bohó, de tisztaszívű vándor, ami Svarcnál. Parti Nagy gyanús háttérű ifjú forradalmárként, a föld alól előbújó ellenállóként, a fennálló rendet veszélyeztető bajkeverőként ábrázolta. Láncz L. a következőképpen mutatkozik be a Kandúrnak az első jelentben:

„Mondjuk, hogy messziről jövök. És pont az a foglalkozásom, hogy belekeveredek a mások dolgába. [...] Mondjuk, hogy hivatásos segítő vagyok... Szabadságharcos... Régen az ilyent lovagnak hívták.” (S, 28)

Habár Sármány szerint „a lovagok kor lejárt” (S, 29), a figura mégsem nem tagadja meg származását, hogy nyomokban őrzi Szent György és Lancelot alakját. Erre utal a Polgármester egy későbbi elszólása is:

„Hozsánna néked lovagok györgye. Oppardon: gyöngye. Elnézést, bizonyos fokig félrebeszélék, de roppantul hasonlítani tetszünk arra a bizonyos Sz. Györgyre. Épp, ugye, lándzsája nincs momentán... de méltóságod kiköpött a kedves kollega” (S, 32)

Lancelot fürgeségét és tettekézségét azonban nem örökli, Láncz L. olyan modernnek is nevezhető személyiség, aki otthontalan, (az öldöklésben) megfáradt, „kiégett, meghemperedett ember” (S, 34), és aki ettől, a talán utolsó kalandtól életének rendeződését és a nyugalmat várja.

Az átiratban Parti Nagy nem a Grimm-mesék idilli világára utalt vissza, továbbá a Harmadik Birodalomra vonatkozó hivatkozások mellett egy másik történelmi időszakot is megidéz. Drakóniája ugyanis a sztálini idők Szovjetuniójára, vagyis Svarc művének korára úgyszintén vonatkoztatható. Egyrészt ez a típusú diktatúra a magyar közönség számára is ismerősebb lehet, sokan személyes tapasztalatokkal is rendelkezhetnek; másrészt ezzel a változtatással a mese parabolikus jellegét is általános érvényűvé tágítja. Drakon titulusa például „őfőgeneralisszimusz”, illetve „a mi háromfejű édesapánk”; a Kandúrt nem Cilikének, hanem Ludmillának hívják; és gyakori megszólítási forma a galambocskám, illetve az egyéb, a szláv nyelvekre jellemző kicsinyítő-becéző fordulatok. Sármány és Elza otthona szegényes és „koszlott”, a háttérben rádió szól. (S, 28) Láncz L. öltözete is a szocialista időszak közkedvelt férfiviseletét, a ballonkabátot idézi. (S, 29) A várost körülvevő falakra hangszórókat szereltek, Henrik pedig Csajka vagy Chevrolet króm alkatrészeit fényesítgeti a

második felvonás eleji szerzői utasítás szerint. (S, 31) Az ünnepi lakomán vodkát isznak, a város többek között kaviárral adózik Drakonnak. *A Sárkány* továbbá hivatkozik az elmúlt század olyan történelmi tapasztalataira is, amelyekről Svarcnak vélhetően nem lehetett még tudomása. Az ő darabjában a zsarnok pusztán csak henceg, amikor gyilkosságait sorolja:

„Kiirtottam már nyolcszázkilenc lovagot, kilencszázöt ismeretlen rendű-rangú egyént, egy részeges öregembert, két elmeháborodottat, két asszonyt – egyik lány anyját meg nénjét, mikor elragadtam – egy tizenkét éves kölyköt, ugyanannak a lánynak az öcsikéjét. Ezenkívül elpusztítottam öt hadsereget, hat lázongó sokaságot.” (D, 258)

Drakon ellenben háborúról és népirtásról beszél, utóbbi során tudatosan, tervszerűen cselekedett, és pontosan meghatározta az elpusztítandók körét is.

„[É]n eddig elpusztítottam öt hadsereget, hat hadosztályt, hét ezredet. Kiirtottam nyolcszázkilenc lovagot, kilencszáznyolc anarchistát, több kórháznyi részeg és elmeháborodottat. Cigányt nem is számoltam.” (S, 30)

A sárkány áldozatai tehát amellest, hogy szám szerint is többen vannak, a gyengék, a betegek és az eszméivel egyet nem értők soraiból kerültek ki. A szövegrészletben így Parti Nagy nem csak a második világháború hadászati terminológiáját használja („hadsereg”, „hadosztály”, „ezred”), de utal a náci T4 eutanáziaprogramjára is.

A forrásszöveget, azaz Elbert fordítását érintő módosítások nagy része nyelvi-stilisztikai természetű, áthangolásként foglалható össze. Parti Nagy változata több nyelvi rétegből építkezik: különböző szociolektusokból és dialektusokból; igényesebb megnyilatkozásmódra utaló és mai köznyelvi fordulatokból, valamint szleng elemekből egyaránt. E módosítás következtében a nyelv, a megszólalás módja formálja *A Sárkány* figuráit. Láncz L. a többi szereplőhöz hasonlóan mai köznyelven beszél, mondatai közé olykor jelszavak, demagóg fordulatok vagy klasszikusok sorai vegyülnek. Megszólalásai is azt tükrözik, hogy sokfelé megfordult vándoreMBER, aki jártában-keltében szedte fel műveltségét.

„Felfoghatatlan, hogy senki sem próbál ezzel a pöfeteg, vérnősző trottlival, ezzel a kövülettel megküzdeni. Az nem lehet, hogy szív, erő és oly szent akarat hiába sorvadozzanak egy átoksúly alatt.” (S, 29)

Sármány beszédmódja letűnt kort idéz meg, udvariasnak tűnő fordulatai („kérem tisztelettel”, „méltóztatik”, „alázattal”) ellenben inkább szabadkozások, amelyekkel saját jelentőségtelenségének ad hangot. Levéltárosi foglalkozásának megfelelően gyakran él a hivatalos stílus fordulataival, szavajárása a „példának okáért” és az „effektíve”, valamint hogy

mondanivalója tudományosabbnak tűnjön, főképpen latin kifejezéseket használ („de facto”, „pro primo”, „horribile dictu”) olyankor is, amikor ezeknek kevés létjogosultságuk van. Például társadalmi pozíciójának „folyamányaképpen” (sic!, S 29) „respektussal viseltetik” a vándorok iránt, és otthonát „azíliumként” jellemzi. (S, 28)

Drakon, a Polgármester és Henrik képviselik a hatalom nyelvét, így megszólalásaikban katonai vezényszavak, a hivatali zsargon fordulatai és politikai beszédek üres frázisai fordulnak elő. Ettől eltérő megnyilvánulásokra leginkább Henrik képes körülük, jelezve azt is, hogy a fiatal fiú még nem tagozódott be tökéletesen a rendszerbe, nem azonosult teljes mértékben választott pozíciójával. A sárkány titkáráként például illően jelenti be ura érkezését: „Első és utolsó Drakon őfőméltósága...”, aztán mennyasszonyát megpillantva még kiesik szerepéből, és kissé operettes fordulattal így köszönti őt: „Csocsi, Elzike.” (S, 29); ahogy apja felé is gyakran tesz kedveskedő nyelvi gesztusokat. Az előbb idézett köszöntés ismét az *Ibusár* huszerettet idézheti. A „csocsi” egyrészt Jolán szerelmének, Kleisermann Mihálynak a jellegzetes szavajárása, melyet hol jelzőként alkalmaz („csocsi fülecske”), hol üdvözlési formulaként („szia és csocsi”); másrészt előhívhatja az állomásfőnök, Vargányai Guszti kínos udvarlásait, erőltetett kedveskedő gesztusait, úgy mint a köznyelvben is meghonosodott „Csókolom a kis kacsópongrácodat” fordulatot.<sup>290</sup> A sárkány elpusztítása után, illetve azt követően, hogy apja lép elő a város uralkodójává, ő pedig átveszi a polgármesteri tisztelet, azonban már eltűnnek az efféle kiszólások. Drakon nyelvét katonai fordulatok („Erőt, egészséget!”) és vezényszavak jellemzik. Általában rendelkezik, engedélyt ad, parancsol, „tömören, kurtán, katonásan” kijelent: „Jól van, nem becsinál, na! Pihenj!” (S, 29) Emellett azonban – mint ahogy az ünnepi-politikai szónoklatok esetében is megszokott – megnyilatkozásaiba mintegy színesítésképpen, vagy hogy a diktátoroknak oly kedves szerepben, az egyszerű ember prózában tetszelegjen közhelyeket vagy közhelyesített idézeteket is vegyít:

„[S]emmi formáság, merevség. Végtére is gyerekkori jó barátok vagyunk a kedves jövendő apósommal. Sőt, már az apjának, az ükapjának is pajtása voltam. A szépapádat a térdemen lovagoltattam, nem igaz, Sármány? De rég volt! Ifjúság, te sólyommadár, beh’ rég voltál, beh’ rég voltál! Hát igen, a könnyem kibuggyan! Óh, a múltnak kútja!... Mélységes mély. Ezer verszta. Százezer... Ne mondjuk inkább feneketlennek?” (S, 29)

---

<sup>290</sup> Vö. Parti Nagy: *Ibusár – Mauzóleum*.

A korlátlan hatalom birtoklása okozta jellemtorzulás legtökéletesebben a Polgármester dikciójában követhető nyomon. Ezt a megszólalásait jellemző rontások, hibák, torz idézetek, a szószőrnyetegeknek is beillő lelemények jelzik. Parti Nagy egyik legbravúrosabb erre vonatkozó megoldása a következő Babits-reminiszcencia:

„[M]ért nő a fű, ha majd leszárad és mért szárad le, hogyha újra nő. Mért nő a hárs ha majd lenyárs? Mért nő a vért, mért nő a lándzs’, mit szó a szó, miért halándzs’?” (S, 32)

A *Sárkány* nyelvében általában az idézés Parti Nagyra jellemző torzított technikája mellett – amely már az első verseskötet óta védjegye a szerző szövegeinek – a *Szódalovaglás* tipikus szóösszetételeit is felfedezhetjük, ilyen többek között a „bagzokratikus kanakarati pikkelyrázvány” (S, 28), a „tirannoszaurusz” (S, 30) vagy a „gerillakolbász” (S, 35).

Parti Nagy átírata megoldási kísérletként értelmezhető arra vonatkozóan, hogyan szólna Svarc meséje egy másik kulturális közegben vagy egy másik történelmi pillanatban, ahol a befogadók eltérő diktatúraemlékezettel rendelkeznek. A mesék idilli világát és nyelvhasználatát megidéző, a valóságra csak allegorikusan vonatkoztatható darab, valamint egy konkrét történelmi korszak szatírja helyett a zsarnokság természetéről általános mondanivalóval szolgáló darabot írt. Svarc pusztán csak a heroizmus, az áldozathozatal értelmében kételkedett. Parti Nagy magát a heroizmus fogalmát kérdőjelezi meg. Láncz L. Ottó a darab utolsó jelenetében ugyanis végig láthatatlan marad, és nem pusztán csak arra használja a varázsköpenyt, hogy észrevétlenül átjusson az Elzával nászra készülő új vezért, a Polgármestert őrzők sorfalán. Eldönthetetlen, hogy tényleg jelen van-e, és hogy nem pedig valamiféle paranoia-hullám terjed azok körében, akiknek amúgy sem túl makulátlan a lelkiismeretük. Persze az is lehet, hogy pusztán csak Elza vágynak kivételése Láncz L. visszatérése. A záróképben a polgárok „[z]avartan, halkán éljeneznek, tapsolnak, keresik Lánc L.-t, vakon járkálnak, tapogatnak a színpadon. [...] [míg] Elza átszellemülten nézi Lánc L. helyét, a semmit.” (S, 41)

## 5. Krúdyzgatás

(Krúda)

A köztudatban máig szinte egyedülként az 1971-ben bemutatott Huszárik Zoltán által írt és rendezett *Szindbád* jelenti „a” Krúdy-adaptációt. A film különös hatásaként Krúdy Gyula, Szindbád, valamint Latinovits Zoltán neve szorosán összeforrt. Az adaptáció elnevezés ez esetben még annak ellenére is fenntartható, hogy Bezeczky Gábor a *Jelenkorban* 2012-ben

közölt *Kultusz és szakirodalom* című tanulmányában megkérdőjelezi a kategória érvényességét. Véleménye szerint ugyanis Márai Sándor 1940-ben megjelent *Szindbád hazamegy* című regényéhez hasonlóan a film is „a saját jogán vizsgálható és értelmezhető műalkotás”, amely „nem feldolgozza” Krúdy Szindbád-novelláit, hanem „utal rájuk.” Huszárik tehát „[n]em »lefordítja« képi világra Krúdy szövegeit, hanem saját világot alakít ki”, ezért „[m]essze nem irodalmi mű filmes adaptációja, hanem önálló látomás, melyben – tagadhatatlan – fontos szerepet játszanak irodalmi előzmények.”<sup>291</sup> Ahogy például Nyikita Mihalkov legendás Csehov-filmje, az *Etűdök gépzongorára* sem csupán a *Platonov* filmváltozata. (S hogy Krúdy kapcsán Csehov említése cseppet sem esetleges, arra a későbbiekben még visszatérek.)

Krúdy műveivel színpadon viszonylag ritkán találkozhatunk,<sup>292</sup> holott három darabot is írt – *Kárpáti kaland* (1912), *Az arany meg az asszony*, illetve *Zoltánka* (1913) címmel –, valamint saját maga készítette el 1918-ban *A vörös postakocsi* színmű-változatát.<sup>293</sup> Ezt felhasználva írta meg Kapás Dezső még a hatvanas években a Vígszínház számára saját verzióját, amely azóta is alapul szolgál szinte valamennyi *A vörös postakocsi* előadás számára.<sup>294</sup> Megfontolásra érdemesek Urbán Baláznak a színpadi átirat, pontosabban Krúdy prózájának színpadra alkalmazására vonatkozó megjegyzései, melyeket a Vígszínház 2004-es repríze kapcsán tett.<sup>295</sup> Azon túl, hogy felhívja a figyelmet az epikus művek színpadi adaptációjával általánosan együtt járó deficitre (a cselekmény egyszerűsítése, az egyes figurák kiiktatása és a szerepösszevonások), véleménye szerint a színpadra alkalmazással Krúdy írásművészetének olyan védjegyei is elvesznek, mint például a szerző színpadi cselekménnyé nem formálható, a nosztalgikus, a hangulatteremtő vagy az érzéki jelzővel illelhető elbeszéléstechnikája, valamint elbeszélői nyelvhasználatának jellegzetességei.

Parti Nagy Lajos 2009-ben készített átiratot Cserhalmi György rendező felkérésére a *Boldogult úrfikoromban* című kései Krúdy-regényből. A *Krúda* címet viselő szöveg a fenti körülményekből következően nem függetleníthető teljes mértékben sem irodalmi előzményétől, sem pedig a színházban megvalósuló előadástól, amelynek szöveggönyvéül szolgál.<sup>296</sup> Bizonyos gesztusaival Parti Nagy is kiemelte a saját és a forrásszöveg viszonyának ambivalenciáját: a szöveget ugyan saját neve alatt közölte, vagyis a kisajátítás aktusával

<sup>291</sup> Bezeczký Gábor: „Kultusz és szakirodalom. Krúdy fogadtatása”, *Jelenkor* 2012/12, 1207-1216., itt: 1216.

<sup>292</sup> Vö. [www.szinhaziadattar.hu](http://www.szinhaziadattar.hu).

<sup>293</sup> Radnóti Zsuzsa: „A drámaíró Krúdy Gyula és *A vörös postakocsi*. Egy eltűnt színdarab nyomában”, *Színház* 1985/2, 24.

<sup>294</sup> Vö. [www.szinhaziadattar.hu](http://www.szinhaziadattar.hu).

<sup>295</sup> Vö. Urbán Balázs: „Krúdy és a pasztell. Krúdy Gyula: *A vörös postakocsi*”, *Színház* 2004/3.

<sup>296</sup> *Boldogult úrfikoromban*, Csokonai Nemzeti Színház, Debrecen, 2010. október 9., rendező: Cserhalmi György. (Vö. [www.szinhaziadattar.hu](http://www.szinhaziadattar.hu))



leválasztotta azt a pretextusról; ellenben – a Molière-átiratokhoz hasonló gesztussal – a szerző nevet a cím részévé téve *Krúdaként* adta közzé. Tehát a címadással, a választott szó hangalakjával az alapul vett regény szerzőjét idézte meg játékosan: „A Krúdy igazi regényhős-név, mintha [Krúdy] adta volna magának”, hiszen a családnév végi „y” „valamiféle »Krúdból származó« jelentést valószínűsít”, jóllehet ilyen helység a valóságban nem létezik. (K, 6) Parti Nagy a fentiekből következően nem egy adott településből származtatta a szerzőt, hanem a latin *crudus* „nyers” (és nem melleleg: „rossz emésztésű”) jelentésű melléknév nőnemű (*cruda*) alakjából. A szó később más nyelvekben is meghonosodott, és számtalan jelentés kapcsolódott hozzá. Mint azt az alföldbeli közlés bevezetőjében írta:

„Az angol crud nemes egyszerűséggel szifiliszt, a crude éretlent, gorombát, mosatlant jelent. Krúdának hívták hajdan, s tán hívják is még a fűzetlen, ívekben álló nyomtatványokat. Némely vidékeken a zsenge búza neve krud, s nyugodtan idehallhatom a krúgatást, a daru túlkölését szlávul, magyarul, angolul. Mindezekből a *Krúdy* tökéletesen összerakható akkor is, ha a konkrét név eredetét nem ismerem.” (K, 6)

Végül pedig a tekintetben is lazított a pretextushoz fűződő szálakon, hogy azt hangsúlyozta, szövege nem pusztán („boldogult”) „átirat” vagy „krúdyzás”, hanem – alcímének megfelelően – „életkép”, „színdarab formáját öltő saját olvasat”. (K, 6) Ekképp pedig a *Krúda* cím használatát az előadás számára már nem, csak „a maga részéről” tartja használhatónak és érvényesnek. (K, 6)

Parti Nagy Lajos tehát nem klasszikus adaptációt készített. Ennek következtében elemzésem tétje sem lehet az Urbán által említett veszteségek számbavétele, és nem is arra vagyok kíváncsi, mi maradt a regényből a színpadon, így Cserhalmi rendezésével sem kívánok foglalkozni. Céлом a *Krúda* című szöveg „sajátjogúságának” alátámasztása, a szöveg alapján megrajzolható Krúdy szerző- és életműportré bemutatása.

A *Krúda* alapjául szolgáló regény 1929-ben született, a szerző utolsó pályaszakaszában, amelyet Stauder Mária, az 1996-os kiadás szöveggondozója a következőképpen jellemezte: „[Krúdy] utolsó korszaka novelláinak többsége evésről szól, vendéglőben vagy mulatóhelyen játszódik. Bennük azonban az Élet és a Halál alapkérdéseivel foglalkozik az író, többnyire kedélyes keretek között szembesülve az elmúlással. A sorok között bujkáló humor, a szelíd irónia és a minden drámait, sőt tragikust legyőző életszeretet és derű jellemzik e művek hangnemét.”<sup>297</sup> A *Boldogult úrfikoromban* Fábri Anna „a semmibe

---

<sup>297</sup> Stauder Mária: „Utószó”, in Krúdy Gyula: *Boldogult úrfikoromban és más elbeszélések*, Budapest, Unikornis, 1996 (A Magyar Próza Klasszikusai 31) 355.

hullott emberi sorsok, a tehetetlenek és pusztulásra ítélték” regényeként írt le, melynek hősei „életen kívül élők”, „élősködők” és „szájhősök”, csupa olyan figura, „akiken túllépett az idő”.<sup>298</sup> Az egyik szereplő, Pista úr jellemzésével – miszerint: „ilyen lehetett volna [...] Falstaff, ha történetesen Pesten születik”<sup>299</sup> – már Krúdy is Shakespeare-t idézte meg, de több elemző is utalt a regény színjátékszerűségére, színpadiasságára. Fábri például arra figyel fel, hogy „az étlaptanulmányozásnak, az étel- és italrendelésnek, az érkezési eszközök használatának, a sörcsapolásnak, a palackbontásnak s természetesen az evésnek és az ivásnak”, továbbá a szereplők kommunikációjának (megszólalásaiknak és gesztusaiknak) is „megvan a speciális dramaturgiája”, ismétlődő szertartásrendje.<sup>300</sup> Fried István szerint pedig azzal, hogy a regény cselekményének nagy része egy helyszínen, valamint egy nap alatt játszódik, „szinte a klasszikus dráma elvárásainak tesz eleget.”<sup>301</sup>

A *Krúda* című átírat elhagyja a regény bevezető részét, és csakis egy „[gy]orsan elhűvösödő tavaszi nap” (K, 7), egy húszas évekbeli május elseje eseményeit jeleníti meg Vájsz és felesége *Bécs városához* címzett vendéglőjében, amely „a legpestibb utcá”-nak is nevezett Király utcában áll. A két törzsvendégen – a legyeket fogdosó Üvegesen és a jómódú Kacs kovics úron – kívül itt van Vájszék távoli rokona, Vilma, a podolini tanítónő is. Vilma feltehetően a Felvidék elcsatolását követően került pesti rokonaihoz. Egy helyütt „menekültnek” nevezi önmagát (K, 22), de erre utalhat aggodalma is amiatt, hogy vajon mit ér majd az új körülmények között a magyar királyi tanfelügyelő által hitelesített és a kassai apácáknál szerzett oklevele. (K, 10) A házaspár nemigen tud mit kezdeni a szegény rokonnal, kocsmárosként mégsem alkalmazhatják, így csupán abban bízhatnak, mihamarabb kiházásítják. Talán ezért tukmálja Sárbogárdi Jolánt idéző fordulattal a vendéglősné Vilmát az Üvegesre: „ülj ide ki szépen, társalogjál az Üveges úrral. Az Üveges úr nagyon szereti a *kulturált társalgást*.” (K, 8, kiemelés tőlem: NN) Ám Vilma inkább a Dillenbergerből Dallosira magyarosított Adolfot tünteti ki figyelmével. Bori Imre Krúdyról szóló monográfiájában Thomas Mann nagyregényéhez hasonlította a művet, amikor a *Bécs városához* címzett vendéglőt a „Krúdy-hősök »varázshegyé«”-nek nevezi,<sup>302</sup> mert hivatalos lumpnap lévén az átmulatott éjszaka után Pista úr és kompániája érkezése is esedékes, jöttüket egy „ördögféle”, „hatalmas kakas” jelzi. (K, 8-9) Az „illusztris társaság” tagjai „belakják, teletöltik” a vendéglőt (K, 11), és sorra adják le Vájsznak a különböző italokra és étkekre

<sup>298</sup> Fábri Anna: *Ciprus és jegenye. Sors, kaland és szerep Krúdy Gyula műveiben*, Budapest, Magvető, 1978, 325.

<sup>299</sup> Krúdy: id. mű, 35.

<sup>300</sup> Vö. Fábry: id. mű, 199-200.

<sup>301</sup> Fried István: „Boldogult úrfikor, mint allegorikus téridő”, in uő: *Szomjas Gusztáv hagyatéka. Elbeszélés, elbeszélő, téridő Krúdy Gyula műveiben*, Budapest, Palatinus, 2006, 248-280., itt: 255.

<sup>302</sup> Bori Imre: *Krúdy Gyula*, Újvidék, Forum, 1978, 230.

vonatkozó rendelkezéseiket, amelyeket a konyhai tolóablak mögül teljesít Vájszné. Később érkezik Borbély, akit a társaság tagjai fenyegető, idegen elemként fogadnak, majd jön Dallosi egy zongoristával, végül pedig Irmáné, a trafikos és „nagy életű madám” is megjelenik egy „néma, lefátyolozott, Ophélie kinézetű és öltözetű” hölgy társaságában (K, 33). A darab tetőpontján, a karneváli jelenetben orfeumi zongora dallamaira polkázni kezdenek néhányan, miközben a társaság többsége ernyedten a lábát áztatja. S miután az a furcsa hiedelem járja köreikben, hogy akinek előbb hül ki a lábvize, az élők sorából is az távozik elsőként, időről-időre a lavórba vizelnek. Estére már csak a vendéglőség és az Üveges van ébren, aki megteszi ugyan bátortalan ajánlatát Vilma kezét illetően Vájsznak, de a vendéglős a választ ügyesen elnapolja.

Krúdy írásainak értelmezésében gyakran az ún. gyomornovella-szerkezet jelenti a vezérmotívumot, mint arra Szauder József nyomán Szilasi László is figyelmeztetett *Maggi* című tanulmányában. „Ebben az értelmezői keretben a korszak remekművei a haláltól szorongatott időskori életvagy olyan megnyilvánulásai, melyekben e kései erők régi tárgyak, hagyományos ételek és tradicionális társas ceremóniák varázskörében gerjednek fel.”<sup>303</sup> Ahogy Krúdy műveiben, úgy Parti Nagy átiratában is – Szilasi szóhasználatát követve – trópusként működnek a különböző ételek, vagyis „valamit helyettesítenek, valami mást jelölnek”. „Az *ételek* a különböző értelmezésekben hol a lelkesedés és rajongás hiányzó tárgyát, hol a múltban levő életenergiákat, a világ átfoghatatlan teljességét, a szellemiakkal és lelkiekkal összefonódó testi örömeiket, a velük való betelni nem tudást, az immár végre nem hajtható cselekedeteket, a hozzáférhetetlen múltat, az elmúlt időt, az elérhetetlen helyeket, hol pedig (összegző szójáttékkal) egész egyszerűen magát az *életet* helyettesítik.”<sup>304</sup> Jóllehet megállapításai Krúdy elbeszélőprózájára vonatkoztak, jelen esetben is érvényesíthetők, hiszen a kompánia tagjai a fogásokon keresztül kezdenek el „boldogult úrfikorukra” emlékezni – hasonlóképp, ahogy madeleine-sütemény hívja elő az emlékeket Proust regényében.

Szinte minden ételhez, italhoz történet kapcsolódik. Az Esperes például a kóserpálinka rendeléséhez mondja el a Hordárnak az azt árusító kereskedő családi hátterét:

„Szeretnék jó, tiszta, valódi szilvóriumot inni. Ezt mondja meg annak a vörös szakállú zsidónak, aki a Rumbach utcában a boltja küszöbén áll. Három lépcső vezet felfelé. Az apja hitközségi Elnök volt Tolcsván, a Fürstök közül való, akik

<sup>303</sup> Szilasi László: „Maggi – Étel által történő helyettesítés és evés által történő emlékezés Krúdy Gyula *Isten veletek, ti boldog Vendélinek!* című novellájában”, *Literatura* 2002/3, 313-321., itt: 314.

<sup>304</sup> Id. mű, 314-315.

híres borkereskedők voltak a Hegyalján. Volt valami rokonuk, akit Teitelbaumnak hívtak, és mint csodarabbit emlegettek.” (K, 16)

De története van portugálok készítette francia szardíniának, vagy a Vájsz által mért sörnek is. A múltat valójában nem felidézük, hanem megjelenítik, ezért hiheti azt az Esperes, hogy az általa emlegetett zsidó kereskedő még abban a pillanatban is a boltja ajtajában állva várakozik.

Az időszak pedig, amelyet a szereplők csillapíthatatlan nosztalgiával újra és újra jelenvalóvá tesznek, Ferenc József uralkodásával esik egybe. Azokkal a monarchia korabeli évekkkel, amelyekben „észrevétlenül világváros lett a kis Pestből” (mert Somosi megtanította lumpolni) (K, 30), amelyekben létrejön soknemzetiségű – német és zsidó elemeket is magába olvasztó – kultúrája, és amelyekben a kompánia elnöke, Pista úr „hol a Szent Terézia templomában, hol meg a Rumbach utcai zsinagógában” lehetett násznagy. (K, 24) Boldog és boldogult békeidők ezek, a darabban csak „rezón”-ként emlegetett ésszerűség és rend sajnálatos módon már lezárult korszaka, amelyben még a kellnerek is „[e]gyenesen, összecsapott bokával álltak”, és köszönésképpen csak a fejüket hajtották meg. (K, 13) Ekkoriban még volt „igazi sercli a világon” (K, 13) – állítja Pista úr. S ebben az időszakban a jó uralkodó még a hétdecis borospalackok forgalomba hozatalával is alattvalóiról gondoskodott, mert

„[a] magyar állam butéliáiból könnyen kiszámíthatta az ember, hogy mennyi bora marad, mire a sajthoz érkezik. [...] Azóta lettek zavarok a borfogyasztás terén, amikor a magyar állam engedett a Wagon Lits ostromának, és háromdecis butéliákat is forgalomba hozott az étkezőkocsik kedvéért, [...] és ekkor kezdődött Magyarország züllése.” (K, 18)

A Ferenc József-érának Pista úr és körének tagjai az utolsó képviselői. Olyanok, akár a tanúhegyek, amelyek körül lepusztult, eltűnt a táj. Pista úr szavaival:

„Becsületszavamra: a magamfajta, régimódi úriember már csak azért se vonulhat nyugalomba, mert nem tudna helyetteséről gondoskodni, aki a régi divat és erkölcs szerint öltözött hölgyeknek a templom előtt vagy mise után kalapot emeljen. Mert ez [manapság] már, kedves barátom, svejneráj.” (K, 17)

Parti Nagynál a nosztalgia nem feltétlenül a szereplők által elbeszélte valós és / vagy fikatív történetekben nyilvánul meg, ennek eszköze maga a kvaterkázás nyelve lesz. Ő maga ezt úgy fogalmazta meg, hogy „[k]icsontozza” (K, 6) Krúdyt. Értelmezésem szerint mindez annyit tesz, hogy megfosztotta epikus vázrendszerétől, és dialógusokra és monológokra csupasztotta a *Boldogult úrfikorombant*. Ezeket a szövegrészleteket aztán szinte módosítás

nélkül emelte át saját változatába. Megfogalmazható mindez úgy is: Parti Nagy Krúdy-átirata jórészt Krúdy-idézetekből áll. Parti Nagy e szövegrészeket átvéve és új kontextusba helyezve készítette el Krúdy-hommage-át. A kisajátítás gesztusa mellett Krúdy stílusát és nyelvhasználatát is imitálta, valamint azt a sajátosan pesti: magyarosodott szláv („kravál”) és német („ideliferál”, „hampeljancsi”, „pájsli”) szavakkal tarkított dialektust, amelyen a *Boldogult úrfikoromban* hősei beszélnek. A vendéglős sem Weiss, hanem csupán félig-meddig magyarosodott: Vájsz. Az olyan kifejezések pedig, mint az „*ekcelántos* vesevelő” (K, 10) vagy a „*hergonmorgó* radai hétszentség” (K, 11) vagy a „*ne fanyalérozzál*” (K, 15) tökéletesen belesimulnak ugyan Krúdy szövegébe, holott feltehetően az átirat készítőjének leleményei, az eredetiben nem szerepelnek. Parti Nagy költői nyelvét idéző szókapcsolatok is visszaköszönnek: „húsöröm” (K, 7), „tollas leves” (K, 12), „medvesonka” (K, 29) vagy „orgonabárony” (K, 30). Valamint e szövegben is találunk példát sajátos idézetechnikájára. „A pattanás az virágzik, kérem, annak megtiltani nem lehet” (K, 20) sorban Petőfi verscíme köznyelvbe került és közhelyesített formában ismétlődik meg. Ahogy átalakul Flaubert ugyancsak banálissá kopott kijelentése is: „Palkonyainé én vagyok” – állítja magáról a különböző nő álneveken publikáló Szerkesztő. (K, 35) (Parti Nagynál tudjuk: „Sárbogárdi Jolán én vagyok!”)

Parti Nagy *Krúdája* a már említett irodalmi előzményeken – tehát Shakespeare-n, Thomas Mannon, Proust-on vagy természetesen magán Krúdyn – kívül Csehovot idézi hangulatában és színpadi világában. A szöveg a drámaiatlan dráma műfai általános vonásait viseli magán. A figurák között konfliktusok nem alakulnak ki, valamint meglehetősen visszafogott a színpadi cselekmény is: jobbra csak ülnek egy helyben és diskurálnak. A narrátori szólamtól megfosztott dikció esetében pedig még inkább szembetűnő, hogy valódi dialógusok sem alakulnak ki a szereplők között, hogy monológjaikban csupán sopánkodnak és elbeszélnek egymás mellett. A darabban a kocsmái adomázás felszíne mögött pedig Csehov drámáira nagyon hasonlító világ sejlik fel: a lassú pusztulásé. A szereplők szinte kivétel nélkül boldogtalanok, tragédiájuk az, hogy megöregedtek és kikoptak a világból. Helyzetükön pedig nem képesek változtatni, azért elvagyódnak: leginkább a múltba, de van, aki más helyszínre kívánczik (mint Jenőke Fruzsinné nevű nővérenek tisztességes polgári otthonába). A szerelmesek is hoppon maradnak: Vilmát az általa férjül kiszemelt Dallosi hagyja faképnél, a Borbélyt pedig a lefátyolozott hercegnő hagyja el, akiben hajdani szerelmét, Szibillt vélte felismerni.

Parti Nagy nem a regény cselekménymentesítését, dramatizálást végezte el, pusztán a dialógusokat emelte át, így használva fel a tisztelgő stílusparódia eszközeként Krúdy nyelvét.

Mindemellett a szerző írásművészetének (újra)értelmezését is elvégezte. Számára Krúdy „keserű, kiábrándult életbúvár”, aki koráról, jelen esetben az első világháború utáni Pestről készít „éles, nyers, tárgyilagos röntgenkép”-et. (K, 6)

## IV. FEJEZET

### FABRIKÁTUM ÉS FORDÍTÁS

#### *A Le Verfügbar aux Enfers-től a Lägeroperettig*

A különös francia operett, az 1944/1945-ben a ravensbrücki női koncentrációs táborban keletkezett *Le Verfügbar aux Enfers*, valamint annak magyar átírata, a Lackfi János nevéhez köthető *Lägeroperett* számos ponton szembesítenek a célközre alkalmazott adaptáció és fordítás kérdéskörével. Egyik szöveget sem lehet attól a kontextustól függetlenül vizsgálni, amelyben, illetve amely számára létrejött. Ugyanakkor mindkét mű meglehetősen sokszínű és többretegű, mert bátran élnek a művészi újrahasznosítás lehetőségével, és idéznek meg, alakítanak át már meglévő kulturális elemeket.

*A Le Verfügbar aux Enfers* kapcsán elsőként a barkácsolásnak (*bricolage*) a kulturális kritikából ismert analógiájáról fogok értekezni, mely a kulturális erőforrások korlátozottsága miatt releváns megközelítés. A darabban a legszembetűnőbbben a dalbetétek esetében mutatkozik meg a fabrikátum-jelleg, vagyis a már meglévő elemek felhasználása és átalakítása a célközeg adta lehetőségeknek megfelelően, mert a szerző, Germaine Tillion főképp a korabeli francia könnyűzenei regiszter elemeit hasznosította újra és szólaltatta meg új kulturális környezetben úgy, hogy a közismert dallamokhoz a lágereletet tükröző, hol ironikus, hol szatirikus szövegeket írt rabtársai közreműködésével.<sup>305</sup> Mindemellett egyéb kulturális és színházi hagyományokat is megidéz, rekontextualizál vagy parodizál: legyen szó a *Kleinkunst*nak nevezett szórakoztató színházi műfajok tradíciójáról, az antik görög tragédiák kórusáról vagy a brechti elidegenítő effektusról. Lackfi változata pedig a traumatikus tapasztalat közvetíthetőségének, illetve a forrásszöveg más kulturális kontextusban való újraalkotásának problémáját veti fel. Az összehasonlító vizsgálat során a Michel Espagne és Michael Werner nevéhez köthető kulturális transzfer fogalmát hívom segítségül,<sup>306</sup> amely „térben modellezhető kiinduló- és végponttal rendelkező kapcsolatra, valamint az elmozdulás során történt dolgokra utal.”<sup>307</sup> Mert nem csupán a kibocsátó kultúrának és a forrásszövegnek

---

<sup>305</sup> Arra, hogy e dalszövegeket Tillion feltételezhetően társaival közösen szerezte, a kéziratot hűen követő 2005-ös kiadás is utal *oeuvre collective* („közös szerzemény”) megjegyzéssel. A lábjegyzeteket készítő Tillion-sorstárs, Anise Postel-Vinay közreműködőként France Audoult nevezi meg. (Germaine Tillion: *Une opérette à Ravensbrück. Le Verfügbar aux Enfers*, Közreadta Tzvetan Todorov – Claire Andrieu, jegyz. ellátta Anise Postel-Vinay, Paris, Édition de la Martinière, 2005, 37.)

<sup>306</sup> Michel Espagne – Michael Werner: „La construction d’une référence allemande en France. Genèse et histoire culturelle”, *Annales ESC* 1987, 969-992.

<sup>307</sup> Balázs Eszter: „Kulturális transzferek a történeti kutatásban. Beszélgetés Micheal Wernerrel, a párizsi École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) tanárával”, *Aetas* 2004/3-4, 245-253.

a befogadó kultúrára, illetve a célszövegre gyakorolt hatásáról beszélhetünk, hanem a forrásszövegnek új kulturális kontextusra történő átíratáról, újraalkotásáról is. Figyelmem elsősorban tehát a már említett, az „elmozdulás során történt dolgokra” irányul, mindarra, ami a francia eredeti és a magyar változat között végbement. Arra, „hogyan mi történik az interpretáció, a fordítás, az adaptáció pillanatában”,<sup>308</sup> hogy vajon mit és hogyan, vagyis mely vonásokat, elemeket, jellegzetességeket és milyen módosítások után ítélte a fordító átemelhetőnek a francia operettből.

### 1. *Fabrikált kultúra a második világháború lágereiben*

A láger kifejezést használom annak a területnek a megnevezésére, ahol a második világháború évtizedeiben, illetve a hadifoglyok esetében még az azt követőekben is jellemző európai fogolykultúra megjelent, mert a fogalom egyformán alkalmas a kollektív büntetés eszközeként létrehozott, a külvilágtól izolált, rosszul felszerelt, ezért mostoha körülményeket biztosító „fogolyközpontok, internálótáborok, munkatáborok, koncentrációs táboregyüttesek vagy megsemmisítő »táborok«” jelölésére.<sup>309</sup> Lágerkultúra alatt pedig mind a kulturális élet fő áramától, mind egymástól elzárt, mégis hasonló vonásokat mutató, jobbra önszerveződő, a hivatalos kultúrával esetenként szembenálló, szubverzív kulturális gyakorlatot értek. A lágerkultúra jelenségeit és tagozódását nagymértékben meghatározta, hogy mennyire elzárt környezetben, milyen tábortípusban alakult ki, továbbá, hogy milyen befolyása volt rá a fenntartó hatalomnak.

Elevenebb, látványosabb kulturális élet az internáló- vagy tranzittáborokban, valamint a gettókban alakulhatott ki, mert ezeken a helyeken a kitelepítetteket nem szakították ki teljes mértékben sem anyanyelvi, sem családi közösségükből. Ezen kívül csomagot kaphattak, így a hírek mellett könyvek, íróeszközök és papír is bejuthattak az elzárt területekre, valamint működhetek a kultúra és a művelődés hagyományos intézményei is.<sup>310</sup> A kényszermunka-

---

<sup>308</sup> Balázs: id. mű, 247.

<sup>309</sup> Joël Kotek – Pierre Rigoulot: *A táborok évszázada. Fogva tartás, koncentráció, megsemmisítés. A radikális bűn száz éve*, ford. Szilágyi András – Vajda Lőrinc, Budapest, Nagyvilág, [é.n.], 7-8 és 13.

<sup>310</sup> A legjellemzőbb példa ebből a szempontból a cseh Terezín (Theresienstadt), ahol a Harmadik Birodalom afféle „mintagettót” hozott létre első világháborús zsidó veteránokból, értelmiségiekből és művészekből, de Bergen-Belsen vagy Westerbork gyűjtőtáborra is megemlíthető. (Joža Karas: *Music in Terezín. 1941-1945*, New York, Pendragon, 1985; Rudolf M. Wlaschek: *Kunst und Kultur in Theresienstadt. Eine Dokumentation in Bildern*, Gerlingen, Bleicher, 2001; továbbá: <http://holocaustmusic.ort.org/places/theresienstadt/> (letöltés: 2019. március 5.); Thomas Rahe: „Kultur im KZ. Music, Literatur und Kunst in Bergen-Belsen”, in *Frauen in Konzentrationslagern. Bergen-Belsen, Ravensbrück*, szerk. Claus Füllberg-Stolberg – Martina Jung – Renate Riebe – Martina Scheitenberger, Bréma, Edition Temen, 1994, 193-206.; Peter Jelavich: „Epilogue: Cabaret in concentration camps”, in *Berlin Cabaret*, Cambridge, Harvard UP, 1993, 258-282; Roy Kift: „Reality and



vagy hadifogolytáborokat, illetve a tömeges megsemmisítést végrehajtó haláltáborokat<sup>311</sup> erősen korlátozott és titokban megvalósuló kulturális tevékenység jellemezte. Ravensbrück, ahol a *Le Verfügbar aux Enfers* is íródott, eredetileg kényszermunkatábornak épült, és csak 1944 végén, a krematórium felépülésével vált megsemmisítő táborrá.<sup>312</sup> Az itt folyó kényszermunka célja a Harmadik Birodalom hadiszükségleteinek kielégítése volt,<sup>313</sup> de emellett figyelmet fordítottak a politikai ellenállók átnevelésére is. Ennek jegyében a lágér vezetősége tiltott és üldözött mindenféle kulturális megnyilvánulást, ezért ezekre csak titokban kerülhetett sor. Többségében skiccek, rajzok, dalok, versek és rövidebb feljegyzések maradtak fenn Ravensbrückből.<sup>314</sup> A *Le Verfügbar aux Enfers* terjedelmét és műfaját tekintve is kivételes alkotás, noha nem egyedülálló. Csupán néhány túlélő visszaemlékezéséből tudható, hogy 1941-1942 környékén Käthe Leichter, a neves a baloldali osztrák szociológus és rabtársa, Herta Bauer is írt *Schum Schum* címmel zenés darabot, amely állítólag az SS-eken gúnyoló dalbetéteket tartalmazott, valamint társadalmi kritikát is megfogalmazott. A szerzők és a szereplők azonban hamarosan lelepleződtek, majd egy eutanáziaközpontban elgázosították őket.<sup>315</sup>

Tábortípustól függetlenül a lágerek kulturális életének eltérő regisztereit jelentik azok a formák, amelyekre a tábor fenntartó hatalomnak meghatározó befolyása volt, illetve azok, amik a foglyok öntevékenységének eredményei. A szovjet hadifogolytáborokban például komoly ideológiai nevelés folyt, ennek megfelelően könyvtárak és olvasószobák működtek, valamint színi- és mozielőadásokat, felolvasásokat, koncerteket is rendeztek.<sup>316</sup> A Harmadik Birodalom lágereiben „az SS-ek szertartásrendjéből a zene sem hiányzik” – írja Semprun *A*

---

illusion in the Theresienstadt cabaret”, in *Staging the Holocaust. The Shoah in drama and performance*, szerk. Claude Schumacher, Cambridge, Cambridge UP, 1998, 147-168.)

<sup>311</sup> Idézi Raoul Hilberg kifejezését Kotek – Rigoulot: id. mű, 16.

<sup>312</sup> A táborról számos cikk, tanulmány és kötet is született. A teljesség igénye nélkül néhány cím: Simone Saint-Clair: *Ravensbrück. L'enfer des femmes*, Paris, Édition Variétés, 1946; Ino Arndt: „Das Frauenkonzentrationslager Ravensbrück”, in *Frauen, Verfolgung und Widerstand*, szerk. Wolfgang Benz – Barbara Distel, München, Deutscher Taschenbuch, 1987 (Dacheuer Hefte 3), 125-155.; Rochelle G. Saidel: *The Jewish Women of Ravensbrück Concentration Camp*, Wisconsin, The University of Wisconsin, 2006.

<sup>313</sup> Elsősorban a Siemensnek dolgoztak. Saidel: id. mű, 95-100.

<sup>314</sup> Id. mű, 57-59.; Susanne Minhoff: „»Ein Symbol der menschlichen Würde«. Kunst und Kultur im KZ Ravensbrück”, in *Frauen in Konzentrationslagern...*, 209-219.

<sup>315</sup> Saidel: id. mű, 61-62; Claire Andrieu: „Introduction”, in Tillion: *Une opérette...*, 15.

<sup>316</sup> 1947-es *Lágerek népe* című visszaemlékezésében Örkény István is megjegyzi, hogy sok szovjet hadifogolytáborban „volt könyvtár: anyaguk a moszkvai Idegen Nyelvű Kiadó műveiből rekrutálódott, de ez a kiadó eredetileg nem a foglyok szükségleteire dolgozott. Így Lenin válogatott művei, Sztálin alapvető munkája és még néhány elvi jelentőségű könyv került első időkben a táborokba.” (Örkény István: *Lágerek népe. Emlékezők*, jegyz. Radnóti Zsuzsa, Budapest, Palatinus, 2011 [Örkény István művei 5], 126-127.) Örkényen kívül más túlélő is említést tesz a szovjet hadifogolytáborban „a kommunizmus fennköltségéről” szóló előadásokról, illetve az ún. „vörös sarokról”, ahol magyar nyelvű „propaganda iratok” voltak megtalálhatók. (*Áldozatok. A második világháborús hadifogolytáborok és a sztálini lágerek folklórából*, szerk. Küllös Imola – Vasvári Zoltán, Budapest, Európai Folklór Intézet – L'Harmattan, 2006 [Folklór], 142-143.)

nagy utazásban.<sup>317</sup> A hangszórók pihenőnapokon a klasszikus hangversenyek mellett népszerű zenei darabokat, dalokat és keringőket is sugároztak,<sup>318</sup> továbbá a lelkesítés jegyében indulókat játszó zenekar küldte munkába reggelenként a kommandókat.<sup>319</sup> Nem egy tábor rendelkezett hivatalos himnusszal, amelyet akár írhatott a korban népszerű zeneszerzők egyike is – igaz, fogvatartottként.<sup>320</sup> Más esetekben a kultúrát a foglyok hozták létre, olykor a táborvezetés támogatásával vagy elnézése mellett, az esetek nagy többségében azonban kifejezett tiltása ellenére. Következésképp a művészet, az alkotás tevékenysége az ellenállás formáját is jelentette. Dachau nem hivatalos lágerhymusza<sup>321</sup> például a munkára serkentés helyett inkább az elborzasztó körülményeket énekelte meg, valamint igyekezett kitartásra ösztönözni a rabokat.

Miután a lágerek létrehozásának fő motivációja a politikai-ideológiai okokból ellenségesnek, kártékonynak vagy gyanúsak minősített embercsoportok elszigetelése volt, ez nem csupán a fizikai erőforrások, de a szellemiek korlátozást is jelentette. Örkény is azt állítja a *Lágerek népe* című visszaemlékezésében, hogy „a táborok *fundus instructus*-a kulturális javakban elég szegényes volt.”<sup>322</sup> Tehát jelen körülmények között is a szimbolikus ökonómia működésének lehetünk tanúi, mely kifejezés – akárcsak Havasréti József *Alternatív regiszterek* című könyvében a magyar neoavantgárd szubkultúra esetében – „arra vonatkozik, hogy milyen technikákkal hoznak létre az erőforrás-hiányos környezetben kulturális formákat, műfajokat, nyilvános működési tereket.”<sup>323</sup> A foglyok kulturális igényeik kielégítésében magukra voltak utalva, a hiány kompenzálására ezért különböző helyettesítő, kreatív kulturális stratégiákat dolgoztak ki. Mindezt Örkény érzékletesen fogalmazta meg:

„a fogságba mindenki pucéran érkezik. Nincs más vagyona, mint amit eszében, szívében, erkölcsében és emlékezetében magával hozott. Ki-ki úgy ér partot a fogságban, mint Robinson a lakatlan szigeten, s úgy épít magának házat, veti be a földet, teremt magának kultúrát, mint a hajótörött.”<sup>324</sup>

<sup>317</sup> Jorge Semprun: *A nagy utazás*, ford. Réz Pál, Budapest, Európa, 1998 (Európa Diákkönyvtár), 230.

<sup>318</sup> Uo.

<sup>319</sup> Eugen Kogon: *Az SS-állam. A koncentrációs táborok rendszere*, ford. Vörös Eszter, Budapest, Coldwell, 2006, 108 és 112-114.

<sup>320</sup> Például a *Buchenwaldlied* (A buchenwaldi dal) szövegét a neves bécsi mulattató, a Beda néven elhíresült Fritz Löhner írta. Beda korábban kabaréjeleneteket és dalokat szerzett, de nevéhez köthető Lehár néhány operettjének librettója is. A lágerhymuszokkal kapcsolatban lásd: Jelavich: id. mű, 270-271; továbbá: <http://holocaustmusic.org/places/camps/camp-anthems/> (letöltés: 2019. március 5.).

<sup>321</sup> A dachauai változatot (*Dachaulied*) is kabarészerző, Jura Soyfer szerezte, zenéjét pedig a neves karmester, Herbert Zipper komponálta. (Uo.)

<sup>322</sup> Örkény: id. mű, 126.

<sup>323</sup> Havasréti József: *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*, Budapest, Typotex, 2006, 24.

<sup>324</sup> Örkény: id. mű, 125.

Havasréti szerint „[a] Lévi-Strauss antropológiájából a kritikai kultúrakutatásba átkerült barkácsolás-fogalom (»bricolage«) [...] fontos szerepet játszik az erőforrás-hiányos környezetben kibontakozó kulturális aktivitások, cselekvések értelmezésében.”<sup>325</sup> A fogalom tehát analógia, „a helyettesítő kreativitás metaforája”.<sup>326</sup> Az idézett szerzőt, illetve az általa is hivatkozott Dick Hebdige-et követve a barkácsolás vagy a fabrikálás a környezetben megtalálható és eredetileg más célokat szolgáló elemek, tárgyak, kulturális javak átrendezését, új összefüggésbe helyezését (*recontextualizing*) jelöli, melynek során a megszokott használati módok helyett újak jönnek létre, s így azoknak új, akár az eredetivel ellentétes viszonyban álló értelmezése is kialakulhat.<sup>327</sup> Megvalósításának eszközei is sokfélék lehetnek. Havasréti a kisajátítást, a szubkulturális átértelmezést (rekontextualizálás), a paródiát és az átkódolást nevezi meg<sup>328</sup>, a felsorolást azonban a fordítás és az adaptáció fogalmaival is bővíthető. A fogolykultúra esetében is érdemes figyelembe venni azonban azokat a fenntartásokat, amelyeket a szerző a barkácsolás jelentőségének kiterjesztése kapcsán emel ki. A modell egyfelől „bizonyos tekintetben megkérdőjelezi a szóban forgó kulturális termékek professzionális karakterét”, illetve „a vizsgált jelenségekre az amatőrség, a dilettantizmus, a másodlagosság képzetét vetíti.”<sup>329</sup> A lágerekben az alkotásfolyamatban nem feltétlenül hivatásosak vettek részt, a kulturális élet efféle megosztottsága eltűnt. A téma szakirodalmának visszatérő fordulata, hogy gyakran olyanok kezdtek kulturális és művészi tevékenységgel foglalkozni, akik valószínűleg a hétköznapi életben ezt nem tették volna. Tillion például etnológusként komponál operettet.<sup>330</sup> A barkácsolás-analógia kiterjesztésének veszélye másfelől pedig az, hogy „túlságosan is a kulturális produkció háttérében álló hiányjelenségekre irányítja a figyelmet.”<sup>331</sup> Vitathatatlan, hogy a hiány mind az

---

<sup>325</sup> Havasréti: id. mű, 24.

<sup>326</sup> Id. mű, 25.

<sup>327</sup> Id. mű, 24; Dick Hebdige: „A stílus mint célzatos kommunikáció”, ford. Boross Anna, *Replika* 1995. június (17-18. szám), 181-200., itt: 182 és 183.

A 20. század második felének magyar kontextusában megjelenik a barkácsolás különös változata, a *buhera* is. A fogalom egyik teoretikusa és gyakorlati megvalósítója, Rajk László építész szerint az egyetemessé tágitott buhera-fogalom lényege – a barkácsoláshoz hasonlóan – az „ugyanazt másképp» módszer”. Ennek során a buherátor (aki nem felkészült barkácsoló, mert „a »nem tudja, de teszi« elv» vezeti) „elemeket, »ready made«-eket ragad ki környezetükből, és felhasználás előtt – a szó átvitt vagy fizikai értelmében is – átértelmezi azokat”, vagyis a kéznél levő anyagokból házilag alkot. A barkácsolástól megkülönböztetve azonban a buherát olyan nem kizárólagosan, de jellemzően kelet-európai jelenségnek tartja, mely jelentős ellenzéki, szubverzív potenciállal is rendelkezik. (Rajk László: „A buhera dicsérete”, *Népszabadság* 2002. április 27.)

<sup>328</sup> Havasréti: id. m, 139.

<sup>329</sup> Id. mű, 25.

<sup>330</sup> Tillion a nomád chaoui berberék között végzett terepmunkák eredményeit összefoglaló etnológiai szaktanulmányai mellett a ravensbrückeri koncentrációs táborról is közölt publikációkat. Lásd Tillion: „A la recherche de la vérité”, in *Les Cahiers du Rhône* 1946. december (*Ravensbrück*), 11-88; uő: *Ravensbrück*, Paris, Édition Seuil, 1973. (A monográfia javított és bővített kiadása 1988-ben jelent meg.)

<sup>331</sup> Havasréti: id. mű, 25.

anyaghasználatot, mind a megformálás módját, mind pedig az alkotások témáját és esztétikai minőségét meghatározza, ugyanakkor nem lehet csupán ezt említeni motivációként. A lágerekben nemcsak a kényszer, de érzelmi okok – például nosztalgia, honvágy – is ösztönözték az alkotást. A barkácsolás megtestesíthette a kreativitásban rejlő építő erőt is, hiszen ahogy Erdélyi Miklós fogalmaz: „A kreativitás magatartásának legfontosabb jellemzője, hogy hátrányokból, kudarchelyzetekből előnyt képes kovácsolni, a hibát úgy tudja tekinteni, amiből valami új, soha nem látott jelenség bontakozik ki.”<sup>332</sup>

Akárcsak Tillion operettjének dalbetétjei, a második világháborús hadifoglyok körében keletkező és szóban hagyományozódó magyar nyelvű versek, dalok vagy imák egy része is már létező szöveg mintájára, ezt többé-kevésbé szorosán követve született meg. Ahogy Küllös Imola hadifogoly-költészetet bemutató dolgozatában megjegyzi, a „fogolykultúra ezer szállal kapcsolódott a fogságba esett emberek saját anyanyelvi, nemzeti kultúrájához.”<sup>333</sup> A tanulmány szerzője meghatározza azt a háromféle kulturális hatást, amelyeket például az *Áldozatok* kötetben közölt fogolyversek tükröznek. Megszületésükre egyfelől „az örökölt, az otthonról hozott kultúra”, vagyis a régi és új típusú népköltészet alkalmi szövegei; másfelől „a tanított kultúra”, jelen esetben Petőfi versei, a hazafias, a vallásos vagy egyházi költészet egyes elemei; harmadrészt pedig az ún. „elsajátított tömegkultúra”, tehát például a slágerek és érzelmes műdalok voltak hatással. Küllös hozzáteszi azt is, hogy „[t]ermészetesen mindig a »lágereköltő« társadalmi hovatartozásán, szellemi, műveltségi szintjén múlott, hogy e kulturális forrásokból milyen arányban merített.”<sup>334</sup>

Azonban nem csak efféle adaptált lágerátiratokról vagy használóik „életszituációjának megfelelő”<sup>335</sup> szövegvariánsokról számolhatunk be. Arra is akad példa, hogy az adott szöveg módosítás nélkül, pusztán új környezetben való megszólalása, újszerű használata, tehát rekontextualizálása révén válik alkalmassá az eredetitől eltérő jelentések hordozására. Például a „Bús magyarok imádkoznak...” kezdetű irredenta dal egyik közszájon forgó változata azáltal telítődik új jelentéssel, hogy új környezetben, a Kárpátaljáról kitelepített férfiakat szállító vagonban hangzik el 1944 karácsonyán.<sup>336</sup> Az „égi atyát” imájukkal megszólító magyarok ugyanúgy a „tenger sok fájdalom” enyhítéséért fohászkodnak, a kifejezés azonban

---

<sup>332</sup> Idézi id. mű, 147.

<sup>333</sup> Küllös: id. mű, 85.

<sup>334</sup> Id. mű, 99-100.

<sup>335</sup> Id. mű, 93.

<sup>336</sup> Az eredeti dal, a *Bús magyarok imája* három versszakos, szerzőjeként Küllös Révfy Gézátnak nevezi meg. A foglyok által énekelt változat a következő: „Bús magyarok imádkoznak / Égi atyánk hozzád. / Fordítsd felénk, magyarokra / Jóságos szent orcád. / Sírva kérünk, fohászkodunk, / Hozzád száll a lelkünk. / Ennyi tenger sok fájdalmat / Meg nem érdemeltünk.” (Id. mű, 82.)

immár nem az első világháború és a trianoni békeszerződés okozta szenvedésekre, hanem az adott helyzetben átéltekre – a deportálásra, a honvágyra és a létbizonytalanságra – vonatkoznak.

A kényszerhelyettesítés és a barkácsolás bizonyos esetekben lehetett a művészi alkotásfolyamat kísérőjelensége is. A Harmadik Birodalom kényszermunka- vagy megsemmisítő táboraikhoz képest elviselhetőbb életfeltételeket biztosító tranzit- és gyűjtőlágerekben (Westerbork, Terezín) viszonylag gazdag színházi élet bontakozott ki. A parancsnokság különösebb erőforrásokkal nem támogatta ezeket a kezdeményezéseket. A társulatok megüresedett, eredetileg a foglyok elszállásolására szánt barakkokat, ezek padlásterét, udvarát, a gyengélkedőt vagy azokat a nagyobb termeket nevezték ki az előadások helyszínéül, ahol az SS-ek a felsorakoztatták a táborba érkezőket.<sup>337</sup> A felszerelést: a kosztümöket, a díszletet vagy akár a színpadot is a környezetükben található anyagokból készítették el. A kizárólag titokban előadott ravensbrücki *Schum Schum* című darabhoz – mely két fogoly hajótöréséről és partot éréséről szól – az ékszereket fogpasztás tubusokból, fényesre suvikszolt alumínium tányérokából készítették el, a jelmezeket pedig rongyokból, adott esetben papírból, míg a darabban szereplő bennszülöttek szoknyájához az ágybetétek anyagául szolgáló szalmát használták fel.<sup>338</sup> Egy túlélő, Israel Taubes pedig arról számolt be a háború után készített feljegyzéseiben, hogy Westerborkban számos holland zsidó azért nem látogatta a német zsidók által előadott kabarérevüket, mert a színpad a közeli város, Assen lerombolt zsinagógájának fájából épült. Ugyanez a társulat olvasztotta díszletébe azt a fakorlátot, amely a deportáltak sorait, a közöttük kialakuló esetleges tülekedést szabályozta a hétköznapokon.<sup>339</sup>

A barkácsolt-jelleg a művész-identitásban is megmutatkozott. A lágerekben művésznek tekintették azokat a fogvatartottakat, akik értettek valamilyen szórakoztató tevékenységhez. A lágerbeli előadások megszerkesztésekor szöveggönyvek, kották hiányában csak azt vehették alapul, amit az adott körülmények között fel tudtak idézni, amit emlékezetből elő tudtak adni. Emiatt például nem teljes operetteket állítottak színpadra, csak a benne szereplő, slágerként közismertté vált dalokat fűzték össze.<sup>340</sup> Másutt revüműsorokat, „tarka est”-eket<sup>341</sup> állítottak össze, amelyekben szinte bárki bármilyen mutatvánnyal

---

<sup>337</sup> Jelavich: id. mű, 268 és 274.

<sup>338</sup> Andrea Loselle: „Performing in the Holocaust. From Camp Songs to the Song Plays of Germaine Tillion and Charlotte Salomon”, *The Space Between* 2010/1, 18; Saidel: id. mű, 49 és 61-62.

<sup>339</sup> Jelavich: id. mű, 268.

<sup>340</sup> Molnár Ambrus hadifogoly visszaemlékezése Huszka Jenő *Bob herceg* (1902) című operettjének előadásáról: *Áldozatok...*, 141.

<sup>341</sup> Örkény: id. mű, 134.

szerepelhetett: megfért egymás mellett zenei darab, kabaréjelenet, zsonglőrszám, tánc vagy akár a „gyorsrajzoló művész” produkciója is.<sup>342</sup> Azonban nem csak a bevált, népszerű számok rekontextualizálása figyelhető meg, volt, hogy az eredeti művet módosították, igazították a táborbeli körülményekhez. A magyar lágerfogyók írásából válogató *Gázláng* című antológia megőrzött egy *Pacsek és Hajó* című jelenetet, az *Áldozatok* című kötet pedig egy *Baraki és Pockingász* címűről tesz említést. Mindkettő a két világháború között népszerű, Vadnai László által megteremtett Hacsek és Sajó-kabaréjelenetek légerváltozata volt.<sup>343</sup>

A zenét általában – és nem csak a színpadi művek esetében – a lágerba került hangszerek szolgáltatták. Hiányukban vagy maguk fabrikáltak valamilyen instrumentumot, vagy pedig kezdetleges módszerekkel – például selyempapírral borított fésű-szájharmonikával<sup>344</sup> – helyettesítették őket. Zenetörténeti kuriózum a *Der Kaiser von Atlantis oder Der Tod dankt ab*<sup>345</sup> (Atlantisz császára, avagy leköszön a Halál) hangszerelése. A tábori körülményekhez igazodva az opera és a kabaré műfajának sajátosságait ötvöző allegorikus darab a klasszikus zenekarokban is fellelhető fuvola és vonós hangszerek mellett bendzsóra, harmóniumra és alt szaxofonra íródott. Tillion pedig az első felvonásban a szereplők csajkját és kanalát nevezi ki ritmushangszerré.

A fent elmondottakat mintegy állatorvosi lóként illusztrálja a pockingi táborban megszületett *Tip-Top Revü*. A körülbelül ötvenfős társulat szinte minden tagja műkedvelő volt, a műsorszámok főleg cirkuszi mutatványokból álltak. A kellékeket pedig a táborban található anyagokból készítették el.

„[A revü együttes létrehozásához szükséges] alapelemek a táborban eleve adva voltak. Sétálgatva a barakkok között láttam egy repülő őrmestert [...], aki azzal szórakoztatta a nézőközönséget, hogy egy szuronyt pontosan oda dobott, ahol azt bárki a barakk falán megjelölte. Tovább sétálgatva a barakkok között láttam egy őszes hajú hadifogyót, aki éppen azzal szórakoztatta az őt körülvevő társaságot, hogy lenyelt egy csomó pamutszálat, utána több zsilettpengét, majd a »lenyelt«

---

<sup>342</sup> Horváth Dezső a pockingi hadifogyó-tábor magyar repülőegységéből toborzott művészegyüttes műsoráról: *Áldozatok...*, 257-261.

<sup>343</sup> „Pacsek és Hajó”, in *Gázláng. Lágerfogyók írásai*, szerk. Marton Frigyes – Popper Péter, Budapest, Saxum, [é.n.], 53-59, *Áldozatok...*, 257. (Ez utóbbi címben is megjelenő kifejezés a németországi Pocking hadifogyó-táborára utal.) Továbbá lásd Vadnai László: *Hacsek és Sajó összegyűjtött legjobb mókái*, vál. és szerk., utószó Vinkó József, Szekszárd, Babits, 1989.

<sup>344</sup> Többek között Nánási Dénes beszámolója: *Áldozatok...*, 173.

<sup>345</sup> A theresienstadti gettóban 1943-ban született opera zenéjét Viktor Ullmann komponálta, német nyelvű szövegét Peter Klein szerezte. A mű szerzőinek 1944-es auschwitzzi elgázosítása miatt befejezetlen maradt, a lágerban soha nem adták elő. Az ősbemutatóra 1975-ben Amszterdamban került sor, Magyarországon Lukács Andor rendezésében, Fischer Iván művészeti vezetése mellett 2007 szeptemberében a Művészetek Palotájában mutatták be *Atlantisz császára, avagy a Halál nemet mond* címmel.

zsilettpengéket a pamutszálra felfűzve húzta ki a szájából. [...] Késdobáló és bűvész így hát volt már. [...] [Hamarosan] kialakult az akrobata- és légtornász csoport is. Kellett azonban misztikum is. Ezt egy igen prózai foglalkozású hadifogolytársam, egy vasutas szolgáltatta. [...] Beszerveztünk még egy szteptáncos nőt és egy szteptáncos férfit is. Természetesen a humor sem maradhatott el. Ezt jómagam »Kuki« álnéven, valamint Smuki és Fioki [...] bohóc jelmezben biztosította. [...] Igen ám, de a csillogó kosztümök?! Ezen az akrobata, illetőleg a légtornász csoport segített. Legalábbis anyagokról gondoskodtak. Felmásztak a hangárok szédületesen magas üvegfalára és leszerelték a már [...] felesleges fekete elsötétítő függönyöket. Ebből bőven telt minden tagnak fekete lemejackre [így!] és divatos fekete nadrágra, az artistakosztümökre, melyeket a szétbontott kondenzátorokból készített ezüst csíkok díszítettek. [...]

Na de egy revünek csillogás és fény kell! Ez is meglett. Néhány elektroműszerész hadifogolytársunk színes bohócfejekkel, csillagokkal, vibráló, színes fénykarikákkal díszített, fokozatosan kigyulladó »Tip-Top Revü« feliratú transzparenst szerkesztett [...]. [...] Meg kell még említenem, hogy a lehetőség határain belül igyekeztünk az európai színvonalú varieték, revük, illetőleg kabarék hangulatát nyújtani.»<sup>346</sup> – idézi fel szervezője.

Összefoglalóan a helyettesítő kreativitás modelljeként felfogott barkácsolás a kultúrateremtés és az ellenállás formája volt a második világháború lágerekultúrájában. Eredményeként pedig eklektikus, az avantgárd kollázsokat idéző, különféle elemekből álló szerkezetek jöttek létre. Ugyan nem egy esernyő és egy varrógép találkozása a boncasztalon, hanem provokatívabb kapcsolódások: a nevetés és a halálé a koncentrációs táborok világában.

A következőkben a *Le Verfügar aux Enfers* kapcsán arra keresek választ, hogy miképp jelennek meg a könnyűműfajok a lágerekben, hogyan kerülnek új környezetbe kulturális hagyományok, és miként tesznek szert új jelentésre idegen és anyanyelvi kifejezések ebben a kontextusban. Röviden, hogy hogyan érvényesül a barkácsolás-modell Tillion operettjében.

---

<sup>346</sup> Horváth Dezső beszámolója: *Áldozatok...*, 259-260.

## 2. Rekontextualizálás, paródia, átkódolás a *Le Verfügar aux Enfers-ben*<sup>347</sup>

### 2.1. Színházi hagyományok új környezetben

Eklektika és a kollázszerűség határozza meg a *Le Verfügar aux Enfers*-t, amelyet a 2005-ös szövegkiadás előszavában Tzvetan Todorov ellentétes esztétikai minőségek szétválaszthatatlan vegyületeként jellemez,<sup>348</sup> lévén Tillion különböző eredetű forrásokat és hagyományokat egyesít darabjában. Nem feltétlenül színpadon előadható művet írt, a szöveg „belső használatra” készült, a rabtársak szórakoztatására, illetve a körükben keletkezett dalok és történetek összefűzésére, megőrzésére. Fennmaradt formájában prologusból és három felvonásból áll. A felvonáscímekből arra következtethetünk, hogy töredékes, mert a négy évszak közül csupán hármát nevez meg (a tavaszt, a nyarat és a telet), továbbá befejezetlen, mert a szöveg egy jelenet közben szakad meg.<sup>349</sup> A bukolikus modorban írt prologust a dramaturgiai szempontból leginkább megkomponált rész, a kabarévübe oltott tudományos előadás követi. Ennek során a *Le naturaliste*-nek („természetudós”, „preparátor”) nevezett konferanszié új (állat)fajt, a *Verfügar*<sup>350</sup> mutat be a zoológiai ismertetések szerkezetét követve. Leírásának egységeit dalok fűzik össze, amelyek ironikusan reflektálnak a *Le naturaliste* által elmondottakra: a *Verfügarok* e közjátékokban készségesen eljátsszák, igazolják a korábban elhangzott állításokat. Az állítás és az illusztráció váltakozására épülő szerkezet azonban a következőkben megbomlik. A második és a harmadik rész egy-egy jellemző élethelyzetben, tevékenység közben ábrázolja a *Verfügarok*at. A darab songjai immár nem a *Le naturaliste* szavait kísérve, hanem a valós élethelyzetet követve, esetlegesen szólalnak meg. A színpadi megvalósítás szempontjából már kevésbé látványos a második felvonás első szakasza, amikor is a tábor közüzalékkal borított útjainak elsimítása és öntözése

---

<sup>347</sup> Hivatkozásaim gyakorisága miatt a továbbiakban a francia librettóra a 2005-ös kiadás alapján a főszövegben az idézetet követően V rövidítéssel és az oldalszám megadásával fogok utalni.

<sup>348</sup> Todorov: „Avant-propos”, in Tillion: *Une opérette...*, 7.

<sup>349</sup> Mindennek háttérében a romló tábori körülmények állnak. Papírhoz jutni, illetve feljegyzéseket készíteni meglehetősen veszélyes vállalkozás volt, és számos lelepleződés végződött a „krónikás” megsemmisítésével. További kockázatot jelentett az is, hogy az íráshoz el kellett bújni, illetve hogy időt kellett szakítani rá. Visszaemlékezései szerint Tillion maga is egy ládában rejtőzött el, amikor 1944 őszén hozzászólt a darabhoz. (Claire Andrieu: „Introduction”, Tillion: id. mű, 14; Tillion: *Fragments de vie*, bev. Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 2009, 212.)

<sup>350</sup> A németek a ravensbrücki tábori zsargonban „rendelkezésre állók”-nak nevezték azt a főképp francia ellenállókban álló, jól szervezett és összetartó csoportot, akik hazafias meggyőződésből szabotálták a kényszermunkát. Bár a „lógósok” egyetlen brigádba sem iratkoztak fel, adott esetben szabadon felhasználható munkaerőt képeztek, és ha el szerették volna kerülni a különleges megbízások teljesítését, bujkálniuk kellett, és rabtársaik segítségére, könyörületére voltak utalva. A címben is szereplő kifejezés Tillion lágerbeli pozíciójára is utal. (Tillion: *Une opérette...*, 29 és 36; uő: *Fragments...*, 211-212; uő: *Frauenkonzentrationslager Ravensbrück*, szerk. Barbara Glaßmann, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 2001, 175-176.)



közben különböző úttal, illetve meneteléssel kapcsolatos dalok hangoznak el dramaturgiai megalapozottság nélkül.

A barkácsoltság problematikája a műfajának meghatározására tett kísérletekben is megmutatkozik. A különböző megközelítésekben eltér, hogy az egyes elemzők milyen forrásokkal mutatnak ki szorosabb kapcsolatot. A cím kétségtelenül arra utal, hogy Tillion a pokoljárás metaforáját alkalmazza az átélt események megjelenítésére. Bár nem annak az európai kultúrkörben élő klasszikus (például dantei) változatát idézi fel, hanem az első operettet, az Offenbach komponálta *Orphée aux Enfers*-t (*Orfeusz az alvilágban*, 1858). Andrea Loselle a lágerekben született dalokkal (*KZ Lieder, Lager Lieder*) és más zenés darabokkal foglalkozó tanulmányában pedig a 18. században népszerű és az operett előzményének tartott zenés színházi műfaj, a daljáték (*Singspiel, song play*) továbbélésének tartja a *Le Verfügbar aux Enfers*-t, miután összefüggő, bár laza szövésszerű cselekménye van, és dalbetétként népszerű dallamokat használ fel.<sup>351</sup> Claire Andrieu pedig azt hangsúlyozza, hogy a darab a kabaré- és operettrevük egyes műfaji sajátosságait is magán viseli, mert a *Le naturaliste*-nek nevezett konferanszié monológjait, illetve a cselekményt dalok, táncos és pantomimes intermezzók, rövid történetek szakítják meg.<sup>352</sup> Következésképp a szöveg a *Kleinkunst* körébe sorolható. A kifejezés heterogén jelenség együttest jelöl: azokat az énekes és / vagy zenés-táncos műfajokat értve alatta, amelyeknek peremműfajokként elsődleges feladatuk a szórakoztatás, ezért sok esetben csupán csekély esztétikai értéket tulajdonítottal neki.<sup>353</sup> A *Kleinkunst* műfajai ugyan az 1920-as és 1930-as évek kabaré- és varietészínpadain, dalszínházaiban virágoztak, mégis különös újjászületésük figyelhető meg következő évtizedek lágerkultúrájában.<sup>354</sup> Örkény is megemlékezik arról, hogy a lágerben az efféle „tarka együgyűségek”, illetve a szórakozás maga „vonzott, mint a mágnes”, mert „[a] fogságban a kultúra: a szórakozás drága kincs: álomba ringatja a honvágyat, s az éhség ajkai közé gumidudlit csúsztat.”<sup>355</sup>

A fenti *Kleinkunst*-tradíció túl Tillion egyéb hagyományokat is felhasználott és parodizált. A klasszikus drámai alkotásokhoz hasonlóan prólógussal indít (V, 31-32), amelyet

---

<sup>351</sup> Loselle: id. mű, 14.

<sup>352</sup> Andrieu: id. mű, 15.

<sup>353</sup> Klaus Budzinski – Reinhard Hippen: *Metzler-Kabarett-Lexikon*, Stuttgart, Metzler, 1996, 192-193.

<sup>354</sup> Részletesebben: „In Nazi-Deutschland und im Exil”, in *100 Jahre Kabarett*, Sonderausstellung des Ministeriums für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik im Märkischen Museum Berlin Januar März 1982, 56-67; Jelavich: id. mű, 258-282; Kift: id. mű, 147-168; Joanne McNally: „Kabarett als Geschichte und Erinnerungsarbeit: Eine Gegenüberstellung von Kabarett in Theresienstadt und Kabarett in der DDR anhand der Programme »Long Live Life« (Tel Aviv 1998) und »Mann trifft sich« (Berlin 1998)“, in *Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität Zwischen Protest und Propaganda*, szerk. Joanne McNally – Peter Sprengel, Würzburg, Königshausen – Neumann, 2003, 185-201.

<sup>355</sup> Örkény: id. mű, 129-134.

az utasítás szerint vagy a szerzők (*les auteurs*), vagy egy kijelölt személy szaval el a függöny előtt. Funkciója hagyományos, mert „ad némi útbaigazítást a mű megértését könnyítendő.”<sup>356</sup> A darab témáját és hangvételét harangozza be, nyilvánvalóvá teszi, hogy kendőzetlenül és példázatoságtól mentesen (*sans fard, sans parabole*) tárja fel a Verfügarok kalandjait, életét és halálát. Három kórust szerepeltet: a Verfügarokból, a Julots-nak („hapsik”) nevezett férfias nőkből, valamint a beteg, idős, munkaképtelen, ezért a szelekciók áldozatait képező Cartes roses-ból („rózsaszín kártyások”) állókat. Valamennyi változata összefüggésbe hozható az antik drámák *khoro*szaival, mert táncosokból, énekesekből, a cselekményt magyarázó, kiegészítő szöveget együtt mondó előadókból állnak. A kórusok tagjai homogén csoportot alkotnak, és egyéniséggel nem rendelkeznek,<sup>357</sup> csupán a Verfügarok karából – ahogy a drámatörténet során a *khoro*sokból is – válik ki néhány individualizált szereplő. Például a darab főszereplőjének is tekinthető, a Verfügarokként kéthetes (valójában már ötvenéves) Nénette, illetve Lise, Titine, Dédé de Paris vagy Rosine, akik nem csupán névvel, de személyiséggel és egyéni sorssal is rendelkeznek. Jóllehet a Verfügarok kara külsőségeiben megőrzi a *khoro*sok jellegzetességeit, mégis az operettek és a revüműsorok görlekből álló tánckarának, az antik előkép elfajzott, travesztiaszerű utódjának tűnik. Funkcióját tekintve a tagjai által előadott dalok, történetek és táncos részek zenés közjátékot képeznek a konferanszié előadásában, így – akárcsak Brechnél a songok– az elidegenítés, a stilizáció fontos eszközei. Az első felvonás zárlatában Tillion a haláltánc műfaját is megidézi, felcsendül Saint-Saëns *Danse macabre*-ja, a Cartes roses-ek masíroznak át a színen a gázba, miközben Anett groteszk táncot ad elő. (V, 77)

A darab könnyűműfajúsága áll annak a körülménynek is a háttérben, hogy a kézirat évtizedekig lappangott.<sup>358</sup> A szerző ugyanis nem szerette volna vállalni azt a kockázatot, hogy bárkiben hamis kép alakuljon ki Ravensbrückről, és azt higgye, vidám és szórakoztató volt az élet a lágerban.<sup>359</sup> A színházi bemutatóra is csak 2007-ben került sor, a szerző századik születésnapja alkalmából ugyanis ekkor mutatta be a *Le Verfügar aux Enfers*-t a párizsi Théâtre du Châtelet.<sup>360</sup>

---

<sup>356</sup> Patrice Pavis: *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn és mások, Budapest, L'Harmattan, 2006, 340.

<sup>357</sup> Id. mű, 214.

<sup>358</sup> Egy kézzel írt példányt a táborból annak felszabadításakor az egyik fogolytárs, Jacqueline d'Alincourt vitte magával.

<sup>359</sup> Loselle: id. mű, 14.

<sup>360</sup> Théâtre du Châtelet, 2007. június 2. Az előadás rendezője: Bérénice Collet.

## 2.2. Újraírt dalok

A fent említett premier „amolyan »régizenés« előadás volt”<sup>361</sup> a darab magyar változatát elkészítő Lackfi János véleménye szerint. A Tillion és társai szerzte szövegátiratokon keresztül a francia nézők a huszadik század elejének népszerű dallamaira ismerhettek rá. A lágerekben mint erőforrásokban korlátozott környezetben különösen nagy gyakorisággal fordulnak elő meglevő, ismert dallamokhoz új szöveg illesztésével keletkezett dalok. Erről tanúskodhat a *Gázláng*, illetve az *Áldozatok* című antológia néhány darabja is.

A *Le Verfügar aux Enfers* közel harminc intermezzo-szerű részt tartalmaz, ezek nagy része énekes szám. Van köztük azonban megszóvegezett induló is – a július 14-i ünnepi felvonulásokat kísérő *Lampions* –, illetve La Fontaine-átirat is. Utóbbi nem a szegény favágó és a halál találkozását meséli el, hanem annak a nyomorult Verfügarnek a példáját, aki ironikus módon a gyengélkedő foglyoknak fenntartott, de sok kockázattal járó belső szolgálat (*Innendienst*) helyett inkább a nehéz fizikai munkát, de kevesebb bujkálást jelentő raktárba (*Bekleidung*) vágyott vissza. (V, 87-88)

Tillion nem csupán a magas kultúra köréből merít, amikor például operaáriát használ fel, hanem olyan dallamot is megidéz, amely a francia nemzeti kultúra része. Többségében a háború előtt keletkezett és a tömegkulturális regiszterhez sorolható elemeket alakít át, többek között operettslágert, népszerű sanzont, kuplét, gyermekeknek szánt altatódalt, cserkészsnótát vagy egy cikóriareklámot kísérő dalt. Szövegparafrázisai miatt ezek a dalok eredeti környezetüktől merőben idegen viszonyok között szólnak meg, továbbá új értelemre is szert tesznek, olykor pedig az eredeti parodisztikus változatává formálódnak.

## 2.3. Tudományparódia

Tillion a *Le naturaliste* figuráján keresztül gúnyt űz a természettudományból, pontosabban a náci ideológia fajelméletéből, amelyben a biológia foglalt el kitüntetett helyet. Az első felvonásbeli parodisztikus tudományos előadás formailag és nyelvhasználatában tökéletesen követi az efféle ismertetések szerkezetét és hangnemét. Előbb a *Verfügar*-elnevezés magyarázatát adja, majd egy példány, Nénette segítségével bemutatja a faj eredetét, megjelenésének körülményeit, az egyedfejlődés állomásait, alfajait, testi felépítését és lelki alkátát, a vele kapcsolatban levő más fajokat, vagyis az élősködőit, végül pedig a faj jogi és adminisztratív szempontú megítélését. A *Verfügar*okat nem emberi lénynek, zoológiai besorolásukra nézve valahol az ember és az állat között elhelyezkedő, kezdetleges fejlettségi

---

<sup>361</sup> Idézi Radnóti Zsuzsa: „Tetűtűd és Lägeroperett. Lackfi János drámája elé”, *Jelenkor* 2009/6, 710-712., itt: 711.

szinten levő fajnak (*l'animal inférieur*, V, 48.) tartja, és a haslábúak (*gastéropode*, V, 31, 48) osztályába sorolja őket. Előadása azonban sok helyütt korlátozott szempontokat érvényesít. Csak bizonyos jelenségekre figyel, mert saját előítéleteit szeretné igazolni. Véleménye szerint a Verfűgbar alacsonyrendű, létezése ésszerűtlenségekkel terhes és felesleges, így elpusztítása nemcsak, hogy büntudatot nem kelt – mint, amikor szűnyogot csapnunk le vagy férget taposunk agyon –, hanem teljesen logikus következmény is. Ennek megfelelően a Verfűgbar-lét állati vonásaira, árnyoldalaira, visszataszító részleteire és visszásságaira hívja fel a figyelmet. Bemutatóját azonban folyton megszakítják a fajt képviselő példányok közbeszólásai, illetve az illusztrációként előadott tánc- és dalbetétek, amelyek kiforgatják és élet veszik az előadó megállapításainak, s tudósból egy kabarévű konferansziéjává változtatják őt. A *Le naturaliste* előadása azonban az első felvonással véget ér, a figura a másodikban már csak a szűnpad egy szögeltében álldogál (V, 78), majd még ugyanebben a részben végleg eltűnik. Helyét teljesen a Verfűgbaroknak adja át, akik aztán teszik a dolgukat, beszélgetnek, énekelnek, viccelődnek, történetekkel szórakoztatják egymást, úgy élnek, ahogy a mindennapokban – immár emberként jelennek meg a szűnen. Verfűgbarokat azonban nem „másodlagos kézből”, a *Le naturaliste* előadásából ismerhetjük meg, hanem a „résztvevő megfigyelő” etnológus pozícióját foglaljuk el.

A természettudós figurája a darab elején olvasható jellemzés szerint öltözetét, eleganciáját és pedantériáját tekintve különbözik a kopott öltözetű Verfűgbaroktól. Abban a tulajdonságban viszont hasonlít hozzájuk, hogy maga is sápadt, szűrke és poros. (V, 29) Bár ugyanabban a környezetben tűnik fel, és némiképp hasonlít is a lágér lakókhöz, számára mégsem ez a természetes megjelenési forma, csupán alkalmazkodik a környezetéhez. A mimikrit öltő, a környező növényzetbe beleolvadó, s az állatokat így megfigyelő természetbűvárok figuráját idézi. Csupán a saját kíváncsisága vezérli, ezért a minél pontosabb leírás érdekében nem ártallja elejteni és felboncolni az állatot. Ilyenek voltak, így dolgoztak a koncentrációs táborok orvosai is, akik kevésbé a fogvatartottak között terjedő betegségek kezelésében vagy a járványok megfékezésében, mint inkább kétes kimenetelű orvosi kísérletek elvégzésében voltak érdekeltek. Továbbá a fajelméletnek megfelelően egységesen minden fogvatartottat alacsonyrendű fajként, nem emberi lényként kezeltek. Így viszonyul a konferanszié is a Verfűgbarokhoz, akik mintha csak a náci fajelmélet *Übermensch*-ének paródiái lennének, afféle „emberiség utáni” vagy „ember alatti emberek”.

Tillion a társadalomtudóssal, a népcsoportokat és emberi közösségeket tanulmányozó szakemberrel, vagyis az etnológussal a természettudóssal, a rovarok szakértőjével, vagyis az

entomológust (*entomologiste*)<sup>362</sup> állítja szembe. Mintha csak Michel Leiris módszertani észrevételeit alkalmazná, aki szerint az etnológus a legnagyobb elfogulatlanság ellenére sem tudja figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy a megfigyelése „felebarátaira” irányul, ezért velük szemben nem tud részvétlen maradni, munkája során nem képes érintetlen álláspont elfoglalására, ahogy azt teszi „például a rovarok egymás elleni küzdelmét vagy egymás felfalását kíváncsian figyelő entomológus.”<sup>363</sup> Tillion az állattan parodisztikus ábrázolása által tehát tulajdonképpen a hierarchiára és az elnyomásra épülő hatalmi ideológiáknak tart görbe tükkröt.

#### 2.4. Az átkódolás mint a nyelvi ellenállás formája

Akár a Harmadik Birodalom légereit, akár a második világháború hadifogolytáborait tekintjük, az elzárt emberek alapvető tapasztalata az idegen nyelvi környezet volt, hiszen az utasítások, parancsszavak vagy a feliratok a fenntartó hatalom nyelvén szóltak. Ebben a kontextusban a nyelvi kódok hatékony értelmezése, a jelek megfelelő jelentéssel történő párosítása élet és halál kérdése is. A fogoly elpusztításához akár már az is elég volt, ha a sorakozó alkalmával nem a „Rechts! – Links!” felszólításoknak megfelelően változtatott a pozícióján.

Az idegen, túlnyomórészt német szavak, kifejezések kvázi fordítására, értelmezésére, illetve franciául is értelmezhetővé tételére törekvés a darab második felvonásának egyik jelenetében jelenik meg. A cselekmény szerint a foglyok tanulókört (*Cercle d'étude*) alakítanak, és ennek keretében magyarázzák el a táborban még nem elég jól tájékozódó Nénette-nek a láger sajátos nyelvének egyes elemeit. (V, 97-100) A német szavakból sok esetben francia neologizmusok váltak például úgy, hogy a francia nyelv egyszerűen magába olvasztotta, tehát fonetikusán átvette és saját nyelvtani rendszerébe illesztette az eredeti kifejezést. Így vált a gyomor- és bélhurut megnevezéséből (*Magen-Darm-Katarr*) *Magendam catarr* (V, 62), vagy a *Raus!* („kifelé”) felszólításból franciául is ragozható igealak (*raouster*). (V, 96) Más esetekben viszont hasonló hangalakú és jelentésű francia szavakra cserélik a német kifejezéseket. Ennek következtében lesz a német *Kopftuch*ből („fejfedő”) a franciában *coiffe-tout* („az egész fejet bekötő”), illetve *cache-tout* („mindent-elrejtő”), mely változatok lényegében ugyanúgy a haj összefogására, a fej befedésére vonatkoznak. Hasonló félrehallás a *Zähl Appell* („létszámellenőrzéssel egybekötött sorakozó”) helyetti *C'est l'Appel* („Ez a

---

<sup>362</sup> Andrieu: id. mű, 19.

<sup>363</sup> Idézi Wolfgang Kaschuba: *Bevezetés az európai etnológiába*, szerk. és a ford. ell. Ilyés Zoltán, Debrecen, Csokonai, 2004 (Antropos), 170.

sorakozó”). S ha sehogy sem lehet francia szót behallani a németbe, hát maradnak az utóbbinál, legfeljebb kicserélik egy közismertebb kifejezésre. Az etimológia pedig még ezekben az esetekben is többé-kevésbé elfogadható: a *Straf-Block* („börtönbarakk”) helyett például következetesen *strass-blokk* („utcabarakk”) mondanak, mert általában utcalányok vagy más fekete háromszöget viselő, aszociálisnak minősítettek kerültek oda. Más esetekben viszont francia kifejezések telítődnek új jelentéssel, kódolódnak át a lágerviszonyoknak megfelelően. A lágerzsargonban a görög eredetű kleptománia kifejezés alapján *Klepsi-Klepsinek* nevezték azokat, akik előszeretettel loptak. De e cselekedet megnevezésére is különböző megszépítő, illetve a valóságot szerintünk inkább tükröző kifejezéseket használtak, úgy, mint: *organiser*, vagyis „organizálni”, „(át)rendezni”, továbbá *recupérer* mint „visszaszerezni”, „regenerálni”, illetve *acheter* „üzletelni” jelentésben.

Az idegen szavak átkódolását lehet a Verfügbarek kreatív helyettesítő stratégiájának számlájára írni, de felfogható afféle nyelvbéli ellenállási mozgalomként is, hiszen a német szavak álcájában mégis francia szavakat rejthettek el.

Az ellenállásról ugyan hajlamosak vagyunk azt képzelni, hogy harcok, összecsapások idején barikádokon vagy lövészárkokban fegyverrel a kézben száll szembe az elnyomó hatalommal. De milyen lehetőségei, eszközei vannak akkor, amikor a szögesdrótokon belül, szoros felügyelet alatt életben maradni is rendkívüli teljesítmény? A vészkorszakot túlélni azonban nem csak a szűkös anyagi erőforrások beosztásával vagy ügyes újrahasznosításával lehetett. Tillion darabja arra példa, hogy a szellemi erőforrások kreatív felhasználása is az ellenállás hatékony formája volt, hiszen a paródia és a nevetés abban segített, hogy a fogoly ne váljon mindenről lemondó *Schmuckstückké*, a német szavak francia értelmezése pedig útbaigazítást adott a koncentrációs tábor univerzumában. A fogvatartottak tehát kidolgozták az életben maradás legkülönfélébb stratégiáit, hogy fogvatartóik legfontosabb célját lehetetlenítsék el: a megsemmisítést, mert – Tillion szavaival – a túlélés a végső szabotázs.<sup>364</sup>

---

<sup>364</sup> „Survivre, notre ultime sabitage.” – áll a 2005-ös szövegkiadás hátsó borítóján.

### 3. *A Le Verfügbar aux Enfers fordításának, új kontextusban történő megszólaltatásának nehézségei*

A párizsi bemutatót követően a budapesti Vígszínház szerette volna színpadra állítani Tillion revüoperettjét. Marton László színházigazgató, valamint Radnóti Zsuzsa dramaturg a fordítás elkészítésével Lackfi Jánost bízta meg. Bár a 2008/2009-es évadra *Lágeroperett* címmel elkészült a magyar változat, a hazai ősbemutatóra a mai napig nem került sor. A szöveg azonban a *Jelenkor* 2009. júniusi számának drámamellékleteként megjelent,<sup>365</sup> a közlést Radnóti Zsuzsa tanulmánya kísérte. Szembetűnő, hogy kerüli a fordítás megnevezést, és egy helyütt „magyarításként”, másutt pedig „átdolgozásként” utal a szövegre. Hosszan idézi viszont Lackfi lektori levelét, amelyben arról írt, hogy „»hogyan lehetne ezt az egy adott közönségre szabott, mégis általános érvénnyel bíró játékot [vagyis: a *Le Verfügbar aux Enfers*-t] kiszabadítani szűk teréből, úgy, hogy hidegjelős autenticitása is megmaradjon, mégse [...] kötelező gyászmunkaként kelljen a nézőnek végigülnie az előadást, mint ahogyan az valószínűleg a francia bemutatón történt.«”<sup>366</sup>

Többek között a színművek kultúrák közötti közvetítését tárgyaló kötet, a *The Play Out of Context* előszavában is azt hangsúlyozza a szerkesztő, Hanna Scolnicov, hogy a fordító feladata nem korlátozódhat pusztán az adott szöveg lefordítására, nyelvi átültetésére, hanem emellett azt egy új kulturális kontextusra is alkalmaznia kell azt, miáltal a szöveghez új jelentéseket is hozzárendel.<sup>367</sup> Lackfi sem a forrásszöveg hű magyar nyelvű fordítására kapott megbízást, hanem rekonstrukciójára, vagyis egy olyan szövegváltozat létrehozására, mely egy adott közösség-közönség körében képes hatni. Ennek érdekében és a kulturális transzfer jegyében pedig értelemszerűen a célszövegben bizonyos módosításokat kellett végrehajtania. A létrehozandó célszöveg kulturális beillesztése céljából egyrészt olyan szövegváltozatot kellett megalkotnia, amely a magyar nyelvi és kulturális kontextusban képes hatni. Másrészt a célszöveget meghatározta az a sajátos időbeli körülmény is, hogy a forrásszöveg keletkezése és a tervezett bemutató között eltelt több mint hatvan év, ami alatt kialakultak és megszilárdultak a traumatikus történelmi események<sup>368</sup> művészi reprezentációjának

<sup>365</sup> Tillion: „Lágeroperett. (Magyar szöveg: Lackfi János)”, *Jelenkor* 2009/6 (Drámamelléklet). Hivatkozásaim során a főszövegben „L, oldalszám” jelöléssel fogok a magyar változatra utalni.

<sup>366</sup> Idézi Radnóti: id. mű, 711.

<sup>367</sup> *The Play Out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*, szerk. Hanna Scolnicov – Peter Holland Cambridge – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney, Cambridge UP, 1989, 1.

<sup>368</sup> A trauma fogalmát Mészáros Judit a pszichoanalitikus megközelítést alapul véve a következőképpen határozza meg. A trauma „[a] szubjektum életében olyan esemény, amelyre jellemző, hogy a személyiséget ért fizikai és pszichés ingerek együttese az egyént adott fejlettségi szintjén / állapotában meghaladják a tűrésképességét, és a megszokott vagy rendelkezésre álló eszközökkel az egyén nem képes a pszichés sérülést

konvenciói. Ezek pedig nem csupán esztétikailag, hanem ezzel összekapcsolódva etikailag is meghatározhatják az ábrázolás tartalmát és formáját – jelen esetben pedig a fordítói döntéseket. A fordító-átdolgozó ugyanis nem a személyes és történelmi traumát át- és túlélő hiteles tanú vagy krónikás, minderről csupán csak közvetett tudással rendelkezik. (Ehhez kapcsolódóan úgyszintén figyelemre méltók lehetnek azok a módosítások, melyek a szerző és a fordító társadalmi nemének különbségéből fakadnak.) Végül pedig a magyar változatra hatással volt az a körülmény is, hogy szerzőjének a forrásszöveg szerzőjével szemben egészen más a pozíciója, lévén Lackfi a magyar közönség körében ismert és elismert alkotó és műfordító, míg Tilliont, az antropológust – mint arra korábban már utaltam – csak az adott körülmények avatják műkedvelő operettszerzővé.

A fentiekből következően a célszöveg elemzése során három szempontot érvényesítek. Elsőként azokat a módosításokat veszem számba, amelyek a kulturális fordítás sajátos esetének tekintett honosításként foglалhatók össze; majd a történelmi kontextus eltéréseiből fakadó, illetve a traumatikus történelmi események reprezentációját meghatározó konvencióknak való megfelelés érdekében végrehajtott változtatásokra térek ki; végül az előadhatóságot, a színpadra állítást szolgáló átalakításokat, fordítói javításokat foglalom össze.

### 3.1. A kulturális fordítás problémája

Annak érdekében, hogy a francia operett a magyar közönség számára is előadható, valamint hogy ebben a közegben is befogadható és értelmezhető legyen, az ún. reáliák, „vagyis „a célkultúra tagjainak tapasztalataiból hiányzó dolgok”<sup>369</sup> pótlása, helyettesítése elsődleges feladatnak tűnhet. Valló Zsuzsa meghatározása értelmében kulturális reália „minden olyan nyelvi megnyilvánulás, amelyben kifejeződik egy adott kultúrközösség sajátos élmény- és ismeretanyaga, tárgyai, fogalmai, mentális, emotív sémái, amelyek az adott kulturális kontextusban speciális jelentéssel bírnak.”<sup>370</sup> A *Le Verfügbar aux Enfers* esetében pedig nem csak a felhasznált és átszövegezett francia dalok tekinthetők ennek, hanem például a szereplőknek a lágerben érvényes el- és megnevezései; a szóhasználat, az egyes fogalmakhoz kizárólag az adott kontextusban kapcsolódó jelentés; az ott megjelenő tárgyak, fogyasztott

---

okozó inger együttes elhárítására, megszüntetésére, hatékony feldolgozására, illetve a korábbi egyensúlyi állapot visszaállítására.” (Mészáros Judit: „A modern traumaelmélet építőkövei. Ferenczi paradigmaváltása a traumaelméletben”, in *A gyöngéd analitikus és a kemény tudományok, A Magyar Pszichoanalitikus Egyesület 2003. évi konferenciája*, szerk. Juhász Angéla, Bp., Animula, [é.n.], 66-74., 67.

<sup>369</sup> Valló Zsuzsa: „Honosított” angol drámák magyar színpadon. *Kulturális referenciák fordítása Harold Pinter színpadi művébe*, Budapest, 2002, 44.

<sup>370</sup> Id. mű, 45.



ételek vagy a napi tábori rutin elemei. Valló – Klaudy Kinga rendszerét felhasználva és ezt kiegészítve – többféle, fordításukra szolgáló stratégiát és megoldást sorol fel, melyek a változatlan átvétel és a teljes redukció közti skálán helyezhetők el.<sup>371</sup> Ezek természetesen a Lackfi-féle változat esetében is felismerhetők.

A legkézenfekvőbb módosítás a dalbetétek honosítása, azaz népszerű (magyar) dalokra, kuplékra és operettlágerekre történő felcserélése volt. Lackfi ennek során lényegében a francia alkotó(k) módszerét követte, így maga barkácsolta a *Lágeroperett* dalait. A forrásszöveg parafrázisainak megfelelően olyan dallamokra írt új szöveget, melyek a kétezres évek színházi közönségének is a fülében élhetnek még.<sup>372</sup> A magyar dalbetétek is megközelítően ugyanabból a korból származnak, mint az elődeik, jóllehet az átdolgozó szűkebb körből, és a kultúra – pontosabban a populáris kultúra – más regiszteréből merít, mert főleg a 20. század fordulójának bécsi és budapesti operettjeit használja fel: többségében Huszka Jenő és Eisemann Mihály szerzeményeit. A múltidézés vonulata és funkciója így egészen más lesz, mert az Osztrák-Magyar Monarchia világát és mentalitását hívja elő. Holott ez az Offenbachtól eredeztethető francia operetthagyománnyal szemben kevésbé szarkasztikus és ironikus, politikai-társadalomkritikai éle kevésbé szembetűnő.<sup>373</sup>

Idegen nyelvű szövegek fordítása esetében kérdéses a személynevek (legyen szó kereszt- vagy vezetéknevről, becenévről, gúnynévről) és a megszólítások (rangok, címek) átültetése. A mai műfordítói gyakorlat általában változatlan formában átveszi az idegen személyneveket. Behelyettesítésre, fordításra akkor kerül sor, például ha a névnek a megnevezésen túl egyéb funkciója is van, és többletinformációval szolgál az adott karaktert illetően (beszélő név); valamint akkor, ha honosításról, adaptív-adoptív jellegű fordításról van szó. Tillion szereplőinek többségében kis közösségben használt gúnyneveket, ragadványneveket ad a táboron kívüli hétköznapiakban használt, valódi személynevek helyett. E hangsorok dallamosak, jelentéssel azonban nem rendelkeznek (Titine, Lulu, Dédé, Bébé), mégis bensőségebbek és inkább személyre szabottak, mint az internáltak azonosítására a lágerben használt számsorok. Feltehetően egyes elnevezések eredetének felfejtéséhez a ravensbrücki viszonyokat is ismerni kellene. A magyar kontextusba illesztés érdekében indokolt volt a szereplők neveinek átalakítása. A *Le naturaliste*-ből tükörfordítással Professor lesz, jóllehet a francia kifejezés szűkebb értelmű, és nem általában „tudós”-t, „szakteknitély”-t

---

<sup>371</sup> Vö. id. mű, 64-65.

<sup>372</sup> Az ún. *blüett*, vagyis „az ismert muzsikához új, aktuális, humoros szöveg illesztésé”-nek módszere a magyar dalszerzői hagyományban sem ismeretlen eljárás. (Vö. Heltai Gyöngyi: *Az operett metamorfózisai. A „kapitalista giccs”-től a haladó „mimusjáték”-ig*, Budapest, Eötvös Kiadó, 2012 [Tálatum sorozat 7], 20.)

<sup>373</sup> Vö. Hanák Péter: „A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye”. *Budapesti Negyed* 16-17. szám.

jelent, hanem kifejezetten a természettudományokra szakosodott kutatót jelöli, valamint rendelkezik egy találó mellékjelentéssel is, mert az állatok kitömésével foglalkozó személyt is így nevezik meg. Lackfi máskor akusztikai fordítást végez, ennek nyomán lesz például Nénette-ből Nünüke, Lise-ből Lizike, Titine-ből pedig Tütüke. A Julots gúnynev esetében pedig szójátékot alkalmaz, és e férfias nőt Leszbikáknak nevezi.

A honosítás stratégiája bizonyos esetekben a forrásszövegtől szemantikailag jelentősen eltérő, olykor pedig hibás fordítói megoldásokat eredményez. Noha jelen elemzésnek nem célja a fordításkritika, a következő példák a befogadóközeghez való alkalmazkodás szempontjából tanulságosak, és nem a fordító esetleges hibáira kívánom felhívni a figyelmet. Helyenként az eredeti darab szempontjából kortévesztésekre lelhetünk: az éhező Verfügarok például „ananászos pizzára” és „giroszra” vágynak (L, 23), ruházatukat pedig elmondásuk szerint „Burda-szabásmintát” követve alakították ki (L, 5). Feltehetően szintén a célközönségnek való megfelelés eredménye a következő fordítói megoldás is, mely miatt sajnálatosan elveszik az eredeti kifejezés fontos mellékjelentése. A *Le Verfügar aux Enfers* első felvonásában Nénette azt állítja magáról, hogy „J’étais présidente d’une filiale de la Société protectrice des Animaux, pour la Libération de Serins...” (V, 36) A kijelentés értelmezhető szó szerint úgy, hogy Nénette a láger előtti életében állatvédő volt, és hogy a kanárik szabadon bocsátásáért, felszabadításáért dolgozott. De átvitt értelemmel is rendelkezik, lévén a *serin* kifejezés a köznyelvi franciában olyan személyre is utal, aki mindent elhisz, amit mondanak neki. A *serin* tehát nem csak egy madárfaj, hanem az a „naiv”, megtévesztett „zöldfülű” személy is, aki még nem ismeri ki magát az adott viszonyok között, és aki hajlamos mérlegelés nélkül elhinni mindent az adott helyzetben. Nénette tehát egy duplafenekű kifejezést használ annak érdekében, hogy az esetleges besúgók előtt ne lepleződjön le, és talán az ellenállásban folytatott tevékenységére utal ironikusan, hogy például röplapozással igyekezett a francia lakosságot tájékoztatni a hivatalos propaganda ellenében. A *Lágeroperett* párhuzamos szöveghelyén Nünüke viszont azt mondja, hogy „a szegény, kicsi delfinek” megmentéséért fáradozott korábban, illetve, hogy ezért zárták be. (L, 4) A kanárik delfinekre történő cseréje szintén tekinthető anakronizmusnak a forrásszöveg szempontjából, mert Nünüket afféle Greenpeace aktivistaként tünteti fel. Az eredeti kifejezés teljes átalakításával azonban a fordító a 21. század színházlátogatóinak ismerősebb (állat)felszabadítási mozgalomra hivatkozik. A helytállóbb és hasonló magyar kifejezés talán a „palira vehetők” vagy a „palimadarak” lennének.

Lackfi azonban nem csak efféle torzító honosításokat, hanem további lényeges, a mű értelmezését érintő módosításokat is végrehajtott, hiszen reflektált a traumatikus történelmi

események művészi reprezentációját meghatározó konvenciórendszerre, valamint figyelembe vette azt a sajátos körülményt, hogy egy jövőbeli színházi előadás szövegét kellett megalkotnia.

### 3.2. A traumatikus történelmi események reprezentációjának és a történelmi trauma közvetíthetőségének kérdései

Kisantal Tamás a holokauszt irodalmi ábrázolását tárgyaló *Túlélő történetek* című könyvében traumatikus történelmi eseményeknek nevezi azokat a történeteket, amelyek „egy közösség számára nem integrálható[k] problémátlanul valamilyen már adott identitásképző és -alátámasztó elbeszélésbe, mivel már maga az esemény megtörténte megkérdőjelezi egy ilyen narratívum létjogosultságát. A traumatikus esemény hatása a jelenben is tovább él, feldolgozásra szorul, és amennyiben ez nem következik be, akár a közösség társadalmi életét is veszélyeztetheti (ilyenek például a közelmúlt történelmi katasztrófái, genocídiumai stb.).”<sup>374</sup>

Az ilyen események etikus és adekvát ábrázolását pedig Terrence Des Press szerint konvenciórendszer szabályozza. Az általa felsorolt előírások, ha nem is kizárólagosak, de a holokauszt témájú művek nagy részére érvényesek.<sup>375</sup> Az amerikai kutató kritériumait már idézett dolgozatában Kisantal a következőképpen foglalja össze: a megtörténeteket „egyedi eseményként kell reprezentálni, mely [...] a történelem egészét átfogó hagyományos elbeszélésekbe nem integrálható”, valamint „a lehetőségekhez mérten hűen” kell megjeleníteni, továbbá „komoly, mi több »szakrális« eseményként szükséges megközelíteni, melyben a megtörténetek borzalma és a halottak iráni tisztelet hangneme a domináns.”<sup>376</sup> E feltételrendszer kialakulásának hátterében elsősorban nem vagy nem csupán esztétikai-kritikai megfontolások álltak, hanem ezekkel összekapcsolódó társadalmi-etikai elvek, mert például a közelmúlt történelmi traumáiról szóló, így a koncentrációs táborok világát ábrázoló szövegek „nem, nem csak vagy nem elsősorban irodalmi művek, hanem történelmi tanúságtételek, az emlékező áldozatok beszámolóí, melyeknek fő célja a tudósítás, tudatosítás és a hasonló események megakadályozása.”<sup>377</sup> Következésképp „a reprezentáció nem ártatlan, önmagában értéket képviselő adott entitás, hanem társadalmi szerepet tölt be, leképezi és egyszersmind alakítja az adott közösség történelemképét, történelmi tudatát. [Az ábrázolás során] mind a

<sup>374</sup> Kisantal Tamás: *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*, Budapest, Kijárat, 2009 (Kritikai Zsebkönyvtár 11), 35.

<sup>375</sup> Terrence Des Press: „Holocaust Laughter?”, in *Writing and the Holocaust*, szerk. Berel Lang. London – New York, Holmes and Meier, 1988, 217.

<sup>376</sup> Kisantal: id. mű, 47.

<sup>377</sup> Id. mű, 52.

történész, mind pedig a művész saját és kultúrája történeti emlékezetét jeleníti meg és formálja, szolgálja és kiszolgálja.”<sup>378</sup> Bár nem szépirodalmi szöveget, hanem naplót vizsgál, mégis tanulságos Alvin H. Rosenfeld azon tanulmánya, amelyben azt vázolja, hogyan vált Anne Frank alakja „a holokauszt szimbolikus áldozatává”, és hogy ez a kép miképp hamisítja meg „életének és halálának igazi természetét.”<sup>379</sup>

Felmerül a kérdés, hogy vajon hogyan értékelhetjük az olyan szövegeket, műalkotásokat, amelyek e konvenciórendszerrel függetlenül, illetve azt megsértve, szabályainak megszilárdulása előtt jöttek létre a koncentrációs táborok univerzumában. Milyen megítélés alá eshetnek például a lágerkabarék önironikus műsorszámai, vagy Horst Rosenthal 1942-es képregénye, amely Mickey egér koncentrációs táborbeli kalandjait ábrázolja?<sup>380</sup> A *Le Verfügar aux Enfers* azon túl, hogy e sajátos környezetben kialakult kulturális, művészi tevékenységekkel kapcsolatos előfeltevéseink számbavételére és felülvizsgálatára kényszerít, szembesít a traumatikus történelmi események ábrázolását meghatározó konvenciórendszerrel is. Az operett hangvétele helyenként merész és frivol, a szereplők saját sorsukon, körülményeiken élcelődnek, továbbá a darab ábrázolásmódja részvétlen, könnyed. Az ismertett konvenciórendszer tükrében tehát a forrásszöveget műfaja és hangneme miatt a személyes és a történelmi trauma inadekvát megjelenítésének is tarthatjuk.

A magyar változat – mint arra címe is utal – ugyancsak az operetthagyományban helyezi el a szöveget, továbbá a könnyed és helyenként merésznek tűnő hangvételen sem szelídít. A traumatikus történelmi eseményekről való hiteles és etikus ábrázolásmód jegyében azonban jelentős változtatásokat hajt végre. Fordítás- és adaptációelméleti közhely, hogy a célszövegre hatással van az a kép, ami a szerzőről a műfordítóban vagy az új változat alkotójában, illetve a befogadó kultúrában él. A *Lágeroperettben* Tillion a francia forrásszövegben nem szereplő figuraként, a Krónikás alakjában jelenik meg. A karaktert Lacfi Tillion feljegyzései és Ravensbrück-monográfiája, valamint más vendégszövegek módosítás nélküli felhasználásával, újrakontextualizálásával alkotta meg. A Krónikás a káoszban is rendszert keresi, és a lágerbeli életet is tudósként, etnológusként szemléli és írja le. Első

---

<sup>378</sup> Id. mű, 53-54.

<sup>379</sup> Alvin H. Rosenfeld: „Anne Frank és a holokauszt emlékezet jövője”, in *Holokauszt: történelem és emlékezet*, szerk. Kovács Mónika, Budapest, Hannah Arendt Egyesület, 2005, 343-354.

<sup>380</sup> Horst Rosenthal: *Mickey au camp de Gurs*; uő: *La journée d'un héberge: Camp de Gurs 1942*; uő.: *Petit guide à travers le camp de Gurs 1942*. Vö. Kisantal: id. mű, 184-185, Prina Rosenberg: „Mickey Mouse in Gurs. Humour, Irony and Criticism in Works of Art Produced in the Gurs Internment Camp”, in *Rethinking History* 6, 273-292.

monológjából származik az idézet, amely sodrása és tördelése által már-már szabadverssé alakul:

„Legyünk hatékonyak, először is / kérem a nevet, és megérkezésed / dátumát,  
életkorodat, hazádat / Mondd a számodat, tudom, minél / kisebb a szám, annál  
büszkébb rá / viselője, annál régebben van itt, / [...] / Mi volt a / foglalkozásod,  
miféle családot / hagytál magad mögött, akad-e / hozzátartozód a lágeren belül /  
Fel tudnád-e sorolni emlékezetből, / hogy kivel utaztál egy vagonban / idefelé,  
remek, emlékszel-e még, / ki érkezett ugyanazon vonat / más vagonjaiban, nevük,  
koruk / nemzetiségük [...] / [...] / [...] számít / minden adat, számít akkor is, ha /  
tudjuk, minden adat pontatlan, / s tudjuk, minden adat a sírba / száll velünk.” (L,  
4-5)

A Krónikás feladata az, hogy a felejtés ellen dolgozzon, tanúskodni kíván, de megpróbálja mindeközben a személyes nézőpont torzító hatását is kiszűrni.

„Ha hitelt adunk az emlékezőknek, / azt vesszük észre, hogy egy szerelvényen /  
mindig sokkal többen utaztak, / mint ahányan valójában, a teremtő / képzelet  
egymásra fényképezi / a képeket, odakerülnek a később / megismert személyek,  
mind feltolonganak / a kezdet vonatára”. (L, 8)

A Krónikás szövegrészei helyenként reflektálnak azon módszertani dilemmára is, amellyel Tillion a táborbeli élet leírása során szembesült: Hogyan fogalmazhatja meg, közvetítheti objektíven azokat az eseményeket, amelyeknek ő maga is részese, elszenvedője? Todorov Tillion szövegeinek gondozójaként figyelt fel a Ravensbrück-monográfia második kiadásában tetten érhető szemléleti fordulatra, miszerint Tillion Ravensbrück őreinek hamburgi pere<sup>381</sup> során ébredt rá arra, hogy nem tekintheti csupán általánosságban az eseményeket, hanem figyelmet kell fordítani az ezekben résztvevő egyénekre is. Vagyis azt ismerte fel, hogy minden eset egyedi, hogy a bünteteket egyének hajtották végre – hiába védekeztek azzal a korábbi táborfenntartók, hogy ők csupán egy (gonosz) rendszer elemei voltak, és ennek elvárásai, parancsai szerint cselekedtek. A Ravensbrückben történetek egy egységként kezelése ugyanis épp a személyes felelősségre vonás lehetőségét vétené el, és önkéntelenül megsértené azt a de pressi kritériumot, amely szerint az eseményeket a maguk egyediségében kell reprezentálni. „Az egyént nem kellene statisztikai adattá vagy jelképpé csökkenteni” –

---

<sup>381</sup> A felelősségre vonások 1946 végén kezdődtek el és 1947 januárjában fejeződtek be. (Vö. Todorov: „Préface. Germaine Tillion, la passion de comprendre”, in Tillion: *Fragments...*, 15.)

idézi Todorov Tillion kijelentését.<sup>382</sup> Lackfi változatában pedig a következőképpen fogalmaz a Krónikás:

„Minden esetet egyenként írni meg, / a statisztika az egyén gyilkosa, / tudom Nem egy sors van, hanem / sorsok külön-külön Hogyan lehetne / pontosabb adatokra szert tenni?” (L, 9)

A *Lágeroperett*be Tillion visszaemlékezései mellett további vendégszöveggént Kempis Tamás *Krisztus követése* című munkájának sorai is beépülnek, ugyanis e kötet margójára, üres helyeire készített jegyzeteket Tillion a lágerben. Ezek jelöletlenül, de mégsem észrevétlenül simulnak a szövegbe, mert az épületes vallásos irodalmat idéző sorok stilisztikailag más regiszterben szólalnak meg. „A türelmet / mindenki dicséri, de túrni mégis / kevesen akarnak Folytonos halál / kell hogy legyen az életed” (L, 9), valamint az ehhez hasonló részek biztosítják a Des Press által is elvárt emelkedett, szakrális tónust.

A revüoperett frivol hangvételének hitelesítéséhez és megtartásához, illetve tovább erősítve a szöveg barkácsolt jellegét is, egyéb pretextusokat is felhasznált Lackfi – nevezetesen a *Gázláng* című antológia egy-egy darabját. Lévén a magyar munkaszolgálatosok és lágerlakók körében is születtek a ravensbrücki songokhoz hasonló átiratok, dalok, versek, viccek. Ezek egyúttal a sajátos pesti humor és kabaré második világháború alatti továbbélésének bizonyítékaiként is szolgálnak.

### 3.3. Kontextusváltás: a barakkból a színpadra

Mint azt korábban is hangsúlyoztam, Tillion nem szánta színpadra a *Le Verfügbar aux Enfers*-t, egyszerűen csak a társait kívánta szórakoztatni a revüoperettel. (Mindez természetesen nem zárja ki annak a lehetőségét, hogy afféle feszültségvezető szelepként lámpaoltás után titokban ne adhattak elő belőle részleteket a maguk szórakoztatására.) A forrásszöveg tehát elsősorban a lágerélet sajátos ábrázolása miatt, és nem mint színpadi szöveggönyv lehet érdekes.

Az előadhatóság érdekében a magyar változat elkészítésekor Lackfi jelentős – tartalmi, formai és dramaturgiai jellegű – módosításokat hajtott végre. Ezek közül a legszembetűnőbb az, hogy a forrásszövegnek csak valamivel több, mint a harmadát emeli csak át, továbbá hogy rímbe szedi a dialógusokat. Ezen kívül lezárja, befejezi Tillion töredékben maradt darabját, jóllehet annak íve jelentősen módosul. Az eredeti ugyanis három felvonásra oszlik, melyek során az első felvonást még meghatározó ironikus hangnem fokozatosan számolódik fel. A Le

---

<sup>382</sup> Id. mű, 16.

naturaliste prezentálta kabarérevüben, afféle „színház a színházban” játéknak lehetünk tanúi, mert az itt megjelenő Verfügarok a színpadi fikció szerint is szerepet játszanak, ún. *Schmuckstück*ként<sup>383</sup> jelennek meg. Öltözetük szakadt és szedett-vedett, a rongyos ruhánál hosszabb ingből, felemás, cukorspárgával befűzött cipőből, valamint harmonikaszerűen ráncos harisnyából áll azért, hogy ebben az álöltözetben is a munkát szabotálják, hiszen a gyárakba nem a gyengült, önmaguk ellátására sem képes nőket küldték. (Vö. V, 29) A második felvonástól kezdődően azonban háttérbe szorul a stilizáció, ennek következtében a konferanszié is eltűnik, a Verfügarok pedig a maguk valójában jelennek meg. Előbb a németül *Planierung*nek nevezett, nehéz fizikai munkát jelentő tevékenység közben látjuk őket, melynek során egy hatalmas kőhengerrel kell a tábor utcáit borító kőzúzalékot elsimítani. Majd pedig a *Bekleidung*nek hívott raktárban, ahol mindazokat a holmikat kellett a vagonokból ki- és bepakolniuk, amelyeket az SS a megszállt területekről prédált. Öltözüek kezdetben ugyan elnyűtt, mégis rendezett, fizikai állapotuk leromlásával párhuzamosan viszont egyre inkább az első felvonásban eljátszott *Schmuckstück*ökhöz kezdenek hasonlítani. (V, 29-30) Már a lábukon sem képesek megállni, nem táncolnak, csupán a lomkupac tetején üldögélnek, guggolnak (*nos ex-girls [...] sont assises, plutôt accroupies*). A harmadik felvonás komor, baljós hangulatú. Erre utal a bevezető leírás egy megjegyzése (*l'air accablé*), valamint a kezdőária egy sora (*mortel silence*) is. (V, 107) Utóbbi egyébként az *Orfeusz az alvilágban* egyik közkedvelt dalának, a „J'ai perdu mon Eurydice”-nek („Elvesztettem Eurüdikémet”) parafrázisa. A zárlatban pedig a Rosine által elmondott történet már a szelekciókat, illetve a munkaképtelenek megsemmisítését sejteti. (V, 116-119)

A *Lägeroperett* a forrásszövegtől eltérően azonban nem tagolódik felvonásokra, az egységesség érdekében csupán egyetlen színt jelenít meg: a Professzor előadását a Verfügaroknak nevezett „különös fajról”, „haslábú lényről”. (L, 7) Lackfi tehát az eredeti darabot egy kabaréműsorban foglalja össze, melynek lendülete, frivolitása egyáltalán nem törik meg a cselekmény előrehaladtával. Csökkenti ugyan a karok számát, mert az idős Cartes roses-eket nem szerepelteti, és csupán három Verfügart nevesít (Nünükét, Lizikét és Tütükét). Igaz, hogy a darab vége felé itt is megelevenedik a raktár (*Bekleidung*), amikor a szerzői utasítás szerint „a színpad közepére beömlik egy nagy adag lom”, de a Verfügarok semmi jelét nem mutatják a forrásszöveg szerinti apátiának: „rávetik magukat” a holmikra, és

---

<sup>383</sup> Azokat a nőket nevezték gúnyosan így, akik soványak, piszkosak és rongyos öltözetűek voltak, akiknek a testét már fekélyek borították, és akik általában apatikusan bámultak maguk elé. Nem csak azért volt mindez otromba móka az SS részéről, mert a szó annyit tesz, „ékszer”, hanem azért is, mert hasonlóan hangzik a németben, mint a *Schmutzstück*, vagyis a „darab piszok” kifejezés. Férfi megfelelőjük, a *Musulman*, mert a legyengültségtől az imádkozó muzulmánokhoz hasonlóan folyton térdre rogytak. (Tillion: *Une opérète...*, 29; Loselle: id. mű, 20.)

„villámgyorsan, szemfényvesztő ügyességgel körbeadogatják azokat.” (L, 27) A darab utolsó harmadában a Professzor a *Le naturaliste*-hez hasonlóan szintén eltűnik, helyét az addig csak időnként megjelenő Krónikás veszi át. (L, 26) Míg a forrásszövegben Rosine, itt Claire történetével számolódik fel a revüműsor, és kezdődik meg a szelekció a színpadon. A kar egy része trambulínon keresztül repül ki a színről. „Ha vége a kísérletnek, vele / a nyulaknak is el kell tűnnie!” – jegyzi meg a Krónikás. (L, 29) Eközben az 1930-as években bemutatott *Meseautó* című film közismert betétdalának átíratát éneklük: „Köszönöm, hogy lehettem...”. Sejtjük, a halálba szállnak el. A maradék pedig ágyba fekszik, mintha csak a gyengélkedően lenne. Lázálmukban azonban a *Verfügarok* felkelnek, s a már említett film címadó slágerét éneklük, „közben fehérruhás alakok érkeznek Limuzinon”, hogy magukkal vigyék őket. (L, 30) A boldog véget illetően azonban a Krónikás ironikus mondata bizonytalanít el: „Így menekült mindenki meg, / másképp nem is történhetett.” (L, 30)<sup>384</sup> Az ironia tehát nem számolódik fel, hanem kiteljesedik. Zavarban érezhetjük magunkat a „fehérruhás alakokkal” kapcsolatban is: lehetnek akár fehér lovon / limuzinon érkező újkori hercegek, a szövetséges csapatok katonái, de nem zárható ki az sem, hogy a fogságba és az éhezésbe beleőrült nőket a megsemmisítés felé elvezető lágerbeli ápolók ők.

A színházi alkotók kérésére<sup>385</sup> Lackfi az eredetiben marionett-figurákhoz hasonlító szereplőket is megeleveníti. A *Le Verfügar aux Enfers*-ben ugyanis keveset tudunk meg róluk, legfeljebb egy-egy elvétett megjegyzés utal rá, hogy gyermeket, testvért hagytak maguk mögött. A *Lágeroperett*-ben ellenben sorsot, jellemet és múltat kapnak, miután Lackfi rövid monológokat ír számukra, melyekben „előző életükre”, „ember voltukra” emlékeznek vissza ezek a nyomorúságos lények. Voltaképpen a dalbetétekhez hasonlóan működnek ezek az intermezzók is. Az egyikről például a következőket írja Lackfi: „húszas-harmincas évekbeli modern magyar festők képeit nézegetve fogalmazódott meg bennem, ott éreztem rá talán arra a világra, melyet a világháború bestiálisan tett örökre zárójelbe.”<sup>386</sup> Már idézett könyvében Kisantal is a változás bemutatását tartja azon szövegek egyik jellemvonásának, melyek a koncentrációs táborok univerzumáról szólnak. Bár megállapításai Auschwitz-tematikájú írásokra vonatkoznak, jelen esetben is érvényesíthetők. „[A] szerzők gyakorta fontosnak tartják leírni ez előtörténetet, a szereplők és a közösség [korábbi] életkörülményeit,

---

<sup>384</sup> A Krónikás e mondata felidézheti az *Életvonat (Train de vie)*, 1998) című film egyik utolsó mondatát, amely a deportálást és a megsemmisítést elkerülendő, ezért önmagukat bevagonírozó, és saját elhurcolásukat megjátszó kis zsidó közösség szerencsés célba érésének és vélt megmenekülésének örömét semmisíti meg. Az afféle falubolondjának tartott Shlomo szürkecsíkos rabruhában a szögesdrót mögül csak annyit mond a történet végén a záróképben: „Ez történt az én kis falumban – csak nem szó szerint.”

<sup>385</sup> Vö. Radnóti: id. mű, 712.

<sup>386</sup> Idézi uo.



azt a folyamatot, ahogy a körülöttük levő világ radikálisan megváltozik, s e változás a deportáló vagonba és a koncentrációs tábor szörnyűségeken idegen világába torkollik.”<sup>387</sup>

A módosításokat tekintve Lackfi tehát sokkal inkább tűnik társszerzőnek, mint azt a 2009. júniusi közlés címlapja is sugallja. A novemberi számban megjelent szerkesztőségi közlemény azonban nevét – nyilvánvalóan csupán szerzői jogi megfontolásból – már a magyar szöveg megalkotójaként tünteti fel a következőképpen: „Germaine Tillion: *Lágeroperett* (magyar szöveg: Lackfi János)”.

#### 4. Elmozdulások

Mint azt Werner is megjegyzi a fejezet elején hivatkozott *Aetas*-beli beszélgetésben, a kulturális transzfer-terminus, valamint az általa képviselt szemléletmód nagy előnye, hogy így kiküszöbölhető a hatás fogalma, illetve a használatával együtt járó dominancia-viszony feltételezése. „A hatást kifejtik, elszenvedik, néha választják, vagy akár visszájára fordítják...”, – állítja Werner – ezzel szemben a transzfer „sokkal inkább semleges” kifejezésnek tűnik.<sup>388</sup> Mindemellett az interkulturális viszonyokra, azon forráskultúrabeli elemekre és jellegzetességekre mutat rá, amelyek importálódtak, asszimilálódtak a célkultúrába – függetlenül „az autentikusság kritériumától”, vagyis nem a helyes értelmezés és alkalmazás követelményei foglalkoztatják. A két szöveg, a *Le Verfügar aux Enfers* és a *Lágeroperett* összehasonlítása, a köztük levő módosulások vizsgálata „a befogadó kultúra [...] olyan implicit értékeire mutatnak rá, melyek nem minden alkalommal mutatkoznak meg konkrétan, de amelyek strukturálják az újrainterpretált jelenségeket.”<sup>389</sup>

A leglényegesebb eltérés a francia forrásszöveg és a magyar célszöveg között az, hogy utóbbi kifejezetten előadásra szánt, dramaturgiailag megkomponált mű, amely egy kurióznak tekinthető francia darab közvetítését, illetve a vele párhuzamosan élő, ám nem közismert, a magyar lágerkultúrában élő „halálgroteszk”<sup>390</sup> megismertetését is vállalta. Tillion esetében az adott korszakról való tanúskodás, a szöveg „leletszerűsége” a hangsúlyos, amely Lackfinál valamiféle emlékező tisztelgés és elgondolkodásra készítő szórakoztatássá válik. A *Le Verfügar aux Enfers* nyelvhasználata – a *Le naturaliste* által képviselt szakmai-tudományos stílusréteget leszámítva – jobbára köznapi és beszélt nyelvi, a *Lágeroperetté*

---

<sup>387</sup> Kisantal: id. mű, 78.

<sup>388</sup> Balázs: id. mű, 247.

<sup>389</sup> Id. mű, 248.

<sup>390</sup> Radnóti: id. mű, 712.

viszont helyenként poétikus és emelkedett. A lágeréletet például „vérpucér borzalom”-ként írja le, ahol – operettes fordulattal élve – a Lágerlányka „a vért vidáman hányja”. (L, 3)

Elemzésem tétje is az volt, hogy vajon a fordító mit tartott a huszonegyedik század eleji magyar közönség számára átemelhetőnek egy olyan szövegkönyv megalkotása során, amely bár népszínház számára készült, de amelyre mégis – az intézmény 2012-es weboldalának nyitólapján olvasható célkitűzésekkel összhangban – „az érték és a népszerűség folyamatos egyensúlya a jellemző”.<sup>391</sup>

---

<sup>391</sup> <http://vigszinhaz.hu/hu/a-szinhaz/>

## V. FEJEZET

### ÁTÜLTETÉSEK

*Színpadra alkalmazott regények Závada Pál munkásságában:*

Idegen testünk – Magyar ünnep, Egy piaci nap

Závada Pál prózairói életműve a kilencvenes évektől bővült adaptációkkal, saját és más szerzők műveinek dramatizációjával. Elsőként az *Egy önértet története* című Gelléri Andor Endre-önéletrírás, majd a *Kulákprés* és a *Jadviga párnája* rádióváltozatát írta meg a szerző. A színpadi átiratok sorát Mikszáth Kálmán *Különös házassága* nyitja 2003-ban, melyet *Bethlen* címmel 2006-ban Móricz Zsigmond *Erdély-trilógiájából* két résznek (*Nagy fejedelem, A nap árnyéka*), majd 2013-ban a *Kivilágos kivirradtignak* az adaptációja követ.<sup>392</sup> Időközben 2012-ben az *Édes Anna* dramatizált változata is megszületett. 2009 és 2012 között – tehát az *Idegen testünk* című regény megjelenését követő időszakban – készült el utóbbiból a *Magyar ünnep, A fényképész utókorából* a *Janka estéi*, valamint a *Jadviga párnájából* a rádió- és filmváltozat mellett azonos címmel immár a színpadi átirat is.<sup>393</sup> Závada Pál legutóbbi regénye, az *Egy piaci nap* 2016-ban látott napvilágot, melyből a szerző 2018-ban készített színpadi változatot. Ezt használta fel és alkalmazta végül színpadra a Radnóti Színház számára a Mohácsi István-Mohácsi János alkotópáros.

Nem véletlen, hogy a Závada-életműből épp a *Jadviga párnája* adaptálódott a legtöbbször, hiszen a szerző neve a szélesebb köztudatban e művel vált ismertté. Az alábbi elemzés azonban mégsem ennek a regénynek az adaptációira koncentrálna. Závada munkásságából inkább a *Magyar ünnep* és az *Egy piaci nap* című színműveket emelem ki, mert e darabok nem csupán a műfajváltó adaptáció, illetve a színház nyelvére történő átfordításuk által felvetett elméleti problémák vizsgálata miatt érdemelnek figyelmet, hanem témájuk miatt is. Olyan, máig kibeszéletlen, feldolgozatlan történelmi és személyes traumákat tárnak fel, mint az idegenség, a másság el nem fogadásának tapasztalata, illetve az asszimiláció lehetőségeinek és korlátainak a problémaköre. A színművek elemzése során nem a forrásszövegekkel, vagyis a regényekkel történő összehasonlító elemzésre törekszem. Úgy vélem, ez azt sugallná, hogy a színdarabok „másodlagos termékek”, amelyek önmagukban

---

<sup>392</sup> Závada Pál: „Kivilágos kivirradtig. Móricz Zsigmond regényéből színpadra írta Závada Pál”, *Jelenkor* 2013/7-8, 673-713.

<sup>393</sup> A három színmű könyv formában is napvilágot látott: Závada Pál: *Janka estéi. Három színdarab*, Budapest, Magvető, 2012. (A *Magyar ünnepre* hivatkozásaim gyakorisága miatt zárójelben szereplő MŰ rövidítéssel és az oldalszám megadásával fogok utalni.)

nem, csupán elődszövegükhöz viszonyítva értékelhetők. Figyelmem ezért – a dolgozat első két fejezetében körvonalazott elméleti alapállásnak megfelelően – a célközeg (a színház) és a célműfaj (a dráma) meghatározott módosításokra, transzferekre irányul. Egyik esetben sem a tényleges színpadra állítás áll elemzésem középpontjában, vagyis nem maguk az előadások, a színpadi megvalósulás vagy a darabokkal kapcsolatos színházi műhelymunka érdek, hanem azok a poétikai, szövegtranszformációs eljárások, amelyek eredményeként a szóban forgó regényekből elkészültek az adott rendezések és előadások számára felhasználható szövegváltozatok. A *Magyar ünnep* kapcsán azt emelem ki, hogy a dráma hogyan illeszkedik abba a színházi kontextusba, amelyet a 2009-2013-as időszak, tehát az Alföldi Róbert vezette Nemzeti Színház arculataként lehetne jellemezni. Az *Egy piaci nappal* kapcsolatban pedig azt vizsgálom meg, hogy milyen átiratot készítenek a regényből, illetve a Závada által írt színpadi változathoz a Mohácsi testvérek a saját színházi alkotói koncepciójukat szolgálódnak.

A fentiekből következően mindkét darab markáns jegyekkel rendelkező színházi műhely számára készült, melyek előszeretettel állítanak színpadra történelmi traumát<sup>394</sup> feldolgozó darabokat. Závada Pál e szempontból pedig érzékenyen választ regénytémát. A *Jadviga párnája* a családi kötelékek felfeslése mellett a század első évtizedeinek viszonyairól is tudósít, a *Milota* pedig közvetve a Kádár-rendszert ábrázolja. A *fényképész utókorának* a történetvezetése a legnagyobb feszítvú, hiszen időben a negyvenes évektől a rendszerváltást megelőző időszakig vezet. A második világháború korszakának feldolgozása Závada regényeinek sorában az *Idegen testünkkel* veszi kezdetét, és folytatódik a *Természetes fény* cíművel, míg az *Egy piaci nap* egy 1946-os lincseléssorozatot dolgoz fel.

1. „[T]ükröt tartani, hogy lássuk benne magunkat”<sup>395</sup>

(Magyar ünnep)

A 2008-ban publikált *Idegen testünk* című regény dramatizált változata a Nemzeti Színház 2009-ben hirdetett meghívásos drámapályázatára készült el a tízparancsolat harmadik parancsolatának jegyében („Az Úr napját szenteld meg!”). A drámapályázat meghirdetésére annak a koncepciónak az ellenében került sor, amelyet az akkori igazgató, Alföldi Róbert 2007-es pályázatában még úgy fogalmazott meg: „Nem hiszek a drámapályzatokban”,<sup>396</sup> azaz hogy ezen az úton új drámaszerző-tehetségek lennének felfedezhetőek. Ám kétségtelen,

<sup>394</sup> A trauma fogalmának meghatározását ld. a IV. fejezetnél.

<sup>395</sup> Alföldi Róbert *Nemzeti Színház vezérigazgatói pályázata*, 2007, [http://nemzetiszhaz.netpeople.hu/dynamic/Alfoldi\\_Robert\\_palyazata.pdf](http://nemzetiszhaz.netpeople.hu/dynamic/Alfoldi_Robert_palyazata.pdf) (letöltés: 2019. március 18.)

<sup>396</sup> Uo.

hogy a kortárs szerzők legjavát<sup>397</sup> összefogó pályázat inspirálónak bizonyult, és meg tudta szólítani a szerzőket, ezáltal értékes művekkel tudta gazdagítani a drámákban nem bővelkedő mai magyar kultúrát – annak ellenére is, hogy nem mindegyik kerülhetett bemutatásra.

Závada darabja esetében a harmadik parancsolat inkább csak hívószava, ürügye a *Magyar ünnep* címválasztásnak. A másik magyarázat ennél indokoltabb, hiszen a regény fő cselekményszálának, valamint a darab alapidejének legfontosabb történelmi eseményére utal: az 1940. szeptemberi országgyarapításra, Észak-Erdély és a Székelyföld Magyarországhoz csatolására. Ehhez eseményhez kapcsolódóan a címválasztás megidéri Kulinyi Ernő híres revíziós nótájának kezdősorait is: „Lesz, lesz, lesz, csak azért is lesz, / Hegyen-völgyön lakodalom, ünnep lesz!”<sup>398</sup> A regényben ugyanis ezen esemény körüli napokban Weiner Janka rokonai és barátai közös vacsorára gyűlnek össze – mintegy sűrítetten megjelenítve a korabeli társadalmat. Áttételesen és ironikusan értelmezve azonban még egy emléknep kapcsolódik a darabhoz. (Hangsúlyozottan mindez a premier kontextusához tartozik, és közvetlenül nem érinti Závada átíratát.) A bemutatóhoz<sup>399</sup> közeli időpontban, 2010. november 30-án tartotta volna megemlékezését a Nemzeti Színház nagytermében a Budapesti Román Kulturális Intézet Alföldi igazgatói jóváhagyása mellett. Az esemény során Nagy Románia megalakulására, vagyis Erdély román fennhatóság alá kerülésének 1918. december elsejei évfordulójára emlékeztek volna<sup>400</sup> – lényegében a *Magyar ünnep*ben megjelenő történelmi esemény ellenpontjára. A színház igazgatója – és egyben a darab rendezője – végül politikai nyomásra lemondta az eseményt, de továbbra is fenntartotta véleményét, mely szerint gesztusa a két ország megbékélését kívánta szolgálni, és nem szándékozott vele provokációt okozni. Adódhat a kérdés, hogy elhatárolódhat-e a provokáció okozásának szándékától épp az a színházi alkotó, aki művészi tevékenységében, kérdésfeltevéseiben vállaltan feszeget bizonyos határokat, és merészen állít színpadra botrányosnak ható, továbbgondolásra érdemes témákat. Ennek megválaszolása azonban jelen dolgozatnak nem lehet tárgya. A *Magyar ünnep* elemzése kapcsán azonban megkerülhetetlen annak az arculatnak az alapos vizsgálata, amelyet Alföldi alakított ki a Nemzeti Színházban igazgatósága idején, és amelyet talán az alfejezet címéül választott idézet fejez ki a legjobban. Szűkebb értelemben ugyanis ez az intézmény és ez a – bizonyos politikai körök vagy érdekcsoportok számára kellemetlenek

---

<sup>397</sup> A meghívott szerzők a következők voltak: Darvasi László, Esteházy Péter, Garaczi László, Háy János, Rakovszky Zsuzsa, Vinnai András, Visky András, Závada Pál. Bereményi Géza és Lőrinczy Attila nem tudott eleget tenni a felkérésnek.

<sup>398</sup> Kulinyi amellet, hogy jogász végzettségű újságíró volt, színikritikákat, librettókat és dalszövegeket is írt. 1945-ben a brucki internálótáborban halt meg.

<sup>399</sup> A bemutató időpontja: 2010. november 19. A darab rendezője: Alföldi Róbert.

<sup>400</sup> A „botrány” a korabeli sajtóban jól nyomon követhető. Ehelyütt nem szeretnék a megjelent és a legkülönbözőbb politikai állásfoglalásokat tükröző cikkekre hivatkozni.

ható – problémákra érzékeny szemléletmód jelenti a darab tágabban értelmezett befogadóközegét.

### 1.1. Nemzetiszínház-koncepciók

Alföldi már hivatkozott pályázatában a romantikus „nemzeti színház eszményének” való megfelelés helyett toleranciára, nyitottságra és kíváncsiságra nevelő művészeti programot hirdetett.<sup>401</sup> Vajon mit takar az említett „nemzeti színház eszmény” (helyesebben: nemzetiszínház-eszmény) kifejezés, és hogyan írható körül annak romantikus változata? Illetve lehetséges-e egyáltalán egy nemzet mindenkre érvényes színházi reprezentációja? E kérdések megválaszolására a legkimerítőbben Imre Zoltán színházteoretikus vállalkozott *A nemzet színpadra állításai* című monográfiájában. Meglátása szerint „a nemzet színházát a magyar közgondolkodás olyan szimbolikus emlékműnek tekinti, amely virtuálisan egy egész nemzetet reprezentálhat”, következésképpen „a magyar közgondolkodás úgy tekinti ezt a színházat, amely nem csak a színpadon, hanem a nézőtéren is megmutatja a nemzetet: a megjelenő testek metonimikusan jelölhetik a nemzet testét”.<sup>402</sup> E gondolatmenet értelmében a nemzetiszínház, a nemzet színháza is egyben, tehát nem csupán művészi célok szolgálatában áll, hanem megalapoz, összeköt és meg is jelenít egy virtuális közösséget. Értelemszerűen azt nyomatékosítja monográfiájában Imre is, hogy a nemzetiszínház eszméje időben nem állandó fogalom, de mindig meg kell felelnie az egykorú elvárásoknak. Bár korábban úgy fogalmaztam, hogy a magyar kultúra rendszerében a színházművészet alacsonyabb rendű kulturális alrendszernek számít, ez a kijelentés pontosan a Nemzeti Színház esetében szorul árnyalásra. Ha nem is mindig tisztán esztétikai, de történelmi-politikai szempontból ugyanis az elmondottakból következően mindig nagyobb figyelem hárul rá: lényeges, hogy hol helyezkedik el, ki a vezetője, kik alkotják a művészeti közösségét, illetve hogy milyen darabokat tűz a repertoárjára.

Imre – Benedict Anderson alapján – a nemzetet virtuális közösségként tételezi, vagyis olyan „elképzelt politikai közösség”-ként, amelyet „az összetartozás képze” szervez meg,<sup>403</sup> és amely mindennek ellenére érzékelhető, de szimbolikus formát is kaphat. Ilyen érzékelhető, szimbolikus forma lehet például tradíció, ceremónia, emlékmű vagy intézmény is. Mint írja,

---

<sup>401</sup> Vö. Alföldi: id. mű, 3.

<sup>402</sup> Imre Zoltán: *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*, Budapest, Ráció, 2013, 10. és 11.

<sup>403</sup> Idézi Andersont id. mű, 11. (Vö. Benedict Anderson: *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*, ford. Sonkoly Gábor, Budapest. L'Harmattan, 2006.)

ezen keresztül „konstruálódik meg a tagok egységének és közösségének képzete”.<sup>404</sup> Ez pedig teátrális aktus, a nemzet színre lépése / vitele. Mi szükséges a kollektív identitás létrehozásához? A közösségtudatot, az összetartozás érzését ebben az értelemben a „(közössé formálható) múlt”<sup>405</sup> alapozza meg, mely az assmanni megközelítésben maga is konstrukció, mert az emlékezés és a felejtés folyamatán keresztül jön létre. A múlt tehát re-konstrukció, mely „újra és újra elrendezhető és megszervezhető a jelenben, a jelen nézőpontjából”.<sup>406</sup> Ehhez a re-prezentációhoz, újraalkotáshoz pedig szüksége van az adott közösségnek ún. *emlékezhelyekre*<sup>407</sup>, melyek lehetnek tényleges / szimbolikus / virtuális térbeli elemek, ahol „az adott közösség létrehozhatja, megerősítheti a kulturális identitását”.<sup>408</sup> A színház pedig olyan intézmény, amely különösen alkalmas terep az emlékezésre: nem csupán megjeleníteni képes, hanem adott esetben formálni és alakítani is a múlt konstruálásával kapcsolatos diskurzusokat.

A kortárs magyar közvélekedésben még ma is tovább él a nemzetiszínház eszményének reformkori, vagy más megfogalmazásban romantikus konstrukciója. Mivel a 19. században Magyarország csak a Habsburg Birodalom részeként létezett, a függetlenség illúziójának jegyében, illetve a passzív ellenállás formáiként fontos szerephez jutottak a nemzet reprezentációjának szimbolikus terepei, így a magyar nyelv, a nemzeti irodalom vagy az olyan intézmények, mint a Nemzeti Múzeum és Könyvtár, a Magyar Tudományos Akadémia és a Pesti Magyar Színház. Az ekkor formálódó (nemzeti) színháznak pedig az egykorú elvárások értelmében politikai intézményként is működnie kellett, azaz szolgálnia kellett a nemzeti nyelvet és identitást.<sup>409</sup> Mint arra korábban utaltam, pályázatának elején épp ennek a felülbírálatát jelöli meg feladatként Alföldi. Új irányt jelöl ki, és sokkal inkább valamiféle „demokratikus, szabad, európai ország”-hoz<sup>410</sup> szeretné mérni a színházát – a gondolkodás megváltoztatásának, az világszínházi áramlatokba való bekapcsolódásnak, valamint a fiatalabb generációk nevelésének jegyében.

A fentiekben megfogalmazottakkal összhangban jutottak kiemelt szerephez ebben az érásban a Nemzeti Színház színpadán olyan témák, mint a múlt megalkotásának, e konstrukciónak és az erről szóló diskurzus utalásának a kérdése. Alföldi vállaltan vitt a közönség elé olyan történelmi és társadalmi traumákat, amelyek máig kibeszéletlenek,

---

<sup>404</sup> Uo.

<sup>405</sup> Id. mű, 13.

<sup>406</sup> Uo.

<sup>407</sup> Idézi Pierre Nora francia történészt uo. (Vö. Pierre Nora: „Emlékezet és történelem között. a helyek problematikája”, ford. K. Horváth Zsolt, *Aetas* 1999/3, 142-157.)

<sup>408</sup> Id. mű, 14.

<sup>409</sup> Vö. id. mű, 28.

<sup>410</sup> Alföldi: id. mű, 3.

megoldatlanok, amelyekkel kapcsolatban (még) nincs egységes és elfogadott társadalmi konszenzus, valamint az amelyekkel való szembesülés talán kellemetlen, kényes lehet egyes társadalmi rétegek vagy világnézetek számára. Mivel a „Nemzeti Színház, illetve a hazai kulturális intézményrendszer működése a 2000-es évek első évtizedében ismét szoros összefüggést mutatott a politika alakulásával”,<sup>411</sup> következésképpen az Alföldi vezette intézmény is gyakran vált a jobboldali konzervatív, de még inkább a radikális pártok felől érkező politikai támadások céltáblájává. Ezek a bírálatok pedig többnyire azokkal az elvárásokkal voltak kapcsolatban, amik általában a nemzet, a nemzeti identitás megjelenítésére vonatkoztak, de áttételesen inkább a (nemzeti) múlt megkonstruálásáról, értékeléséről és uralásáról szóló hatalmi játszmák voltak.

## 1.2. A mi ünnepünk, a ti ünnepeitek

Vita bontakozott ki a *Magyar ünnep* kapcsán is a színház vezetése és a Jobbik Magyarországért Mozgalom között.<sup>412</sup> A vita elsősorban politikai jellegű volt, és csak áttételesen érintett művészi-esztétikai kérdéseket. Számba kell tehát venni, hogy melyek azok az emlékezetpolitikai tényezők, melyek a *Magyar ünnep* címet viselő színműben megjelennek, amelyekre a mű rezonál.

A darab forrásművében, az *Idegen testünk* című regényben Závada azt az egyedi narratopoetikai eljárást fejleszti tovább, amit *A fényképész utókorában* alkalmazott elsőként, és aminek az értelmezésének már ott sem csak elbeszéléstechnikai tétje volt. Az *Idegen testünkben* viszont nincs rögzített elbeszélői nézőpont, a többes szám első személyű narráció alanya folyamatosan (olykor egy mondaton belül is) változik, tehát változó az is, hogy kiknek – mely kisebb-nagyobb közösségeknek – a nevében szól épp. Ezen elbeszélői technika teszi lehetővé azt, hogy nem magántörténeteket, hanem közös, miránk, mindannyiunkra vonatkozó történeteket olvashatunk provokatívan felvetve ezzel a kollektív felelősség kérdését. Továbbá az elbeszélői szólami váltásai következtében szakad meg időről-időre a lineáris elbeszélés is, a narrátorok így utalnak vissza és előre tágítva ezáltal a regényidőt. A forrásműben tehát

---

<sup>411</sup> Imre: id. mű, 307.

<sup>412</sup> A darab ellen elsőként Szávay István jobbikos képviselő szólalt fel 2010. november 29-én ([http://www.parlament.hu/egy-kepviselo-adatai?p\\_auth=KngGOIVm&p\\_p\\_id=pairproxy\\_WAR\\_pairproxyportlet\\_INSTANCE\\_9xd2Wc9jP4z8&p\\_p\\_life\\_cycle=1&p\\_p\\_state=normal&p\\_p\\_mode=view&p\\_p\\_col\\_id=column-1&p\\_p\\_col\\_count=1&pairproxy\\_WAR\\_pairproxyportlet\\_INSTANCE\\_9xd2Wc9jP4z8\\_pairAction=%2Fintern-et%2Fcp1%2Fogy\\_naplo.naplo\\_fadat\\_aktus%3Fp\\_ckl%3D39%26p\\_uln%3D54%26p\\_felsz%3D37%26p\\_felszig%3D43%26p\\_aktus%3D18](http://www.parlament.hu/egy-kepviselo-adatai?p_auth=KngGOIVm&p_p_id=pairproxy_WAR_pairproxyportlet_INSTANCE_9xd2Wc9jP4z8&p_p_life_cycle=1&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-1&p_p_col_count=1&pairproxy_WAR_pairproxyportlet_INSTANCE_9xd2Wc9jP4z8_pairAction=%2Fintern-et%2Fcp1%2Fogy_naplo.naplo_fadat_aktus%3Fp_ckl%3D39%26p_uln%3D54%26p_felsz%3D37%26p_felszig%3D43%26p_aktus%3D18), letöltés: 2019. március 17.). De az ugyancsak jobbikos Pörzse Sándor is többször szót emelt Alföldi rendezései és igazgatói tevékenysége ellen.



különböző idősíkok és szövegrétegek (történeti dokumentumok, személyes beszámolók, pletykaszerű elmondások) helyeződnek egymásra, és teszik polifonikussá a regényt. E rétegzettség következtében a lehető legtöbb nézőpont és mentalitás felmutatható. A regényben sok szereplő jelenik meg, aminek következtében az lehet az olvasó benyomása, hogy szinte minden, a Horthy-korszak végnapjait jellemző, illetve az azt leváltó ideológia képviselője szóhoz jut. Például az irredentizmusé, a revizionizmusé, a keresztény-konzervatív szellemé, a szélsőjobboldali fajvédő radikalizmusé, az antiszemitizmusé, a baloldali ideológiáké vagy a harmadikutas politikáé. Hasonlóképpen sokfélék a szereplők nemzetiségüket, vállalt vagy épp elrejtteni kívánt származásukat és vallásukat tekintve is. Van aki, sváb, erdélyi szász, van, aki (fél)zsidó, míg más kikeresztelkedett. A regény ívét tehát e sokféle nézőpontot képviselő, különböző társadalmi osztályhoz tartozó figura szerepeltetése és sorsuk alakulása adja, a konfliktusok pedig e körképszerűen bemutatott felfogások összeütközésének, illetve az emberi viszonyok módosulásának az eredményei.

A regény cselekményének központját egy 1940. szeptemberi nap eseményei jelentik, amikor is Weiner Janka fényképésznőnél a délután és az este folyamán barátokból, rokonokból, egykori és jelenlegi hódolókból álló rendkívül vegyes társaság jön össze („akik csak úgy meghívadják magukat egy kis potyavacsorára” [IT, 41]).<sup>413</sup> Lakásába pedig, mint egy színpadra, úgy érkeznek sorra a szereplők, akik átvitt értelemben is szerepeket játszanak: egyrészt folyamatosan színlelnek, mert meg kívánnak felelni társadalmi pozíciójukkal vagy a foglalkozásukkal kapcsolatban élő képnek, és így válnak a legkülönfélébb eszmék szócsöveivé; másrészt pedig sokan közülük Janka előtt is megjátsszák magukat, és teszik neki a szépet. E színes kompánia fókuszpontját tehát a fényképésznő jelenti, a valamennyiüket aktuálisan foglalkoztató téma pedig a II. bécsi döntés és az ún. országgyarapítás eseményei<sup>414</sup> nyomán az ország revíziós politikája. Míg Janka helyzetértékelésként csak gúnyos különvéleményének ad hangot (a bécsi „az keringő legyen vagy borjúbécsi, ne pedig döntés” [IT, 78]), addig ellenpontként, a szélsőjobboldali nézetek valló Flamm Johannka egyenesen „egy ezeréves álom” (IT, 79) valóra válásának tartja, s ha nem szakítanak félbe, bele is kezdene „legszentebb”, „elemi, zsigeri nemzeti érzései”-nek (IT, 79) taglalásába. Mindezek mellett terítékre kerülnek olyan egykorú közéleti kérdések is, mint a Harmadik Birodalommal való szövetségkötés, vagy a neki való kiszolgáltatottság dilemmája, a nemzetiségekkel

---

<sup>413</sup> A regényből származó idézeteket IT, oldalszámmal jelzem az idézet követően zárójelben. (Závada Pál: *Idégen testiünk*, Budapest, Magvető, 2008.)

<sup>414</sup> A regényben az egykorú közvélekedésnek és szóhasználatnak megfelelően „országgyarapítás”-ként történik utalás az eseményekre. Nyilvánvalóan politikai állásfoglalást is jelent a megnevezés. Az, hogy pl. Észak-Erdély és a Székelyföld Magyarországhoz történő csatolása valóban országgyarapítás-e vagy inkább okkupáció.

kapcsolatos elgondolások, a magyar faj fennmaradása, illetve túlélése iránti aggodalom, és nem utolsósorban a zsidótörvények és azok következményei. Janka egykori udvarlója, Raposka Károly révén pedig még a weimari korszak Berlinje is megidéződik, ám annak liberális miliójét inkább csak malíciával emlegeti.

Az ideológiai heterogenitás ellenére statikus az a kép, amely az elbeszélés színtereként választott műteremlakásban kialakul, mert a szereplők csupán jelen vannak ott különösebb akció nélkül. Pontosabban az, amit tesznek, teljesen hétköznapi: megérkeznek, esznek-isznak, némelyek szeretkeznek egymással. A hangsúly ehelyett a beszélgetésekre, azok tartalmára helyeződik. Hogy a különböző világlátású, más-más ideológiát képviselő szereplők hogyan szemlélik és értékelik az eseményeket, milyen narratívát alakítanak ki ezekkel kapcsolatban, és ezáltal hogyan kezdik megkonstruálni azt, ami a jelen befogadója számára már a múltat jelenti.

Jellegzetes ebből a szempontból a miniszterelnök, Teleki Pál portréjának a megrajzolása. Urbán Vince újságíró – mint a Teleki család egykor házitanítója és mint az örök bennfentes – esetlen, már-már nevetséges figuraként ábrázolja őt a kolozsvári ünnepségek alkalmával. Számára ugyanis Teleki nem csupán a kormányfő, hanem tanítványának „apusa” és „gróf urunk” is.

„Ki megadja a módját – elsőben is öltözetével, hisz minek is kertelnék, dehogyis a beszéde, a kinézete a legfeltűnőbb. Hogy magára ölti ünnepi magyarsujtásos nagymentéjét, csizmát húz és kardot köt, ami köztünk szólva – vastagkeretű-pápaszemes, bajuszkás-tarkoponyás fizimiskáját tekintve – bizony kivált némi komikus, de legalábbis maszkabáli hatást. Ellenben a kormányzó megjelenésével, aki most is az egyébkénti tengerészisztizti díszegyenruhájában feszít.” (IT, 35)

A szélsőjobboldali Flamm Johannka ellenben kormányfői érdemeit emeli ki. A revízióban betöltött szerepe mellett, antiszemita politikáját is elismerő szavakkal illeti. Előbbiről mint egy „roppant feladat beteljesítésé”-ről beszél, amely Teleki „vezéri művé”-nek a része; a második zsidótörvényt pedig „politikusi életművének [...] remeké”-nek tartja, amellyel kapcsolatban „a kegyelmes úr” „oly példásan eltökélt, hogy már beiktatása másnapján a törvényhozás elé tárta tervezetét” (vö. IT, 188-189). A törvénycikket nem kirekesztő vagy korlátozó erejű memorandumnak tartja, hanem szükségszerű védekezésnek, amely „meglehet fájdalmasan, de pontos kimetszéssel – gyógyít, mint egy vakbélműtét” (IT, 193). Rajongással beszél róla, Teleki az ő szemszögéből „tudós elme”, „nagyformátumú politikus” (IT, 190), és fel sem merül benne az, hogy társai esetleg másként látnák őt: „Igen,

tisztában van vele, hogy Imrének ész és erkölcs tekintetében a legfőbb instancia, Vince pedig, mint fiának egykori házitanítója, legszívesebben holt apjának a helyébe fogadná” (IT, 191). Az államférfiú felmagasztalt képét árnyalja tovább azzal az információval, miszerint Teleki mindeközben hatalmas áldozatot hoz a nemzet érdekében, önmagát nem kíméli, amikor egészségi állapotára hivatkozva például nem vonul vissza a közéleti szerepvállalástól, holott „meg kell magát kis alkalmatosságával katétereznie, valahányszor vizelni akar szegény” (IT, 191). Johannka tehát Vincével szemben egy bölcs, de nem a helyén értékelt politikus, mártír miniszterelnök képét rajzolja meg. Ahogy a konzervatív Flórián hasonlóképpen Teleki áldozatvállalását erősíti.

„Persze ti nem tudhatjátok, mennyire megviselte a miniszterelnök urat már maga a bécsi döntés is. [...] De annyira, hogy Komáromban muszáj volt megállni [...], és patikába kellett küldeni egy marék Veronálért” (IT, 170).

S hogy miért is volt szüksége a miniszterelnöknek idegnyugtatóra? Flórián magyarázatában azért, mert Teleki rögeszméje szerint a visszacsatolt területekért majd „véradóval” kell fizetni, „hogy a nemzetnek áldozatot kell végre hozni a revízió oltárán”, mert ez felelhet meg legtökéletesebben az ún. magyar virtusnak (IT, 170). Majd így folytatja az események felidézését: „Na most minthogy mégsem indít háborút a románok ellen – így nem olthatjuk vérünket a jussunkért –, Teleki a magyarság nevében roppant büntudatot él át” (IT, 170-171), és ez vezet az idegösszeroppanásához. Teleki tehát Flórián szemében is nemzetéért felelősséget vállaló igaz magyar államférfi, ugyanakkor végtelenül tépelődő lelkialkatnak állítja be, már-már hamleti figurának, ami azt is sejteti, mintha nem volna teljes mértékben alkalmas a rá bízott pozíció betöltésére.

A fentiekben már jellemzett sokféle nézőpont, a megszólalások polifonikussága, valamint a regény cselekményének középpontját jelentő baráti vacsora szín-szerúsége miatt P. Müller szerint „implicit dramatikusság”<sup>415</sup> van jelen a műben, Tompa Andrea pedig úgy fogalmaz, hogy az *Idegen testünk* „igencsak színpadra termett”.<sup>416</sup> Ezen lehetőségek ellenére a mű dramatisztizálása korántsem jelentett egyszerű írói ujjgyakorlatot, hiszen például a cselekményvezetés töredezettsége, az egymást olykor keresztező cselekményszálak vagy a sajátos narratív technika – mely az olvasótól is fokozott figyelmet követelt – nem könnyen fordítható át a színház nyelvére.

---

<sup>415</sup> P. Müller Péter: „Színre vitt polifóniák. Závada Pál: *Janka estéi. Három színdarab*”, *Jelenkor* 2013/6, 657.

<sup>416</sup> Tompa Andrea: „Célpont és ujj a ravaszon. A *Magyar ünnepről*”, *Színház* 2011/2, <http://szinhaz.net/2011/02/23/tompa-andrea-celpont-es-az-ujj-a-ravaszon/> (letöltés: 2019. március 18.).

A *Magyar ünnep* című darab 38 snittszerű, rövidebb jelenetből áll, a helyszín és az időpont a regényhez hasonlóan váltakozik. Az alaphelyzetet és az alapidőt Weiner Janka budapesti lakása jelenti egy 1940. szeptemberi napon. Innen távolodnak el aztán egyes jelenetek például a visszatérő Kolozsvárra, egy a háború vége felé eső időpontban a püspöki irodára, a nyilasok Tompai utcai őrsére vagy más háború utáni helyszínekre. A szcénákat a Kar énekelt, rímtelen verses betétei kötik össze, melyek igen változatos megszólalások tartalmukat tekintve. Ők adják a darab siraloménekszerű nyitányát és zárlatát is, interteátrális utalásként ehelyütt az angyalok karát idézik meg, intertextuálisként pedig a *Himnusz* és a *Szózat* egyes sorait emelik be énekükbe. Másutt korabeli tudósításokat, slágereket idéznek fel. A Kar azonban más szerepeket is betölthet a drámai helyzetnek megfelelően. Van, amikor templomi kórusként vagy a kolozsvári ünneplő tömegként jelenik meg, más jelenetekben viszont kommentárt fűz az egyes szereplők szólamáihoz, gondolataihoz, tanúvallomást tesz, olykor pedig kiválik belőle egy-egy szereplő és önálló mikro jeleneteket adnak elő. A Kar sem dramaturgiai szempontból, sem pedig funkcionálisan nem a regény többes szám első személyű elbeszélő szólamának a helyettesítője, hanem kifejezetten a dráma műneméhez tartozó, dramaturgiai eszköz. A regénybeli elbeszélő szólám ugyanis összetett kapcsolódásokat mutatott fel, azt, hogy a szerep- és felelősségvállalás megítélése nem minden (történelmi) helyzetben egyértelmű, illetve hogy a viszonyrendszerek, a függések változnak, és eszerint változnak a szerepek is. Így lehet ugyanaz a személy vagy közösség áruló, besúgó, áldozat vagy megmentő nézőponttól függően. A Kar viszont nem ezeknek a változó viszonyoknak és nem a közösségnek a bemutatását szolgálja, hanem – ahogy P. Müller fogalmaz – „színre hozatala erőteljes teatralitást biztosít a szövegeknek (szövegbeli szituációknak).”<sup>417</sup>

A darab középpontjában is Janka áll, a színen nevesítve megjelenő további nyolc szereplő is mind hozzá köthető. A figurák nehezen lennének hús-vér alaknak nevezhetők, különösebb lélektani mélységgel nem rendelkeznek, hanem a regényhez hasonlóan egymás mellett létező szólamokat alkotnak, ideológiák szócsöveiként, típusokként lépnek színre. Flórián Imre szerepében például Závada több funkciót von össze. Flórián amellet, hogy katonadiplomata („a revízió tótumfaktuma”, MÜ, 125) és Janka szeretője, ő lesz (és nem a regénybeli Dohányos László) Emma megkísértője, és Weiner Ottó plátói szerelme (lelki vezetője helyett). Az említett harmadikutas Dohányos mellett „kiíródik” a darabból a kommunista Weiner Jakab is, következésképpen a keresztény-konzervatív (Flórián Imre) és a

---

<sup>417</sup> P. Müller: id. mű, 658.

radikális fajvédő (Flamm Johannka) szólam erős ehelyütt, amely mellett Ottó alakján keresztül a keresztény egyház álláspontja jut még szóhoz. Hogyan láttatja őket Závada a drámában, milyen helyzetértékeléseket ad a szájukba?

A *Magyar ünnep* kollázsszerű a fenti értelemben, mert az egyes szólamok nem szervesülnek. A dráma fő konfliktusát Flórián Imre és Flamm Johannka testvérharca jelenti. Janka kegyeiért is rivalizálnak, de a szembenállásuk valójában eszmei-politikai természetű. Saját bevallása szerint Flórián képviseli a „megalkuvásmentes mélymagyar szellemiség”-et (MÜ, 216), amely alapvetően antifasiszta és (sváb származása ellenére) németellenes, így válhat a II. világháború alatti katonai ellenállás kulcsfigurájává. Ugyanakkor tisztában van a magyar csapatok szervezetlenségével és a vezérkar szakmaitlanságával is. Az ezzel kapcsolatos véleményét egy alkalommal Janka közvetítésével ismerhetjük meg, más alkalommal (a bánffyahunyadi atrocitást, mely ugyancsak az eluralkodó fejtelenségről tanúskodna) pedig inkább elhallgatja. A hivatalos propaganda vagy a filmhíradók – Urbán Vince hangján – csak virágosóval kísért dicsőséges bevonulásokról és „fölszentelt” (MÜ, 118) ünnepekről tudósítanak, „hódítás”-ként (MÜ, 122) állítva a be az I. és a II. bécsi döntés nyomán visszacsatolt országrészeket. Janka ezzel szemben cinikus hangvételben idézi fel Flórián beszámolóját Szatmárnémeti visszatértéről, melynek során egy esetleges román támadástól tartva teljes harckészültséget rendeltek el, így aztán fel kellett vonultatni még a kiegészítő egységeket is. Ebben a narratívában burleszkszerű jelenetté válik a díszszemle:

„Özönlik már a térre mind / a rossz szekér, utánfutó, szedett-vedett / bagázs, mely azt se tudja, máma hol van épp, / bazári sátrokban sem mutatnak ilyet. / Egymás hegyén-hátán a szénabála és / a krumpliszsák, a füstölt hús, az oldalas, / gurulnak szét a vödrök, frissen sült cipók, / s a vesszőseprűk a lószarlapátokkal.” (MÜ, 139-140)

A kormányzó végül otthagyja ezt a „svájneráj”-t, a megalázott Werth vezérkari főnök pedig „utána üvöltve taposta porba” a Magyar Királyi Honvédség vezetését (MÜ, 140). Találó dramaturgiai fogásként erre a tónusra Gábor Palsi még rá is erősít kamaszosan idétlen közbeszólásaival.

Flórián antiszemita nézetei csak a kommunista fordulattal kapcsolatban kerülnek nyilvánosságra, míg Flamm esetében ez a hozzáállás teljesen nyilvánvaló. A 1940-es vacsora alkalmával a helyzetet tökéletesen rosszul felmérve az ún. második zsidótörvény magasztalásával igyekszik a társaságnak, de elsősorban mégis Jankának imponálni – nem sejtve, hogy a kikeresztelkedett asszony is a törvény hatálya alá esik. Flórián ekkor még épp a jelenlevő Jankára és Emmára tekintettel igyekszik óvatosan figyelmeztetni öccsét, aki

letorkolásként értelmezi bátyja jelzéseit és annál hevesebben folytatja a szónoklatát. Később azonban egy végzetesnek bizonyuló iratban már Flórián is nyíltan antiszemita álláspontjának ad hangot, amikor a háború elvesztését is és a baloldali hatalomátvételt is a zsidóság nemzetvesztő konspirációjának a számlájára írja. Az is egyértelműen látszik, hogy ez a fajta ellenségkép-képzés inkább gyökerezik a politikai berendezkedésben vagy a követésre választott ideológiában, és a magánszférát különös módon nem érinti, hiszen mindketten úgy tesznek, mintha a Weiner családra vagy Gáborékra az elmondottak nem vonatkoznának.

Hogy mely csoportok viselhetik a felelősséget a kialakult eseményekért? A dráma nem fest egyértelmű, fekete-fehér képet. Egyedül az egyházaknak nem ad felmentést. A Weiner Ottó és a püspöki kar közötti jelenetek arról tanúskodnak, hogy a kikeresztelkedett izraeliták védelmére rendelt missziós albizottság csupán muszájból, a háborús kilátások rosszabbra fordulása miatt alakulhatott meg, tényleges felelősséget a zsidóságért nem vállal a püspöki kar. Mint azt Ottó találóan összefoglalja:

„Tökéletesen megértem, hogy elnök-püspökünk, a kormányzó bizalmasa semmiféle cél érdekében nem óhajt konspirálni velem, a kis káplánnal, egy senkivel. Próbálkozzam csak, és ha netán sikerül valami, az majd az ő javára is írható. Viszont ha rám járna a rúd, rá ne számítsak. Világos.” (MÜ, 154)

Mivel a szereplők ideológiák képviselői, a Weiner Jakab vagy Dohányos László hiánya a darab konfliktusállítására és kérdésfeltevésére is hatással van. Závada nem átfogó történelmi tablót készít tehát, és nem vonultatja fel szinte hiánytalanul a korabeli kurrens ideológiákat sem ehelyütt, hanem egyedül csak arra kérdez rá, hogy mi volt az említett körök, közösségek szerep- és felelősségvállása a korszakban. Ebből a szempontból pedig a múlt megkonstruálásban szelektív szempontokat érvényesít.

## 2. *A felejtés és az emlékeztetés színtere*

(Egy piaci nap)<sup>418</sup>

Az *Egy piaci nap* című darab nyitójelenetében 1946 novemberében Hámosné Gellért Irén, a kunvadási kommunista párttitkár felesége egy békebeli, „méltóságos-asszony kabátban” toppan be Hadnagyné Csóka Mária, a református tanítóné konyhájába. Utóbbi firtatására Irén szűkszavúan csak annyit jegyez meg, hogy „igen, ez mondjuk kabát”, és hogy a férje

---

<sup>418</sup> Köszönöm Mohácsi János segítségét, hogy elküldte számomra a színmű szövegét. Idézeteim kizárólag e példányból származnak. A regényből származó részeket megkülönböztetésül EPN, oldalszámmal jelzem. A darabot a Radnóti Színház mutatta be 2018. május 13-án, rendezője: Mohácsi János.

„szerezte” a számára. A darab vége felé egy bírósági tárgyalást idéző jelenetből azonban Tarcsai Sára vádaskodása alapján megtudjuk, hogy a szóban forgó ruhadarab egykor a helybeli zsidó varrónőé, Weinerné volt, aki nyilván jól értett a szakmájához, akit ezért megbecsültek, és akinek számos kuncsaftja lehetett a kunvadásiak köréből. Weinernét viszont sok sortársával együtt 1944-ben deportálták a faluból, holmiját pedig széthordták a helyiek. A regénnyel ellentétben a darabban nem esik arról szó, hogy vajon Weinerék túléltek-e a vészorszakot, de Grószék, Vogelék vagy a Rosentein Józsi igen, és visszatértek az otthonuknak hitt faluba, hogy ott folytassák az életüket, ahol azt egykor félbe kellett hagyniuk. Ekkor kellett azzal a ténnyel szembesülniük, hogy nemhogy az ingóságaik nincsenek már meg, de még a házukba is beköltözött valaki, és a helybeliek mintha nem örülnének a visszatérésüknek. A falusiak szemében ugyanis a túlélő zsidók csak afféle „kemenceszökevények”, és azért jöttek haza, hogy visszaköveteljék azt, amit ők már a saját jussuknak tartanak, meg hogy a múltjuk egy-egy kínos epizódjára emlékeztessék őket. Arra, hogy körülbelül egy évvel korábban tétlenül nézték gettósításukat, hogy jó esetben csak elfordították a fejüket, amikor vonatra rakták és elvitték a helybeli zsidókat ki tudja, hová, majd arra, hogyan prédálták el a holmijukat. S most itt vannak újra, lelkiismeret-furdalást keltenek, és ők is helyet, javakat követelnek maguknak.

Az *Egy piaci nap* kitalált helyszínen játszódik. A fiktív Kunvadás elmaradott, elszegényedett vidéken fekszik, és többségében iskolázatlan parasztok lakják. Ráadásul a front is áthaladt a településen, a háború után pedig nincs munka, csak infláció. Itt talál aztán termékeny táptalajra az a középkori antiszemita vérvád, amely 20. századi szemmel nézve teljes képtelenség: a zsidók keresztény gyerekeket rabolnak el, vérüket a zsinagóga újraszenteléséhez használják, húsukat pedig a kolbászba darálják. Ennek a közösségnek teljesen mellékes az, hogy a környékről valójában egyetlen gyerek sem tűnt el, hogy a faluban nincs is zsinagóga, illetve, hogy a kóser étkezés előírásai tiltják a kolbász fogyasztását. Az amúgy is elmaradott, de a háborúban aztán anyagilag is és lelkileg is végképp kimerült lakosság részvétlen, és nem képes belátni azt, hogy a most visszatérők korábban mikén mehettek keresztül, ezért jogtalanak ítélik a zsidók kárpótlását is. Az *Egy piaci napban* senki sem kérdőjelezi meg a korabeli, gyakran hangoztatott antiszemita vádaskodásokat.<sup>419</sup> Azaz, hogy a zsidóság a saját elvesztett gyerekeiért cserébe keresztény gyerekeket rabol, hogy érdekelt a feketegazdaság fenntartásában, és ők lennének a gazdasági nehézségek

---

<sup>419</sup> Ennek kapcsán ld. Csősz László: „Népirtás után: zsidóellenes atrocitások Magyarországon 1945-1948”, [http://konfliktuskutato.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=148:nepirtas-utan-zsidóellenes-atrocitasok-magyarorszagon-1945-1948-&catid=15:tanulmányok](http://konfliktuskutato.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=148:nepirtas-utan-zsidóellenes-atrocitasok-magyarorszagon-1945-1948-&catid=15:tanulmányok) (letöltés: 2019. március 18.).

haszonélvezői, hogy a népbíróságok tagjai öbelőlük állnának, illetve hogy a politikai bosszú eszközeként tekintett rendőrség kötelékében is felülreprezentáltak.<sup>420</sup> Így lehet sikeres e közösségben az a hisztériakeltés, miszerint eltűnt két gyerek, és a keddi hetipiacon a feltételezett bűnösök ellen egész nap tartó véres megtorlóssorozat indul – számos súlyos sérültet és halottat hagyva maga után.

Ebben a közösségben szinte kivétel nélkül mindenki traumatizált az átélt történelmi események hatására. Ezért Judith Herman nyomán poszttraumás jelenségként<sup>421</sup> lehetne összefoglalni azt a lélektani és történelmi szituációt, amelyet a regény, majd a darab is színre visz. Az események alapját pedig valós történések képezik. Egyfelől 1946. május 21-én Kunmadarason a piacnapon tényleg nőkből és fiatalokból álló tömeg támadt rá Kuti Ferenc zsidó tojáskereskedőre. Az antiszemita erőszak- és gyűlölethullám aztán a helyi értelmiség és a kivezényelt 25-30 fős karhatalom teljes passzivitása mellett gyűrűzött tovább egész nap.<sup>422</sup> Závada tehát ezt a viszonylag jól dokumentált történelmi anyagot dolgozza át úgy, hogy a helyszínt Kunvadásra módosítja, és a főbb szereplők nevét is megváltoztatja. A valós események menetén azonban nem módosít. A másik pogromsorozat, amelyet a regény és a darab is feldolgoz, néhány héttel a fentieket követően bontakozott ki Miskolcon.<sup>423</sup> Csősz László társadalomkutató szerint ebben az esetben némileg más motivációk álltak az események háttérében. Ez pedig a szándékos politikai manipuláció, a Magyar Kommunista Párt antikapitalista kampánya volt, amely előszeretettel használt antiszemita kliséket.<sup>424</sup> A lincselés áldozatai Rejtő Sándor és Jungreis Ernő malomtulajdonosok voltak, illetve néhány nappal később az a (zsidó származású) főhadnagy (Fogarasi Artúr), aki a tettesek elleni nyomozást vezette. Az eseményeket az MKP ezúttal igyekezett „jogos felháborodásként”, illetve „népítéletként” beállítani.<sup>425</sup> Állításuk szerint ugyanis nem antiszemita akcióról volt szó, hanem a népharag a bevezetendő forint (pontosabban a gazdasági stabilizáció), illetve a dolgozó népet kínzással vallató karhatalmista ellen irányult. Ahogy Standeinsky Éva összefoglalja: „Valójában politikai célzatú propagandakampányok voltak [az ehhez hasonló

---

<sup>420</sup> Uo.

<sup>421</sup> Herman poszttraumás stressz szindrómáról értekezik a *Trauma és gyógyulás* című könyvében. A PTSD (post-traumatic stress disorder) mint tünetegyüttes a vietnámi háborút követően 1980-ban került be az Amerikai Pszichiátriai Társaság mentális rendellenességeket felsoroló kézikönyvébe, illetve ennek nyomán a diagnosztikai kánonba. (Judith Herman: *Trauma és gyógyulás. Az erőszak hatása a családon belüli bántalmazástól a politikai terrorig*, ford. Kuszing Gábor, Bp., Háttér – Kávé – NANE Egyesület, 2003, 43.)

<sup>422</sup> Vö. Csősz László: „Antiszemita zavargások, pogromok és vérvádak 1945-1948”, [http://konfliktuskutato.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=140:antiszemita-zavargasok-pogromok-es-vervadak-1945-1948&catid=16:esetek](http://konfliktuskutato.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=140:antiszemita-zavargasok-pogromok-es-vervadak-1945-1948&catid=16:esetek) (letöltés: 2019. március 18.).

<sup>423</sup> A kunmadarasi és a miskolci pogrom kapcsán ld. bővebben: Csősz: Antiszemita zavargások”.

<sup>424</sup> Vö. Csősz: „Népirtás után”.

<sup>425</sup> Vö. Csősz: „Antiszemita zavargások”.; Standeinsky Éva: „A háború utáni vérvádak”, *Szombat* 1995. április 1., <https://www.szombat.org/archivum/a-haboru-utani-vervadak> (letöltés: 2019. március 18.).



tömegdemonstrációk], amelyek egyúttal *lehetőséget adtak a tömegeknek antiszemita indulataik kiélésére.*<sup>426</sup>

Kétségtelen hogy a II. világháborúról és az azt követő időszakról is viszonylag kevés kortárs irodalmi feldolgozás született. Kivételnek számít Závada munkásságát tekintve a már említett *Idegen testünk*, valamint a *Természetes fény* című regények – nem mellesleg az *Egy piaci napot* eredetileg az utóbbi mű 3. fejezetébe szánta a szerző. Bár jól dokumentáltként jellemeztem a fentiekben az említett kunmadarasi és miskolci eseményeket, fontos kiemelni azt, hogy mindennek ellenére a közösségi emlékezet igyekszik nem tudomást venni a történekről. Ez az állítás összecseng azzal, amit Judith Herman is kifejt *Trauma és gyógyulás* című nagyhatású könyvének nyitó gondolatában az erőszakos eseményekkel nyomán fellépő tagadásról és tabusításról. „Az erőszakra az emberek általában úgy reagálnak, hogy kitiltják a tudatukból. A társadalmi lét szabályainak megsértése néha olyan rettenetes, hogy annak már hangot sem szabad adni. [...] Az erőszakos cselekmények azonban nem hagyják eltemetni magukat.” Majd következtetésképpen megjegyzi azt is, hogy „[a] szörnyűségekre való emlékezés és az igazság kimondása mind a társadalmi rend helyreállításának, mind az egyes áldozatok gyógyulásának alapfeltétele.”<sup>427</sup>

A forrásművet jelentő regény tehát épp a fent jellemzett emlékezetpolitikai folyamatok ellenében íródott. Jóllehet nem történelmi regény – mint arra kritikájában Szűcs Teri is felhívja a figyelmet: „Závada nem tesz hozzá az eseményekhez, a regény innovációja a történetmondás, a szemlélhetővé és átélhetővé tétel, hangok és folyamatok rekonstrukciója, a háttérret nyújtó szakmunkákra alapozva, és elsősorban a képzelet által.”<sup>428</sup>

Az *Egy piaci nap* című regény abban a tekintetben, hogy elhallgatni kívánt történelmi eseménnyel kíván szembesíteni, rokonságot mutat azokkal a művészi törekvésekkel, amelyek a Mohácsi fivérek darabjait, a nevükkel fémjelzett alkotó közösséget jellemzik. Mohácsi János rendező és Mohácsi István dramaturg közös munkásságának értékelése jobbra csak az előadásaik színikritikáiból olvasható ki. Irodalomkritikai vizsgálatuk annak ellenére sem történt eddig meg, hogy meghatározó, fajsúlyos elemei a kortárs színházi kultúrának, és erőteljes hangú szerzői színházat képviselnek. Darabjaikat az adott társulatra írják, a szöveggönyv kollektív munkával készül, mert figyelembe veszik a próbák során a színészek

---

<sup>426</sup> Standeinsky: id. mű. Továbbá ld. Tony Judt: „The Past is Another Country: Myth and Memory in Postwar Europe”, *Daedalus* 121. (1992. ősz), 83-118.

<sup>427</sup> Herman: id. mű, 13.

<sup>428</sup> Szűcs Teri: „Emlékezeti élveboncolás. Závada Pál: *Egy piaci nap*”, <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/6167/zavada-pal-egy-piaci-nap/> (letöltés: 2019. március 18.).

javaslatait, értelmezéseit is. Eddig csupán öt színpadi szövegüket publikálták a *Múltépítés*<sup>429</sup> című kötetben 2017-ben. Az említett kötet nem csupán a közzététel szempontjából érdemel figyelmet, hanem Herczog Noémi hiánypótló, összefoglaló igényű előszava miatt is.<sup>430</sup> A következőkben e tanulmány alapján csak azokat a főbb pontokat emelem ki, amelyeknél Závada és a Mohácsi fivérek alkotói koncepciója találkozik egymással.

Mint arra fentebb utaltam, a Mohácsi-darabok általában „közös dolgainkat” állítják színpadra, olyan múltbeli eseményeket, amelyek társadalmi szempontból nem konfliktusmentesek, ugyanakkor látenszen ma is hatnak, meghatározzák a közösség gondolkodásmódját és reakcióit. Ilyen téma például a magyar történelemben évszázadokon keresztül továbbélő rasszizmus kérdése, a magyar-cigány vagy a magyar-zsidó együttélés problematikussága.<sup>431</sup> Az említettek szinte a Mohácsi fivérek minden munkájában felvetődnek, de előbbit a 2003-as *Csak egy szög* című „zajos előítéletben” részletesebben is körüljárták. A darab jelenetei lényegében egy-egy, a cigánysággal kapcsolatos sztereotípiát dolgoztak fel – kezdve azzal, hogy e népcsoport hazátlan, nincs hagyománya (illetve az a darab szerint egy DVD-lemezen épp elfér), lusta és munkakerülő, ingyenélő, ellenben roppant szapora, és ahol megjelennek, ott romlik a közbiztonság, mert „nem értek meg az együttélésre”.<sup>432</sup> A zsidó-magyar viszonyt pedig egy 2014-es darabban állították színpadra. *Az e föld befogad, avagy SZÁMODRA HELY*<sup>433</sup> első jelenetében még annak a híre terjed el, hogy a magyarokat hamarosan deportálni fogják, és ezt a zsidók ugyanolyan könnyen veszik tudomásul, mint majd amazok azt, hogy a hír téves volt, és mégis a zsidókat fogják elvinni Kamenyec-Podolszkba. Az utolsó, *Isten az árokban* címet viselő jelenetben pedig a határőr egyszerűen nem hajlandó felemelni a sorompót, hogy hazatérhessenek a túlélők – akik egy részvétlenségről árulkodó megjegyzés szerint „többen [vannak], mint ahányan elmentek”.<sup>434</sup> Merthogy „[e]z a haza a mi hazánk. Megvettük volt a fehér lovon.”<sup>435</sup> Bármely Mohácsi-darab esetében helytálló az az állítás, hogy az egyetemes történetek mellett egy bizonyos „nemzeti alaptudásra” építenek, és sokféle szólam keveredik a színpadon. Mint azt Herczog

<sup>429</sup> Mohácsi István – Mohácsi János: *Múltépítés, avagy meghalni könnyű, élni a nehéz*, Budapest, JAK – prae.hu, 2017.

<sup>430</sup> Ld. Herczog Noémi: „Színpadon a nemzet”, 11-20.

<sup>431</sup> Ld. Herczog: „Cigányok és zsidók Mohácsiék színházában. A nevetésről”, in *Bevésett nevek. Az ELTE Holokauszt- és második világháborús emlékművének felavatásához kapcsolódó konferencia*, 2014. november 12-13.,

[http://emlekhely.btk.elte.hu/wp-content/uploads/2015/11/ELTE\\_BEVESETT\\_NEVEK\\_Konferenciakotet\\_18\\_270-277\\_Heczog\\_Noemi.pdf](http://emlekhely.btk.elte.hu/wp-content/uploads/2015/11/ELTE_BEVESETT_NEVEK_Konferenciakotet_18_270-277_Heczog_Noemi.pdf)

(letöltés: 2019. március 18.).

<sup>432</sup> Mohácsi – Mohácsi: „Csak egy szög. Előítélet két zajos részben”, in id. mű, 21-141.

<sup>433</sup> Mohács – Mohácsi: „e föld befogad, avagy SZÁMODRA HELY”, in id. mű, 469-551.

<sup>434</sup> Id. mű, 548.

<sup>435</sup> Id. mű, 549.

megjegyz: „A darabokból heterogén, sokszínű nemzetkép rajzolódik ki, amely beemeli például a nemzethez tartozók csoportjába a cigányokat és a zsidókat is”, így „egy nem homogén, ellentmondásokkal és elfojtásokkal terhelt nemzettel szembesítenek”.<sup>436</sup>

Mindebből következően a Mohácsi-darabok sokszereplősek, hiszen egy csoport, egy közösség konfliktusaira reagálnak. E tömegben azonban folyton változnak a szereplők nevei és funkciói, így szinte soha nem valósul meg az egy színész-egy szerep reláció. „Megannyi különböző szólam, felfogás, hit és nézetrendszer.” – foglalja össze Herczog. – „Az ő rögeszméikből, egymásnak sokszor ellentmondó, egymás mellett jellegzetesen elbeszélő, szimultán-ellentétes szólamokból épülnek fel ezek a sokfelvonásos katedrálisok. [...] És ez a fokozatosan építkező, tabutémák ütköztetéséből készült háló tökéletesen alkalmas rá, hogy megszülessen az a polifónia, amelynek egyes hangjai külön-külön legfeljebb saját igazságukat, együttesen viszont egy nagyobb csoport sokféle igazságát képviselik.”<sup>437</sup> Mindezek mellett a szereplők gyakran jelennek meg gondolkodásmódok, világnézetek szócsöveiként – mint stilizált, sematikus alakok.

Hasonlóképpen épülnek fel sémákból a darabok is. Lehetnek ezek műfaji modellek (operett, bohózat, népszínmű), vagy a drámaszövegekben visszatérő szólamok, mondatok, melyek minden egyes előfordulás alkalmával új jelentéssel gazdagodnak. Az *Egy piaci napban* ilyen az egyik felbujtó, a főkolompos Rác ismétlődő mondata: „Én ott sem voltam!”, mely nem csupán a szereplő nem létező mentségét hivatott sulykolni, hanem Rác egyértelmű érintettsége miatt cinikus kiszólásnak minősül.

Összegezve tehát, a fent kiemelt jellemvonások – úgy mint a közösségek (kortárs) konfliktusaira történő reagálás; a szereplők, a figurák egy adott csoport reprezentánsaiként való szerepeltetése; valamint a polifonikuság – valamennyien olyanok, amelyek a Závada-műveket is meghatározzák. Ezért az érintkező, egymásra rímelő alkotói univerzumok miatt az átdolgozás során az integráció, a kisajátítás problémamentesen mehet végbe.

Mielőtt annak részletesebb vizsgálatába bocsátkoznánk, hogy miként is nyúlnak a Mohácsi fivérek a regényhez, és hogyan formálják azt át saját művészi koncepciójuknak megfelelően, szükséges egy rövid filológiai tisztázást tennem. A 2016-ban megjelent regényt elsőként Závada maga dolgozta át színpadi művé. A későbbi Mohácsi-előadás alapját képező változat még a megvádolt kispap, református tanító feleségének, Máriának, és a kommunista Irénnek a beszélgetésére, a nem sokkal az eseményeket követő visszaemlékezésére épült. Ezekben pedig a férjeiket, azok tetteit helyezték a középpontba, és

---

<sup>436</sup> Herczog: „Színpadon a nemzet”, 14-15.

<sup>437</sup> Id. mű, 12.

az ő megnyilatkozásait, viselkedésüket igyekeztek kommentálni. Ahogy pedig egymás közt felidéztek a történeteket, úgy szakították meg az alapszituációt a múltbeli jelenetek, amelyek kronologikusan következtek egymás után. A *Magyar ünnephez* hasonlóan Závada most is szerepeltetni kívánta a Kart, amely lényegében különböző csoportok tagjaiból álló tömeg, és az instrukció szerint bármely szereplő – az eredetitől eltérő funkciókban még Mária és Irén figurája is – részese. Végül a darab rendezője azt javasolta, hogy a két nő beszélgetését keretként felhasználva, rájuk (és nem a férjeikre) fókuszálva készüljön el az új változat. Mohácsi véleménye szerint nem kellene vissza-visszatérni az alapszituációhoz, illetve a múltbeli jeleneteknek sem kellene időrendben követniük egymást – kihívás elé állítva mindezzel a nézőket, ugyanakkor megőrizve azt a nyomozáshoz hasonló értelmezési helyzetet, amellyel már a regény is szembesítette az olvasóját.

A regény egyik fontos tétje volt az emlékezet, a felidézhetőség és az események elbeszélhetőségének problémája, pontosabban annak a kérdése, hogy egyáltalán megalkotható-e utólag egy helytálló narratíva történetekről, illetve hogy ez mennyiben lesz érvényes, elfogulatlan vagy hiteles. Az egyes szám első személyű elbeszélő alkalmazása ugyan azt garantálná, hogy általa az események középpontjába kerülhet a befogadó, de Hadnagyiné a legkevésbé sem nevezhető megbízható és semleges álláspontot képviselő narrátornak. Igyekszik elbeszéléssé formálni a látottakat, ám ez helyenként megbicsaklik. Gyakori fordulatok a regényben az „énszerintem” vagy a „hadd fűzzek hozzá még valamit”-szerű módosítások, pontosítások. Mária arra törekszik, hogy mindenütt jelen legyen, eltéríthetetlenül vonzzák az események. „Az utcán akartam lenni, hogy közelről tapasztaljak meg mindent, hogy a saját szememmel lássam, mi folyik – s ne mások gyatra emlékezetére és koholmányaira legyenek ráutalva.” (EPN, 99) A szerző még Budapestre is „elutaztatja” őt, hogy ezáltal beszámolhasson az 1945 májusában ott terjedő vérvádas rémtörténetekről. Jóllehet Mária személyes nézőpontból, de férje sorsára koncentrálna meséli el a történeteket. A közéleti viszonyok és események csak személyes érintettsége miatt érdeklí a narrátort: míg a háború és a front az elszennvedett egyéni traumák, addig a pogrom és a per a szerettei iránt érzett féltés miatt kerülnek szóba. „Meg tudom mondani, melyik volt az a pillanat, amikor belém nyilallott, hogy ennek a viharverésnek a legsúlyosabb villámcsapása *miránk* fog lesújtani” – jelenti ki a regény nyitómondatában (EPN, 5). Az események természetéből következően természetesen nem lehetséges, hogy a tanítóné a pogrom körülményeit teljes körűen megismerje. A látottakat-hallottakat ezért muszáj kiegészítenie, így mégis kénytelen – ahogy a fenti idézetben mondja – „mások gyatra emlékezetére és koholmányaira” is hagyatkozni. Ezek lehetnek Irén politikai-világnézeti szempontból eltérő perspektívájú elbeszélései és

levelei, az elkövetők vagy más szemtanúk vallomásai, hallomások, lopott vagy kicsempészett alig olvasható jegyzőkönyvek vagy hallgatóságának eredményei. (Az eseményeket bénultan és tétlenül szemlélő rendőrök kihallgatásáról készült dokumentum például kifejezetten kabarészerű.)

Az olvasótól e körülmény éberséget követel, mert mindvégig szem előtt kell tartania azt a dilemmát, hogy képes-e az uszítással vádolt tanító felesége indulatmentes maradni nem csak az események felidézése kapcsán, hanem mindebben Hadnagy Sándor szerepének a megítélését illetően is, hiszen házastársi viszonyuk sem nevezhető épp problémamentesnek. Hadnagyné tehát úgy áll a regény fókuszában, hogy nem tud elfogulatlanul nyilatkozni a történetekkel kapcsolatban, a higgadt és érzelemmentes elbeszélő szerepköréből épp az őt ért személyes traumák zökkentik ki.

A regényben Mária alakján keresztül kibontakozik egy korabeli női élettörténet is. Kezdve származásával és neveltetésével, majd az első szerelem időszakával, amely épp egy zsidó fiatalemberhez, Rónai (Rosenstein) Ernőhöz fűzi, és amelynek beteljesülése esetén egészen más sors várt volna Máriára. Ezt követi a Hadnagy Sándorral kötött házasság időszaka, terhességei és vetélései, kislánya születése és korai halála, végül a házastársak elhidegülése. Aztán a háború időszaka, az elszenvedett nemi erőszak, a férje távolléte miatti kiközösítettség érzése. (Talán emiatt – továbbá az alföldi protestáns környezet, illetve a helybeli viszonyokat átlátó figura és interpretáló női hang következtében – Csalog Zsolt *Parasztregényének* Muháros Bálintnéjával is összefüggésbe hozható Hadnagyné Csóka Mária figurája.)

A Mohácsi testvérek színpadi változata nem tartja meg ezt a személyes nézőpontot, saját alkotói hagyományuknak megfelelően inkább a bekövetkezett lincselésekkel kapcsolatosan a kollektív felelősség kérdését vetik fel, valamint egy közösség viselkedését, az egy adott csoporton belül elburjánzó gyűlölet, harag és bosszú természetét mutatják be. Ennek a célnak rendelődik alá a darab szerkezete is: ugyan kisebb egységekre tagolódik, de a tempója rendkívül feszes, a jelenetek sora nehezen lenne megszakítható például felvonásközi szünettel, így egyben eljátszhatóvá válik a színmű. A rendezői koncepció szerint a színészek végig a színpadon helyezkednek el, jelenlétükkel reprezentálva azt, hogy mindenkit egyaránt érintő eseményekről van szó.

A regényben az elbeszélő alakján túl további női figuráknak is fontos szerep jut. Egyfelől a falubeli lincselők nagy része fiatal asszony vagy lány, másfelől pedig a regény fontos szálát jelenti annak a – csak rövid időre megerősödő, de a férjek politikai szembenállását semmibe vevő – kapocsnak, sorstársi viszonyoknak az ábrázolása, amely a

kisgazda szimpatizáns Máriát és a kommunista Irént köti össze. A darabban hangsúlyosabbá válik a két asszony alakja és kapcsolata: beszélgetésük képezi a darab vázát, valamint mind a kettejük személyes sorsa is kibontakozik. Mária életpályája a regényhez képest módosul, mert e falusi úrilányról kiderül, hogy lánykori szerelmével (itt Rosenstein / Rónai Józseffel) a kapcsolatuk nem csupán egy csókiig jutott, s hogy már-már a fiatalembernek adta volna a kezét, ha nem derült volna ki róla időben, hogy valójában zsidó származású. Terhessége ellenére ezért mondott igent inkább Hadnagynak, a „halvérű”, de feddhetetlen származású, református tanítónak. Mária kapcsolata Hadnaggal tehát már a házasságuk kezdete óta visszás, mert soha sem vonzódott igazán a férfihoz, ahogy az sem tudta elfogadni a „hét hónapra született” Margitkát, és nem titkoltan megkönnyebbült, amikor a kislány diftériában meghalt. Mint a két feleség beszélgetéséből kiderül, Máriával egy időben Irén is Rosenstein szeretője volt, ám ő meg a megmenekülés érdekében választotta helyette Hámost, az illegális kommunistát. Irén ugyanis zsidó származású, de Hámos hamis papírokkal garantálni tudta budapesti bujkálásukat, és a darab során fokozatosan kibomlik a kép, hogy férje alapvetően túlélő típus, remekül a saját javára tudja fordítani az eseményeket.

A két asszony a férjek kibékíthetetlen ellentéte dacára is vonzódik egymáshoz, helyenként dialógusaik alapján viszonyuk egészen bensőségesnek tűnik. Nézeteltéréseik egyfelől az uraikkal kapcsolatos véleménykülönbségekben alakulnak ki. Mint például az alábbi dialógusban, melyben arról zajlik vita, hogy Hadnagy valóban nem hozható összefüggésbe a kunvadási pogrom kirobbantásával, vagy csak a bíróság mentette fel.

„MÁRIA       [... ] Te Irén, és a Feri is kapott valami felmentő papírt?  
IRÉN           Micsodát?  
MÁRIA       Hát hogy mondjuk a miskolci zavargások ügyében mondjuk ártatlan...  
IRÉN           Persze hogy ártatlan.  
MÁRIA       Mert a Sándornak papírja is van róla, hogy a kunvadási zavargások ügyében ártatlan...  
IRÉN           Ja, hogy fölmentették...  
MÁRIA       Nem fölmentették, ártatlan.  
IRÉN           Nem ártatlan, Mari, nem érted?  
MÁRIA       Ne kiabálj velem, Irén!”

Másfelől bizonyos részletekre sem ugyanúgy emlékeznek, és mást emelnek ki a magtapasztalatakból. Irén például a szemére hányja Máriának, hogy a pogrom napján egyedül

csak Sándor ártatlansága érdekelte, és bele sem gondolt, hogy az eltűnt gyerekek híre hallatán ő talán a sajátjaiért aggódik, illetve hogy származása miatt menedékre lenne szüksége.

„MÁRIA És végül hol voltak a fiaid?

IRÉN Hol lettek volna, anyámnál. Csak ugye a Würchsel három házra lakott tőle, meg a hírek a piacról. Szóval nagyon féltek. Te meg, hogy menjünk el hozzátok, és nézzük meg, hogy a férjed otthon van. Mondhattad volna mondjuk, hogy vigyük az anyámat meg a fiúkat hozzád vagy a szüleidhez, ti majd elbújtatjátok őket. *(Mária: Eszembe se jutott...)* Hát ez az. Téged egyedül csak a Sándor alibije érdekelt.

MÁRIA Ne haragudj, aggódtam érte. [...] És nem volt igazam, *(Irén: Hát, nem tudom.)* mikor már másnap már le is tartóztatták?”

A továbbiakból az is kiderül, hogy Mária végül úgy dönt, bármilyen kockázatos is Hadnagyra nézve az, hogy a pogrom napján a feleségét az utcán látják, mégiscsak elrohan, hogy figyelmeztesse Irén anyját és fiait a közelgő veszélyre.

A két feleség a színpadi változatban immár egyenrangú félként van jelen. Mindketten ugyanúgy felidéznek és értékelik az eseményeket, továbbá a drámai konfliktust is az ő emlékképek és nézőpontjuk folyamatos ütköztetése adja. Ugyanakkor dialógusaikon keresztül felmerül az érintettség, a bűnösség és az erkölcsi felelősség kérdése is, vagyis hogy lényegében senki sem mentesíthető. Irén Mária szemére veti azt, hogy az erőszakhullám lecsengése után tartott pártközi értekezleten Hadnagy mellett az asszony is azt követelte, hogy Hámos és a megmaradt zsidók haladéktalanul hagyják el a falut; míg Hámosék az erőszakhullámért mindent felelősséget a tanítóra akartak hárítani.

„IRÉN Hát, ott elszakadt a cérna, bocsánat.

MÁRIA Nagyon szégyellem, hogy a Sándor úgy szavazott. És bocsánat, hogy azt mondtam, hogy jobb, ha elmentek innen.

IRÉN Hogy takarodjatok.

MÁRIA Vagy azt.

IRÉN Hihetetlenül megalázó volt.

MÁRIA De hát a férjed meg mindent rá akart húzni a Sándorra.

IRÉN Az rá. De hidd el, nem rossz ember a Feri. *(Mária: Á...)* Parancsa volt rá, Mari! Maga Rákosi. *(Mária: Rákosi?)* »Az események szervezőjét halálra kell ítélni, példát kell statuálni.« Mit tehetett volna? Meg kellett keresnie és meg kellett találnia az események mögött az ellenség kezét!”

Ugyanakkor Hadnagyról is lehet azt tudni, hogy már az eseményeket megelőzően is nyíltan vállalta zsidóellenességét. Mária felidézi azt az 1942-es farsangi bált, ahol Rosenstein Józsival közelebbi kapcsolatba került, míg ezalatt Sándor a négy évvel későbbi lincselés kiobbantóival, Ráczal és Kónyával ivott és „politizált”. Irén beszámolójából pedig az derül ki, hogy míg Hámos a kunvadási pogromról azt hitte, „ő ellene van kiterelve”, a miskolci eseményekben viszont felbujtóként vett részt.

A két asszonynak a történeteket értékelő, illetve a férjeik szerepét mérlegelő beszélgetésén keresztül a közösség szerep- és felelősségvállalása is fókuszba kerül. A II. világháború nehézségeit túlélő falubeli zsidók hazaérkezését bemutató jelenet az első olyan, amelyben a szereplők mint egy közösség tagjai jelennek meg. Egyből világossá válik a „mi” és az „ők” (vagy inkább: „ezek”) szembenállása. Az *Állomás* című jelenet dramaturgiai szempontból roppant találó, mert utalások szintjén már tartalmazza a darab valamennyi később kibomló konfliktusát.

Elsőképpen is a kisajátított zsidó javak visszaszolgáltatásának kérdése kerül elő. A megmaradtak a vonatról leszállva rögtön a házukat keresik, Rácz és Árpád, az állomásfőnök azonban értetlenkedik, mintha nem ismernék meg őket.

„ERNA           Áll még a Vogelék háza?

RÁCZ ZSIGMOND       Vogelék, Vogelék... Milyen Vogelék?

ÁRPÁD           A zsidó Vogelék? (*Rácz Zsigmond: Ja!*)

ERNA           A Gólya utcában.

RÁCZ ZSIGMOND       Áll, áll! (*Árpád: Ácsorog... még áll...*) Hát, zsidókat itt hiába tetszik keresni. (*Árpád: Ja!*) Egy éve elvitték őket. Mind.

ÁRPÁD           Németországba. (*Rácz Zsigmond: Naná, majd Svájcba!*)  
(*Kacarásznak.*) Mind odavesztek szegények.

RÁCZ ZSIGMOND       Mert meghaltak. (*Árpád: Mind egy szálíg.*)

VOGEL GYULA       Nem haltunk meg mind. (*Rácz: De, de, de, de...*) Itt vagyunk.”

A háttérből előkerülő Kónya még blódlibe is fordítja a jelenetet, mert társai „Visszajöttek a zsidók!” felkiáltását félreérti, és azt hiszi, hogy a „rigók” jöttek vissza. Baljósan csak annyit kiabál nekik vissza, hogy akkor hozza a puskáját. Aztán – mint egy seregszemle – a falu népe is helyszínre érkezik, és ők is csak nehezen azonosítják a nyilvánvalóan rossz bőrben levő hazatérőket. Abban mindenki egyetért, hogy a zsidó tulajdonokat vissza kell adni a túlélőknek, amikor azonban a gyakorlati részre terelődik a szó (hogy akkor most ki, kinek és mit szolgáltatasson vissza), rögtön antiszemita kijelentések hangoznak el, úgy mint a Polgármester felkiáltása: „De Hámos úr! Rakjak ki a házából, tegyek földönfutóvá rendes,



magyar családokat, csak mert visszajött néhány zsidó? *(Tarcsai Sára: Többen jöttek vissza, mint ahányan elmentek.)*” Más oldaltól nézve viszont az egyik legnagyobb haszonélvező, a végtelenül egyszerű, ösztönlényszerű Tarcsai Sára sem ítéhető el teljesen. Tettét árnyalja, hogy egész életében olyan szegénységben élt, hogy mielőtt elhozta volna Rosenstein Béla bútorait, nem aludt még „rendes ágyban” sem. A közösség végül úgy dönt, hogy Rosenstein Béla halála miatt mégsem kell Sárának mindent visszaadnia, ahogy Rosenstein Józsi sem akar újat húzni a házába beköltöző Hámossal, hiszen ott székel a helyi kommunista pártiroda is. A jelenet végszavaként Radai Etel csak annyit jegyez meg, mivel neki menni kell Vogeléktől, hogy „Megint a zsidók jártak jól.”

Irén esetlenül udvariaskodó kérdésére, hogy milyen is végre hazatérni, Vogel Erna azt feleli: „Ugyanolyan. [...] Amikor elvittek, akkor is maguk voltak itt az állomáson, [...] mint most.” Ezzel párhuzamosan történik utalás Hadnagy érintettségére is. A tanító szeretné biztosítani a túlélőket, hogy a bűnösök már a népbíróság előtt felelnek, de Hámos utal rá, hogy nem az összes. Vogel Gyula tompítani igyekszik a helyzetet, a falubeliek kiszámíthatatlan reakciója miatt nem szeretné, ha a felesége mondata vádaskodásnak hatna, így elhangzik a darab egyik kulcsmondata: „Minek folyton emlékezni?” Hiszen az események lecsengése után a darab zárójelenetében is a felejtésre, a levelek elégetésére és az ismeretség visszavonására kéri Irén Máriát.

Az *Állomás* című jelenetben történik utalás elsőként az Irén – Ferenc – Rosenstein Józsi – Mária – Hadnagy között fennálló szerelmi sokszögre is. A viszonyok azonban csak a sorok közül olvashatók ki. Irén a hazatérők egyikében nagy nehezen felismeri Józsit, és üdvözli őt. A férfi a köztük egykor levő kapcsolat emlékére megöleli Irént, majd köszön Máriának is. Sándor azonban elhúzza Máriát.

„ROSENSTEIN JÓZSEF Szervusz, Irén. *(Irén megöleli Rosensteint.) (Tarcsai Sára:*

*Most mi van?) (Radai: Nem tudom.)*

ROSENSTEIN Szervusz, Mari.

MÁRIA Szervusz, József... *(Hadnagy: Szervusz, Józsi!) Sándort meg már...*

*(Irén: A Rosenstein Józsi.) (Hámos: Tudom.)*

HADNAGY SÁNDOR Perszem mi már.... *(Rosenstein József: Szervusz, Sándor.)*

Mari. *(Arrébb húzza Máriát.) (Mária: Hogy?)*

IRÉN Mi meg összeházasodtunk.

ROSENSTEIN JÓZSEF Gratulálok. *(Irén és Mari: Köszönjük!)*”

Végül ebben a kulcsjelenetben hangzik el elsőként a darab során szitokszóként az, hogy „zsidó”. Rácz dohányt kunyerál Árpádtól, de az nem ad neki, mire Rácz azt vágja neki

oda: „Ne legyél már zsidó! Na...” Végig igen szerteágazó az említett szó szóhasználati és jelentéshálója. Az idézett példában az irigy, a sóher szinonimája, azé az emberé, aki akkor sem adna, ha neki bőven van valamiből. Politikai értelemben „zsidó” az, aki szocdem vagy kommunista, vagyis „demokráciás”; és „nem zsidó” az, aki magyar, református, kiscgazda vagy fasiszta. (Az utóbbit a falu népe nem is igazán használja, csak Hámosék szóhasználatában szerepel leginkább negatív jelzőként.) Hétköznapi értelemben pedig „zsidó” mindaz, ami az életüket megnehezíti: a „túlélő elvtársak”, a feljelentők és az árdragítók. Egyébként általában az „ők”, a „hogyhívjákok”, a „pászkarágók” vagy a „szakállas bácsik” kifejezések vannak forgalomban.

A darab dialógustechnikáját a többféle szólam együttes megszólalása jellemzi. Az egyes megnyilatkozásokat folyton közbeszólások és -kiabálások szakítják félbe. A szereplők még egymás bírósági vallomásaiba is bele-beleszólnak, folyton a saját igazságukat hangoztatják – mint például Radai Etel tanúskodásakor:

„RADAI ETEL Kérem szépen, az úgy volt, hogy jól ismerem a piacot, ott van a piacon, *(Tarcsai Sára: A piac, bíró úr.) (Zurga: Régen a cigánysor mögött volt.)* mert anyám is ott árult. A Grószéknak volt egy tojásosbódéjuk. Én utálok a tojást, *(Rácz: Én ott se voltam. Én se vagyok jóban a tojással.) (Pityu: Én szeretem.)* mert a nagyanyám egyszer egy záptojást is beleütött nekem a rántottába, ezt kérem jegyzőkönyvbe venni. De a többi zsidónak, a Józannénak is volt boltja, meg a Siratónénak *(Irén: Neki is csak volt.) (Mária: A Józannéék elmenekültek a piacról.) (Kopács.)* is, meg a Goldéknak is. Jól ment nekik. Szóval nem igaz, amit mondanak, hogy nem jöttek vissza, mert visszajöttek elég sokan. *(Rácz: Bőven.) (Würczel: Visszajöttünk, baj?) (Kónya: Würczel Karcsi!)* És nyilván nem üres kézzel, mert egykettőre lett mindenféljük, faszom se tudja, honnan.

BÍRÓ Ne káromkodjon a bíróság előtt, Radai! A zsidókkal mi volt a baja? *(Kónya: Mi? Mi?) (Pityu: Azon kívül, hogy zsidók?)*

RADAI ETEL Hát csak az, hogy többen jöttek vissza, mint ahányan elmentek. *(Tarcsai Sára: Ez mondjuk tény.) (Würczel: Akkor hol a feleségem, meg a gyerekeim?) (Hámos: Hol van az édesanyám?) (Irén: Meg az anyósom!)* A Reményi Andor meg a Siratóné mind a ketten megözvegyülve, gyerekek nélkül jöttek haza, összerakták, amijük volt, és hipp-hopp lett belőle egy gyerek, *(Zurga: Ezek még a krumplit is, csak el ne guruljon.)* meg láss csudát, egy szatócsüzlet. Hát mi a kurva anyámból? *(Hadtagy: Gyerekek, gyerekek!)* Miközben másnak az apja fasza jut, nem üzlet, hiába szakad ki még a bele is.”

Az olvasótól némi többletfigyelmet kíván az idézett dialógustechnika, a színpadon azonban tökéletesen megidézi azt a hangzavart, kavalkádot, ami egy-egy ilyen helyzetben a valóságban kialakulhat. Hiszen Mohácsi színpadán egy közösség áll és beszél – olykor egyszerre.

A regényhez képes a színmű egy nagyon fontos változtatást, csavart alkalmaz, mely a két felbújtó, illetve az eseményekben kulcsszerepet játszó figurák (Rácz és Kónya) további sorsára vonatkoznak. A kunvadási pogrom után előbb Miskolcon Fogarasi Artúr mellett, majd az Andrássy út 60-ban látjuk őket ÁVH-sként viszont.

„Mindenkinek jobb, ha nem emlékezünk.” – mélázik el a zárójelenetben Irén. Mária erre csak egyetértően annyit felel, hogy „Kell a felejtés”. Hiszen túlvannak immár az eseményeken, mindkettőjük férjét így vagy úgy, de fel lehetett menteni a történetekkel kapcsolatban, nem érdemes tehát tovább a múltat elemezni, amit lehet, elmondtak róla. Nem maradt hát más, mint a csend és a szándékos felejtés az élhetőbbnek remélt jövő érdekében.

„IRÉN           [... ] Mari, előbb vagy utóbb olyan hely lesz, ahol lehet élni.

MÁRIA        Kunvadas.

IRÉN           Az. De az egész ország.

MÁRIA        Magyarország.

IRÉN           Az. Magyarország.

MÁRIA        Magyarország.”

Összefoglalva a darab tehát nem az események narratívává formálásával szembesítenek, és nem is a személyes felelősségvállalás kérdésével. Hanem egy közösség színpadra állításán keresztül azzal, hogy miként értékelődik át az emberi élet a háború következtében, hogy a túlélés érdekében miként változhatnak a szerepek, miként íródhatnak ezek át. Továbbá, hogy a felejtésnek és az emlékeztetésnek milyen súlya és felelőssége lehet egy közösségnek tekintett nemzet esetében is.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

Sirkku AALTONEN: *Time-sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon, Multilingual Matters LTD, 2000 (Topics in Translation 17).

*A „boldog Bábel”*. *Tanulmányok az irodalmi műfordításról*, szerk. Józán Ildikó – Szegedy-Maszák Mihály. Budapest, Gondolat, 2005.

„A fordítás betegség, akár a szerelem. Lackfi Jánossal Józán Ildikó beszélget”, in *Nyelvi álarcok. Tizenhárman a fordításról*, szerk. Jeney Éva – Józán Ildikó, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 6), 80-112.

*A fordítás tudománya. Válogatás a fordításelmélet irodalmából*, szerk. Bart István – Klaudy Kinga, Budapest, Tankönyvkiadó, 1986.

*Albán költők antológiája*, szerk. Somlyó György – Tamás Lajos, Budapest, Szépirodalmi, 1952.

ALBERT Sándor: *„A fvényre épített ház”*. *A fordításelméletek tudomány- és nyelvfilozófiai alapjai*, Budapest, Áron, 2011.

ALFÖLDI Róbert *Nemzeti Színház vezérigazgatói pályázata*, 2007, [http://nemzetiszinhaz.netpeople.hu/dynamic/Alfoldi\\_Robert\\_palyazata.pdf](http://nemzetiszinhaz.netpeople.hu/dynamic/Alfoldi_Robert_palyazata.pdf)

*A klasszikusok magyarul*, szerk. Hajdu Péter – Ferenczy Attila, Budapest, Balassi, 2009 (Pont fordítva 8).

„A magyar szöveg. Parti Nagy Lajossal Józán Ildikó és Németh Zoltán beszélget”, in *Nyelvi álarcok. Tizenhárman a fordításról*, szerk. Jeney Éva – Józán Ildikó, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 6), 178-191.

*A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Józán Ildikó, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 7).

*A műfordítás ma. Tanulmányok*, szerk. Bart István – Rákos Sándor, Budapest, Gondolat, 1981.

Benedict ANDERSON: *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*, ford. Sonkoly Gábor, Budapest. L'Harmattan, 2006.

Ino ARNDT: „Das Frauenkonzentrationslager Ravensbrück”, in *Frauen, Verfolgung und Widerstand*, szerk. Wolfgang Benz – Barbara Distel, München, Deutscher Taschenbuch, 1987 (Dacheuer Hefte 3), 125-155

Sophie AUDE: „Esterházy Péter fogadtatása Franciaországban. Klisék és új megközelítések”, in *Túl minden határon. A magyar irodalom külföldön*, szerk. Józán Ildikó – Jeney Éva, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 5), 99-115.

„Az irodalom nem kukkolda. Déri Balázssal Csehy Zoltán beszélget”, in *Nyelvi álarcok. Tizenhárman a fordításról*, szerk. Jeney Éva – Józán Ildikó, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 6), 52-63.

*Áldozatok. A második világháborús hadifogolytáborok és a sztálini légerek folklórijából*, szerk. Küllös Imola – Vasvári Zoltán, Budapest, Európai Folklór Intézet – L'Harmattan, 2006 (Folklór).

BABITS Mihály: *Az európai irodalom története*, Auktor, 1991.

BABITS Mihály: „Könyvről könyvre: műfordítások”, in *A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Józán Ildikó, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 7), 274-278.

BALÁZS Eszter: „Kulturális transzferek a történeti kutatásban. Beszélgetés Micheal Wernerrel, a párizsi École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) tanárával”, *Aetas* 2004/3-4, 245-253.

Jonas BARISH: *The Antitheatrical Prejudice*, Los Angeles, University of California, 1981.

BART István: *Világirodalom és könyvkiadás a Kádár-korszakban*, Budapest, Osiris, 2002.

Susan BASSNETT: *Translation Studies*, Methuen, 1980.

BATSÁNYI János: „A fordításról”. in *A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Józán Ildikó, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 7), 31-38.

BÁRCZI Zsófia: „»Misterio magiar«. Szerb Antal regényeinek spanyolországi sikere”, in *Túl minden határon. A magyar irodalom külföldön*, szerk. Józán Ildikó – Jeney Éva, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 5), 125-133.

Walter BENJAMIN: „A műfordító feladata”, ford. Tandori Dezső, in *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. Józán Ildikó – Jeney Éva – Hajdu Péter, Budapest, Balassi, 2007 (Pont fordítva 4), 183-195.

Eric BENTLEY: *A dráma élete*, ford. Földényi F. László, Pécs, Jelenkor, 1998 (Theatrum Mundi).

BEZECZKY Gábor: „Kultusz és szakirodalom. Krúdy fogadtatása”, *Jelenkor* 2012/12, 1207-1216.

BÉCSY Tamás: *A dráma lételméletéről (Művészetontológiai megközelítés)*, Budapest, Akadémiai, 1984.

BÉCSY Tamás: *Színház és / vagy dráma*, Budapest – Pécs, Dialóg Campus, 2004 (Theatrology, Dialóg Campus Szakkönyvek).

BORBÉLY Szilárd: „Kádáriában éltem én is! (Parti Nagy Lajos: grafitnesz)”, in *Tükördara. Írások Parti Nagy Lajos költészetéről, prózájáról és drámáiról*, szerk. Németh Zoltán, Budapest, Kijárat, 2008, 76-83.

BORI Imre: *Krúdy Gyula*, Újvidék, Forum, 1978.

BRASSAI Sámuel: „Mégis valami a fordításról”, in *A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Józán Ildikó, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 7), 193-239.

Klaus BUDZINSKI – Reinhard HIPPEN: *Metzler-Kabarett-Lexikon*, Stuttgart, Metzler, 1996.

Oliver BUKOWSKI: „Londn – L.Ä – Lübbenau (csontkemény bohózat lausitzi tájszólásban)”, ford. Parti Nagy Lajos, *Magyar Lettre International* 34 (1998. ősz), 101-107.

*Constructing Cultures. Essays in Literary Translation*, szerk. Susan Bassnett – André Lefevere, Bristol, Multilingual Matters, 1998 (Topics in Translation 11).

CsÖSZ László: „Antiszemita zavargások, pogromok és vérvádak 1945-1948”, [http://konfliktuskutato.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=140:antiszemita-zavargasok-pogromok-es-vervadak-1945-1948&catid=16:esetek](http://konfliktuskutato.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=140:antiszemita-zavargasok-pogromok-es-vervadak-1945-1948&catid=16:esetek)

CsÖSZ László: „Népirtás után: zsidóellenes atrocitások Magyarországon 1945-1948”, [http://konfliktuskutato.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=148:nepirtas-utan-zsidoellenes-atrocitasok-magyarorszagon-1945-1948-&catid=15:tanulmanyok](http://konfliktuskutato.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=148:nepirtas-utan-zsidoellenes-atrocitasok-magyarorszagon-1945-1948-&catid=15:tanulmanyok)

Cs. SZABÓ László: *Hunok Nyugaton*, Budapest, Könyves Kálmán, 1994.

DARVASI Ferenc: „»Kétszer ugyanolyan könyvet még soha nem írtam«. Beszélgetés Térey Jánossal”, *Bárka* 2010/4, <http://www.barkaonline.hu/beszelgetesek/1575-beszelgetes-terey-janossal>

Terrence DES PRESS: „Holocaust Laughter?”, in *Writing and the Holocaust*, szerk. Berel Lang. London – New York, Holmes and Meier, 1988.

DEVECSERI Gábor: „Levél Horatiushoz avagy a fordítás művészete. Epistula ad Horatium sive de arte interpretandi liber. Utószó”, in *A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Józán Ildikó, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 7), 302-323.

DÉRCZY Péter: „Kortárs változatok kisprózára – már ha volna ilyen. A novella esete a mesével és a történettel”, in *Befejezetlen könyv*, szerk. Thomka Beáta, Budapest, Kijárat, 2012, 19-27.

DÖBRENTEI Gábor: „Eredetiség ’s jutalom tétel”, *Erdélyi Muzéum*, 1814/1, 142-162.

DRABANCZ M. Róbert – FÓNAI Mihály: *A magyar kultúrpolitika története 1920-1990*, Debrecen, Csokonai, 2005.

John DRYDEN: „A fordításról”, ford. Janovits Enikő *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. Józán Ildikó – Jeney Éva – Hajdu Péter, Budapest, Balassi, 2007 (Pont fordítva 4), 54-71.

Roger ELLIS – Liz OAKLEY-BROWN: „British tradition”, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, szerk. Mona Baker, London – New York, Routledge, 2005, 339-341.

Michel ESPAGNE – Michael WERNER: „La construction d’une référence allemande en France. Genèse et histoire culturelle”, *Annales ESC* 1987, 969-992.

Itamar EVEN-ZOHAR: „A fordítás helye az irodalmi (több)rendszer elméletében”, ford. Janovits Enikő Mária, in *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. Józán Ildikó – Jeney Éva – Hajdu Péter, Budapest, Balassi, 2007 (Pont fordítva 4), 209-218.

Itamar EVEN-ZOHAR: „A többrendszerűség elmélete”, ford. Ambrus Judit, *Helikon*, 1995/4, 434-450.

Itamar EVEN-ZOHAR: „Az irodalmi rendszer”, ford. Ambrus Judit, *Helikon*, 1995/4, 451-467.

Itamar EVEN-ZOHAR: „Fordítás és átvitel / átvétel”, ford. Janovits Enikő Mária, in *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. Józán Ildikó – Jeney Éva – Hajdu Péter, Budapest, Balassi, 2007 (Pont fordítva 4), 232-239.

FÁBRI Anna: *Ciprus és jegénye. Sors, kaland és szerep Krúdy Gyula műveiben*, Budapest, Magvető, 1978.



FÓRIZS Gergely: „*Álpeseken Álpesek emelkednek*”. *A képzés eszménye Berzsenyi elméleti szövegeiben*, Budapest, Universitas, 2009 (Klasszikusok).

FÖLDES Anna: „Parti Nagy Lajos és a színház. A *Gézcsoktól a rémvarietéig*”, *Critikai Lapok* 18/4 (2009), 17-19.

*François Villon balladái* Faludy György átköltésében, Budapest, Officina, 1937.

*Frauen in Konzentrationslagern. Bergen-Belsen, Ravensbrück*, szerk.. Claus Füllberg-Stolberg – Martina Jung – Renate Riebe – Martina Scheitenberger, Bremen, Edition Temen, 1994.

*Frauen, Verfolgung und Widerstand*, szerk. Wolfgang Benz – Barbara Distel, München, Deutscher Taschenbuch, 1987 (Dacheuer Hefte 3).

*Frauenkonzentrationslager Ravensbrück*, szerk. Barbara Glaßmann, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 2001.

FRIED István: „Boldogult úrfikor, mint allegorikus téridő”, in uő: *Szomjas Gusztáv hagyatéka. Elbeszélés, elbeszélő, téridő Krúdy Gyula műveiben*, Budapest, Palatinus, 2006, 248-280.

*Gázláng. Lägerfoglyok írásai*, szerk. Marton Frigyes – Popper Péter, Budapest, Saxum, [é.n.].

Gérard GENETTE: „Transztextualitás”, ford. Burján Monika, *Helikon*, 1996/1-2, 82-90.

GYÖRFFY Miklós: „A magyar irodalom német recepciója”, in *Túl minden határon. A magyar irodalom külföldön*, szerk. Józán Ildikó – Jeney Éva, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 5), 34-48.

GYULAI Pál: „A fordításokról”, in *A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Józán Ildikó, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 7), 240-246.

HAAS Lídia: „A magyar irodalom francia fogadtatása. Kertész Imre irodalmi Nobel-díja”, in *Túl minden határon. A magyar irodalom külföldön*, szerk. Józán Ildikó – Jeney Éva, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 5.), 84-98.

HAAS Lídia: „»Joue donc, tzigane, et ne te souci guére!« (A vén cigány franciául)”, in *A „boldog Babel”*. *Tanulmányok az irodalmi műfordításról*, szerk. Józán Ildikó – Szegedy-Maszák Mihály. Budapest, Gondolat, 2005, 273-293.

„Hadúr megfizet érte, reméljük!” *Illyés Gyula és Gara László levelezése 1939-1966*, szerk. Józán Ildikó, Budapest, Balassi, 2007 (Pont fordítva 3).

HAJDU Péter: „A római próza magyar fordításának furcsa hagyománya”, in *A klasszikusok magyarul*, szerk. Hajdu Péter – Ferenczy Attila, Budapest, Balassi, 2009 (Pont fordítva 8), 7-69.

HAJDU Péter: „Az aczélpuskák szószerintisége”, in *Papírgaluska. Tanulmányok a görög és latin klasszikusok fordításáról*, szerk. Hajdu Péter – Polgár Anikó. Budapest, Balassi, 2006 (Pont fordítva 2), 175-185.

„Ha kimegy a magyar piacra, ott nincs nazális. Lator Lászlóval Kőrizs Imre és Józán Ildikó beszélget”, in *Nyelvi álarcok. Tizenhárman a fordításról*, szerk. Jeney Éva – Józán Ildikó, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 6), 113-147.

HALMAI Tamás: „Szellős terep. Tükördara. Írások Parti Nagy Lajos költészetéről, prózájáról és drámáiról, Budapest, Kijárat, 2008”, *Jelenkor* 2009/3, 363-365.

HANÁK Péter: „A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye”. *Budapesti Negyed* 16-17. szám.

HAVASRÉTI József: *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*, Budapest, Typotex, 2006.

Dick HEBDIGE: „A stílus mint célzatos kommunikáció”, ford. Boross Anna, *Replika* 1995. június (17-18. szám), 181-200.

HELTAI Gyöngyi: *Az operett metamorfózisai. A „kapitalista giccs”-től a haladó „mimusjáték”-ig*, Budapest, Eötvös Kiadó, 2012 (Tálatum sorozat 7).

HERCZOG Noémi: „Cigányok és zsidók Mohácsiék színházában. A nevetésről”, in *Bevéssett nevek. Az ELTE Holokauszt- és második világháborús emlékművének felavatásához kapcsolódó konferencia*, 2014. november 12-13.,

[http://emlekhely.btk.elte.hu/wp-content/uploads/2015/11/ELTE\\_BEVESETT\\_NEVEK\\_Konferenciakotet\\_\\_18\\_270-277\\_Heczog\\_Noemi.pdf](http://emlekhely.btk.elte.hu/wp-content/uploads/2015/11/ELTE_BEVESETT_NEVEK_Konferenciakotet__18_270-277_Heczog_Noemi.pdf)

HERCZOG Noémi: „Színpadon a nemzet”, in Mohácsi István – Mohácsi János: *Múltépítés, avagy meghalni könnyű, élni a nehéz*, Budapest, JAK – prae.hu, 2017, 11-20.

Judith HERMAN: *Trauma és gyógyulás. Az erőszak hatása a családon belüli bántalmazástól a politikai terrorig*, ford. Kuszing Gábor, Bp., Háttér – Kávés – NANE Egyesület, 2003

Benjamin HOFF: *Micimackó és a Tao*, ford. Kiss Marianne, Budapest, Szépirodalmi, 1988 (Kentaur könyvek).

*Holokauszt: történelem és emlékezet*, szerk. Kovács Mónika, Budapest, Hannah Arendt Egyesület, 2005.

Wilhelm von HUMBOLDT: „Bevezetés az *Agamemnón* fordításához (részletek)”, ford. Török Dalma, in *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. Józán Ildikó – Jeney Éva – Hajdu Péter, Budapest, Balassi, 2007 (Pont fordítva 4), 150-158.

*Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität Zwischen Protest und Propaganda*, szerk. Joanne McNally – Peter Sprengel, Würzburg, Königshausen – Neumann, 2003.

Linda HUTCHEON: *A Theory of Adaptation*, London – New York, Routledge, 2006.

IMRE Zoltán: *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*, Budapest, Ráció, 2013.

Roman JAKOBSON: „Fordítás és nyelvészet”, ford. Gera Ildikó és mások, in *A fordítás tudománya. Válogatás a fordításelmélet irodalmából*, szerk. Bart István – Klaudy Kinga, Budapest, Tankönyvkiadó, 1986, 15-22.

Peter JELAVICH: *Berlin Cabaret*, Cambridge, Harvard UP, 1993.

James JOYCE: *Ulysses*, ford. Szentkuthy Miklós fordításának felhasználásával Gula Marianna – Kappanyos András – Kiss Gábor Zoltán – Szolláth Dávid, Budapest, Európa, 2012.

JÓZAN Ildikó: „Francia-magyar. Fordítás, irodalom, politika a két világháború között”, *Literatura*, 2014/2, 109-118.

JÓZAN Ildikó: *Mű, fordítás, történet. Elmélkedések*, Budapest, Balassi, 2009 (Pont fordítva 9).

JÓZAN Ildikó: „Szigor és méltányosság. Fordítás és kritika a XIX. században”. in uó: *Mű, fordítás, történet. Elmélkedések*, Budapest, Balassi, 2009 (Pont fordítva 9), 52-66.

Tony JUDT: „The Past is Another Country: Myth and Memory in Postwar Europe”, *Daedalus* 121. (1992. ősz), 83-118.

KAPPANYOS András: *Bajuszbögre, lefordítatlan. Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*, Budapest, Balassi, 2015.

KAPPANYOS András: „Micimackó, avagy az adaptáció diadala”, *Alföld*, 2007/6, 52-68.

Joža KARAS: *Music in Terezín. 1941-1945*, New York, Pendragon, 1985.

KARÁTSON Endre: „Kinek írunk? (Felhívás egy ankétára)”, *Jelenkor*, 2003/9, 888-894.

Kardos László *válogatott műfordításai*, Budapest, Szépirodalmi, 1953.

Wolfgang KASCHUBA: *Bevezetés az európai etnológiába*, szerk. és a ford. ell. Ilyés Zoltán, Debrecen, Csokonai, 2004 (Antropos).

KÁLMÁN C. György: „Irodalom és rendszerek”, *Helikon*, 1995/4, 419-433.

KÁLMÁN C. György: „Rendszerelvű irodalomtudomány”, *Helikon*, 1995/4, 417.

KÁLNOKY László: „Shakespeare: XIX. Henrik (műfordítás-paródia)”, 2000 2008/5, <http://ketezer.hu/2008/05/shakespeare-xix-henrik/>

KÁLNOKY László: „Shakespeare: XIX. Henrik (folytatás)”, *Látó* 2012/6, <http://www.lato.ro/article.php/Shakespeare-XIX-Henrik-folytat%C3%A1s/2385/>

Louis G. KELLY: „Latin tradition”, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, szerk. Mona Baker, London – New York, Routledge, 2005, 495-496.

KERESZTESI József: „Precíz tükördara. Parti Nagy Lajos: *grafitnesz*”, in *Tükördara. Írások Parti Nagy Lajos költészetéről, prózájáról és drámáiról*, szerk. Németh Zoltán, Budapest, Kijárat, 2008 (Kritikai zsebkönyvtár 10), 84-97.

*Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. Józán Ildikó – Jeney Éva – Hajdu Péter, Budapest, Balassi, 2007 (Pont fordítva 4).

KÉPES Géza: „Korszakváltás és műfordítás”, in *A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Józán Ildikó, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 7), 348-365.

Roy KIFT: „Reality and illusion in the Theresienstadt cabaret”, in *Staging the Holocaust. The Shoah in drama and performance*, szerk. Claude Schumacher, Cambridge, Cambridge UP, 1998, 147-168.

KISANTAL Tamás: *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*, Budapest, Kijárat, 2009 (Kritikai Zsebkönyvtár 11).

KISS Zsuzsánna: *Bűnnek bohócai. Lear magyar köntösben*, Budapest, Protea Kulturális Egyesület, 2010.

KLAUDY Kinga: *Bevezetés a fordítás elméletébe*, Budapest, Scholastica, 2006.

Henry KNEPLER: „Translation and Adaptation into the Contemporary Drama”, *Modern Drama*, 1961. tavasz, 31-41.

Eugen KOGON: *Az SS-állam. A koncentrációs táborok rendszere*, ford. Vörös Eszter, Budapest, Coldwell, 2006.

Joël KOTÉK – Pierre RIGOULOT: *A táborok évszázada. Fogva tartás, koncentráció, megsemmisítés. A radikális bűn száz éve*, ford. Szilágyi András – Vajda Lőrinc, Budapest, Nagyvilág, [é.n.].

KRÚDY Gyula: *Boldogult úrfikoromban és más elbeszélések*, Budapest, Unikornis, 1996 (A Magyar Próza Klasszikusai 31).

KULIN Borbála: „Gara László, a Kikerülhetetlen”, *Új Forrás*, 2007/10, <http://epa.oszk.hu/00000/00016/00130/071307.htm>

LANSTYÁK István: *Nyelvből nyelvbe. Tanulmányok a szókölcsonzéról, kódváltásról és fordításról*, Pozsony, Kalligram, 2006 (Mercurius Könyvek).

*Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*, szerk. James S. Holmes és mások, Leuven, ACCO, 1978.

Andrea LOSELLE: „Performing in the Holocaust. From Camp Songs to the Song Plays of Germaine Tillon and Charlotte Salomon”, *The Space Between* 2010/1.

Martinus LUTHER: „Nyílt levél a fordításról. Ajánlás Venzeslaus Link minden Krisztus-hívőhöz”, ford. Gesztes Olympia – Szita Szilvia, in *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. Józán Ildikó – Jeney Éva – Hajdu Péter, Budapest, Balassi, 2007 (Pont fordítva 4), 21-34.

MARGÓCSY István: *Petőfi Sándor. Kísérlet*, Budapest, Korona, 1999 (Klasszikusaink).

Marc MARTIN: „Assimilations (1937-1940)”, in uő: *Villon, ce hongrois, ou l'édification du culte de François Villon en Hongrie*, Budapest, Nemzetközi Hungarológiai Központ, 1995 (Officina Hungarica V), 81-189.

Joanne McNALLY: „Kabarett als Geschichte und Erinnerungsarbeit: Eine Gegenüberstellung von Kabarett in Theresienstadt und Kabarett in der DDR anhand der Programme »Long Live Life« (Tel Aviv 1998) und »Mann trifft sich« (Berlin 1998)“, in *Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität Zwischen Protest und Propaganda*, szerk. Joanne McNally – Peter Sprengel, Würzburg, Königshausen – Neumann, 2003, 185-201.

Carl MERZ – Helmut QUALTINGER: *Karl úr*, ford. Parti Nagy Lajos. Budapest, Kortina, 2005.

MÉSZÁROS Judit: „A modern traumaelmélet építőkövei. Ferenczi paradigmaváltása a traumaelméletben”, in *A gyöngéd analitikus és a kemény tudományok, A Magyar Pszichoanalitikus Egyesület 2003. évi konferenciája*, szerk. Juhász Angéla, Bp., Animula, [é.n.], 66-74.

MÉSZÖLY Dezső: „Bevezető gondolatok”, in Mészöly Dezső: *Új magyar Shakespeare. Fordítások és esszék*, Budapest, Magvető, 1988, 5-17.

MÉSZÖLY Dezső: „Shakespeare magyarul”, in Mészöly Dezső: *Új magyar Shakespeare. Fordítások és esszék*, Budapest, Magvető, 1988, 21-37.

MÉSZÖLY Dezső: *Új magyar Shakespeare. Fordítások és esszék*, Budapest, Magvető, 1988.

Harald MIESBACHER: „Vorm Sprachproblemstellungskommando. Zu Werner Schwabs »Sprachtheorie«”, in *Werner Schwab*, szerk. Gerhard Fuchs – Paul Pechmann, Graz – Bécs, Literaturverlag Droschl, 2000 (Dossier 16), 59-80.

Alan Alexander MILNE: *Micimackó. Karinthy Frigyes fordítása*, ford. Karinthy Frigyes, Budapest, Athenaeum, 1935.

MOHÁCSI István – MOHÁCSI János: „Csak egy szög. Előítélet két zajos részben”, in uó: *Múltépítés, avagy meghalni könnyű, élni a nehéz*, Budapest, Prae.hu., 2018, 21-141.

MOHÁCSI István – MOHÁCSI János: *Múltépítés, avagy meghalni könnyű, élni a nehéz*, Budapest, Prae.hu., 2018.

MOHÁCSI István – MOHÁCSI János: „e föld befogad, avagy SZÁMODRA HELY”, in uó: *Múltépítés, avagy meghalni könnyű, élni a nehéz*, Budapest, Prae.hu., 2018, 469-551.

MOLNÁR Miklós: „Miért Mici a mackó? Karinthy ártatlan, avagy a műfordító szabadsága”, *Magyar Nemzet*, 2007. augusztus 7.

MOLNÁR Miklós: „Miért nem »Micimackó«? Egy irodalmi bűntény jegyzőkönyve”, in uó: *Orwell évadján. Naplójegyzetek az 1984-es évekből*, Pozsony, Kalligram, 2000, 160-185.

Hassan MUSTAPHA: „Qur’ān (Koran) translation”, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, szerk. Mona Baker, London – New York, Routledge, 2005, 200-204.

NEMES G. Zsuzsa: „Igaz mesék, mesés igazságok. Gondolatmorzsák a drámaíró Jevgenyij Svarcról”, in Jevgenyij Svarc: *Drámák*, ford. Bojtár Endre és mások, Budapest, Európa, 1976.

NÉMETH Zoltán: *Parti Nagy Lajos*, Pozsony, Kalligram, 2006 (Tegnap és ma. Kortárs magyar írók).

Pierre NORA: „Emlékezet és történelem között. a helyek problematikája”, ford. K. Horváth Zsolt, *Aetas* 1999/3, 142-157.

*Nyelvi álarok. Tizenhárman a fordításról*, szerk. Jeney Éva – Józán Ildikó, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 6).

ÖRKÉNY István: *Lágerek népe. Emlékezők*, jegyz. Radnóti Zsuzsa, Budapest, Palatinus, 2011 (Örkény István művei 5).



*Page to Stage. Theatre as Translation*, szerk. Ortrun Zuber-Skerritt, Amsterdam, Rodopi, 1984 (Costerus. New series 48).

*Papírgaluska. Tanulmányok a görög és latin klasszikusok fordításáról*, szerk. Hajdu Péter – Polgár Anikó. Budapest, Balassi, 2006 (Pont fordítva 2).

PARTINAGY Lajos: *Ibusár – Mauzóleum. Színművek*, Pécs, Jelenkor, 1996.

PARTINAGY Lajos: „Krúda. Életkép”, *Alföld* 2012/8, 6-40.

Patrice PAVIS: „Problems of translation for the stage: interculturalism and post-modern theatre”, ford. Loren Kruger, in *The Play Out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*, szerk. Hanna Scolnicov – Peter Holland, Cambridge, Cambridge UP, 1989, 25-44.

Patrice PAVIS: „Színház-fordítás”, ford. Jákfalvi Magdolna, *Theatron* I/4 (1999 nyár-ősz), 31-34.

Patrice PAVIS: *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn, Budapest. L’Harmattan, 2006.

PÉTERFY Gergely: *Kitömött barbár*, Budapest, Kalligram, 2014.

PINTÉR Béla: *Drámák*, Budapest, Saxum, 2013.

PLATÓN: *Összes művei*, ford. Devecseri Gábor és mások, Budapest, Európa, 1984 (Bibliotheca classica).

P. MÜLLER Péter: *A magyar dráma az ezredfordulón*, Budapest, L’Harmattan, 2014.

P. MÜLLER Péter: „Színre vitt polifóniák. Závada Pál: *Janka estéi. Három színdarab*”, *Jelenkor* 2013/6.

POLGÁR Anikó: *Catullus noster. Catullus-olvasatok a 20. századi magyar költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2003.

Anton POPOVIČ: *A műfordítás elmélete. A szöveg és az irodalmi metakommunikáció szempontjai*, ford. Zsilka Tibor, Bratislava, Madách, 1980.

RADNÓTI Zsuzsa: „A drámaíró Krúdy Gyula és *A vörös postakocsi*. Egy eltűnt színdarab nyomában”, *Színház* 1985/2.

RADNÓTI Zsuzsa: „Tetűtűd és Lágeroperett. Lackfi János drámája elé”, *Jelenkor* 2009/6 (Drámamelléklet).

Thomas RAHE: „Kultur im KZ. Music, Literatur und Kunst in Bergen-Belsen”, in *Frauen in Konzentrationslagern. Bergen-Belsen, Ravensbrück*, szerk. Claus Füllberg-Stolberg – Martina Jung – Renate Riebe – Martina Scheitenberger, Bréma, Edition Temen, 1994, 193-206.

RAJK László: „A buhera dicsérete”, *Népszabadság* 2002. április 27.

RÁBA György: *Szép hűtlenek. Babits, Kosztolányi és Tóth Árpád versfordításai*, Budapest, Akadémiai, 1969 (Irodalomtörténeti könyvtár 23).

RÁJNIS József: „Máró Virgilius Publiusnak *Georgikonja*. Előjáró beszéd”, in *A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Józsan Ildikó, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 7), 106-117.

RITOÓK Zsigmond: „A magyar Homérosz-fordítások. XVIII-XIX. század”, in *Papírgaluska. Tanulmányok a görög és latin klasszikusok fordításáról*, szerk. Hajdu Péter – Polgár Anikó. Budapest, Balassi, 2006 (Pont fordítva 2), 20-90.

RITOÓK Zsigmond: „A magyar Homérosz-fordítások. XIX-XX. század”, in *A klasszikusok magyarul*, szerk. Hajdu Péter – Ferenczy Attila, Budapest, Balassi, 2009 (Pont fordítva 8), 70-119.

Prina ROSENBERG: „Mickey Mouse in Gurs. Humour, Irony and Criticism in Works of Art Produced in the Gurs Internment Camp”, in *Rethinking History* 6, 273-292.

Alvin H. ROSENFELD: „Anne Frank és a holokauszt emlékezet jövője”, in *Holokauszt: történelem és emlékezet*, szerk. Kovács Mónika, Budapest, Hannah Arendt Egyesület, 2005, 343-354.

John ROUSE: „Textualitás és autoritás a színházban és a drámában: néhány kortárs lehetőség”, ford. Imre eL Zoltán, *Theatron* II/2 (2000. nyár-ősz), 106-116.

*Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, szerk. Mona Baker, London – New York, Routledge, 2005.

RUZSICZKY Éva – MADAS Edit: „Szentírásfordítások”, in *Magyar Katolikus Lexikon*, <http://lexikon.katolikus.hu/S/szent%C3%ADr%C3%A1sford%C3%ADt%C3%A1sok.html>

RUZSICZKY Éva: „A Biblia újra fordítása [sic!]”, in *A műfordítás ma. Tanulmányok*, szerk. Bart István – Rákos Sándor, Budapest, Gondolat, 1981.

Rochelle G. SAIDEL: *The Jewish Women of Ravensbrück Concentration Camp*, Wisconsin, The University of Wisconsin, 2006.

Simone SAINT-CLAIR: *Ravensbrück. L'enfer des femmes*, Paris, Édition Variétés, 1946.

Myriam SALAMA-CARR: „French tradition”, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, szerk. Mona Baker, London – New York, Routledge, 2005, 411-413.

SÁRKÖZY Péter: „A magyar irodalom fogadtatása Olaszországban (1849, 1956, 2006...). »S most Pannonia is ontja a szép dalokat«”, in *Túl minden határon. A magyar irodalom külföldön*, szerk. Józán Ildikó – Jeney Éva, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 5), 49-64.

Christina SCHÄFFNER: „Skopos theory”, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, szerk. Mona Baker, London – New York, Routledge, 2005, 235-238.

Johannes SCHEFFER: „Stílusgyakorlás (részlet)”, ford. Gilicze Gábor, in *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. Józán Ildikó – Jeney Éva – Hajdu Péter, Budapest, Balassi, 2007 (Pont fordítva 4), 45-53.

Friedrich SCHLEIERMACHER: „A fordítás különféle módszereiről”, ford. Dömötör Edit, in *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. Józán Ildikó – Jeney Éva – Hajdu Péter, Budapest, Balassi, 2007 (Pont fordítva 4), 119-149.

Arthur SCHNITZLER: „A zöld kakadu. Grotteszk egy felvonásban”, ford. Parti Nagy Lajos, in uő: *Drámák*, vál. Szakács Emese, Budapest, Európa, 2004.

Werner SCHWAB: *Der Dreck und das Gute. Das Gute und der Dreck*, Graz – Bécs, Literaturverlag Droschl, 1992.

Werner SCHWAB: „Elnöknők”, ford. Parti Nagy Lajos – Szilágyi Mária, *Magyar Lettre International* 22 (1996. ősz), 57-66.

Werner SCHWAB: *Fäkaliendramen*. Graz – Bécs, Literaturverlag Droschl, 1993.

Jorge SEMPRUN: *A nagy utazás*, ford. Réz Pál, Budapest, Európa, 1998 (Európa Diákkönyvtár).

SHAKESPEARE: *Drámák*, ford. és jegyz.: Nádasdy Ádám, Budapest, Magvető, 2018, 1-3. kötet.

Mary SHUTTLEWORTH: „Polysystem theory”, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, szerk. Mona Baker, London – New York, Routledge, 2005, 176-179.

Mary SNELL-HORNBY: *The Turns of Translation Studies. Nem Paradigms or Shifting Viewpoints?*, Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2006 (Benjamins Translation Library 66).

SOHÁR Anikó: „Magyarra plántált teóriák a műfordításról. Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig (szerkesztette Józán Ildikó,

Jeney Éva és Hajdu Péter, kiadta a Balassi Kiadó 2007-ben, Pont fordítva sorozat)”, *Literatura* 2008/3, 374-385.

SOMLYÓ György: „Két szó között. Megjegyzések a fordítás poétikájához”, in *A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Józán Ildikó, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 7), 376-397.

*Staging the Holocaust. The Shoah in drama and performance*, szerk. Claude Schumacher, Cambridge, Cambridge UP, 1998.

STANDEISKY Éva: „A háború utáni vérvádak”, *Szombat* 1995. április 1., <https://www.szombat.org/archivum/a-haboru-utani-vervadak>

STAUDER Mária: „Utószó”, in Krúdy Gyula: *Boldogult úrfikoromban és más elbeszélések*, Budapest, Unikornis, 1996 (A Magyar Próza Klasszikusai 31).

Jevgenyij SVARC: „A sárkány”, ford. Elbert János, in uő: *Drámák*, ford. Bojtár Endre és mások, Budapest, Európa, 1976, 247-324.

Jevgenyij SVARC – Parti Nagy Lajos: „A Sárkány”, *Magyar Lettre Internationale* 51 (2003. tél), 28-41.

SZABÓ Lőrinc: „A műfordítás öröme”, in *A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Józán Ildikó, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 7), 282-284.

SZÁVAI János: „A magyar irodalom Franciaországban”. in *Túl minden határon. A magyar irodalom külföldön*, szerk. Józán Ildikó – Jeney Éva, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 5.), 65-83.

SZÁSZ Károly: „A műfordításról, különös tekintettel Shakespeare és a Biblia fordítására”, in *A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Józán Ildikó, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 7), 167-187.

SZELE Bálint: „A fordító szeme mindent lát (Nádasdy Ádám)”, in Szele Bálint: „*Társalogni avval, aki bölcs*”. *11 Shakespeare-interjú*, Budapest, Ráció, 2008, 13-22.

SZELE Bálint: „Ez is csak szöveg (Nádasdy Ádám)”, in Szele Bálint: „*Társalogni avval, aki bölcs*”. *11 Shakespeare-interjú*, Budapest, Ráció, 2008, 23-43.

SZELE Bálint: „*Társalogni avval, aki bölcs*”. *11 Shakespeare-interjú*, Budapest, Ráció, 2008.

SZÉKELY György: „1811: »Leár« magyarul. Színháztörténeti háttér”, *Theatron* I/3 (1999. tavasz), 9-19.

SZILASI László: „Maggi – Étel által történő helyettesítés és evés által történő emlékezés Krúdy Gyula *Isten veletek, ti boldog Vendelinek!* című novellájában”, *Literatura* 2002/3, 313-321.

SZOLLÁTH Dávid: „Bábelt kövenként. Még egyszer Szentkuthy Miklós *Ulysses*-fordításáról”, in *A Nemzet Kalogánya. Kálmán C. György 60. születésnapjára*, szerk. Veres András, Budapest, Reciti, 2014, 182-194.

SZÜCS Teri: „Emlékezeti élveboncolás. Závada Pál: *Egy piaci nap*”, <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/6167/zavada-pal-egy-piaci-nap/>

„Tartozás és úri passzió. Kúnos Lászlóval Jeney Éva, Józán Ildikó és Szöllősi Adrienne beszélget”, in *Nyelvi álarcok. Tizenhárman a fordításról*, szerk. Jeney Éva – Józán Ildikó, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 6), 64-79.

Quintus Septimus Florens TERTULLIANUS: „A látványosságokról”, ford. Rozsnyai Ervin, in *Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez*, szerk. Redl Károly, Budapest, Gondolat, 1988, 49-69.

*The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, szerk. Theo Hermans, London – Sydney, Croom Helm, 1985.

*The Play Out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*, szerk. Hanna Scolnicov – Peter Holland, Cambridge, Cambridge, 1989.

Germaine TILLION: *Fragments de vie*, bev. Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 2009.

Germaine TILLION: „Lágeroperett. (Magyar szöveg: Lackfi János)”, *Jelenkor* 2009/6 (Drámamelléklet).

Germaine TILLION: *Les Cahiers du Rhône* 1946. december (*Ravensbrück*), 11-88.

Germaine TILLION: *Ravensbrück*, Paris, Édition Seuil, 1973.

Germaine TILLION: *Une opérette à Ravensbrück. Le Verfügbar aux Enfers*, Közreadta Tzvetan Todorov – Claire Andrieu, jegyz. ellátta Anise Postel-Vinay, Paris, Édition de la Martinière, 2005.

TOMPA Andrea: „A politika fordítása. A fordítás politikája”, *Színház*, 2010/1, <http://szinhaz.net/2010/01/24/tompa-andrea-a-politika-forditasa-a-forditas-politikaja/>

TOMPA Andrea: „Célpont és ujj a ravaszon. A Magyar ünnepről”, *Színház* 2011/2, <http://szinhaz.net/2011/02/23/tompa-andrea-celpont-es-az-ujj-a-ravaszon/>

Gideon TOURY: „Fordítás – célkultúra. Egy előfeltevés módszertani következményei”, ford. Nemes Péter, in *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. Józán Ildikó – Jeney Éva – Hajdu Péter, Budapest, Balassi, 2007 (Pont fordítva 4), 319-337.

Gideon TOURY: *In Search of A Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980 (Meaning & Art 2).

*Translation, History, and Culture*, szerk. Susan Bassnett – André Lefevere, London – New York, Pinter Publisher, 1990.

*Túl minden határon. A magyar irodalom külföldön*, szerk. József Ildikó – Jeney Éva, Budapest, Balassi, 2008 (Pont fordítva 5).

*Tükördara. Írások Parti Nagy Lajos költészetéről, prózájáról és drámáiról*, szerk. Németh Zoltán, Budapest, Kijárat, 2008.

URBÁN Balázs: „Krúdy és a pasztell. Krúdy Gyula: *A vörös postakocsi*”, *Színház* 2004/3.

VADNAI László: *Hacsek és Sajó összegyűjtött legjobb mókái*, vál. és szerk., utószó Vinkó József, Szekszárd, Babits, 1989.

VALLÓ Zsuzsanna: „*Honosított*” angol drámák a magyar színpadon. *Kulturális referenciák fordítása Harold Pinter színpadi műveiben*, Budapest, 2002.

VAS István: *Az ismeretlen isten. Tanulmányok 1934-1973*, Budapest, Szépirodalmi, 1974.

Lawrence VENUTI: „Strategies of translation”, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, szerk. Mona Baker, London – New York, Routledge, 2005, 240-244.

Lawrence VENUTI: *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London – New York, Routledge, 1995.

Jan de WAARD – Eugene A. NIDA: *Egyik nyelvről a másikra. Funkcionális ekvivalencia a bibliafordításban*, ford. Pecsuk Ottó, Budapest, Magyarországi Református Egyház Kálvin János, 2002.

Theresia WALSER: „Közel sincs már e vadság erdeinkben”, ford. Parti Nagy Lajos, in *Az arab éjszaka. Kortárs német drámaírók antológiája*, szerk. Szilágyi Mária, Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet – Creatív Média, 2003.

*Werner Schwab*, szerk. Gerhard Fuchs – Paul Pechmann, Graz – Bécs, Literaturverlag Droschl, 2000 (Dossier 16).

VAS István: „Horatius olvasásakor”, in uő: *Az ismeretlen isten. Tanulmányok 1934-1973*, Budapest, Szépirodalmi, 1974, 600-631.



Rudolf M. WLASCHEK: *Kunst und Kultur in Theresienstadt. Eine Dokumentation in Bildern*, Gerlingen, Bleicher, 2001.

Phyllis ZATLIN: *Theatrical Translation and Film Adaptation. A Practitioner's View*, Clevedon, Multilingual Matters LTD, 2005 (Topics in Translation 29).

ZÁVADA Pál: *Idegen testünk*, Budapest, Magvető, 2008.

ZÁVADA Pál: *Janka estéi. Három színdarab*, Budapest, Magvető, 2012.

ZÁVADA Pál: „Kivilágos kivirradtig. Móricz Zsigmond regényéből színpadra írta Závada Pál”, *Jelenkor* 2013/7-8, 673-713.