

EGY TRILÓGIA KÉT FORDÍTÓVAL: J. M. COETZEE JÉZUS-KÖNYVEI

A dél-afrikai születésű J. M. Coetzee műveinek hányattatott magyar fordításrepciójáról több szó esett már (Bényei 2003: 8; Bényei 2005: 25; Reichmann 2019a: 9–26), különösen az irodalmi Nobel-díj elnyerése (2003) után indított életműsorozatok kapcsán. E fordítástörténet egyik meghatározó eleme, hogy Coetzee szinte minden regényét más-más fordító tollából olvashatjuk magyarul. Kivételt az utóbbi évekig csak *A semmi szívében* (2003) és a *Foe* (2004) képeztek: mindkettő Babits Péter munkája. Számomra ez akár a fordításművek problematikuságának egyik kulcsa is lehet, hiszen az életmű darabjainak más-más általi fordítása feltehetőleg a stilisztikai folytonosság, egy egységes és sajátos magyar „Coetzee-stílus” kialakulása¹ ellen hat.² A szépirodalmi fordítás sikerének kulcsa – és mégis talán legnehezebben megragadható aspektusa – pedig éppen a stílus (vö. Popovič 1980: 57–58; Józan 2009: 251–254; Parks 2014: 13–14). Coetzee szövegeinek gyakran csalókan egyszerű felszíne alatt – „gyémánt keménységű” és „megtévesztően száraz” (Kannemeyer 2013: 251, 346) narratíváiban – az egész életművet behálózó végtelenül összetett metaforarendszerek bontakoznak ki, amelyeket teljességükben csak a Coetzee-regények egymással és egyéb világirodalmi alkotásokkal fennálló intertextuális összefüggései világítanak meg.³ Mindezek fényében a 2014 és 2020 között magyarul megjelent Jézus-trilógia (*Jézus gyermekkora*, *Jézus iskolái*, *Jézus halála*) fordítási szempontból a korábbi szomorú recepciótörténet logikus folytatásának ígérkezett: a stílusában feltételezhetően, de történetében mindenképpen folytonos három kötetet sem sikerült egy fordító következetes tolmácsolásában közreadni. Az első kötet a hatalmas fordítói múlttal rendelkező, szakmailag elismert, József Attila-díjas Kada Júlia,

1 A fordításmű a műfordítás helyett Józan Ildikó következetesen használt, mintegy kritikai fordulatot jelző terminusa, amely „rokon Gideon Toury ‘feltételezett fordítás’ fogalmával” (Józan 2009: 14). Józan a fordításmű műalkotás, a fordítási folyamat alkotási folyamat jellegét hangsúlyozza (Józan 2009: 251–254). Ebből kiindulva a „forrásmű”-vel való összehasonlítást teljesen figyelmen kívül hagyó, a fordításhoz tartozó szövegeket mint önálló irodalmi műalkotásokat értelmező kritikai megközelítést javasol (Józan 2009: 251–254). Bár jelen tanulmány nem ezt a megközelítést követi, szemléletmódja alapvetően rokon vele: a sajátos magyar „Coetzee-stílus” létének kérdése egyben a fordításművek műalkotás voltának kérdése is.

2 Sajnos Coetzee esetében az azonos fordító sem a siker garanciája: Bényei Tamás fent hivatkozott két recenziója éppen Babits Péter fordításainak a gyengeségeire hívja fel a figyelmet, többek között.

3 Coetzee korai regényei kapcsán ezen bonyolult összefüggések és sokrétű jelentéstartalmak felfejtésének mintájául szolgál két metafora végigkövetésével Veres Ottilia doktori értekezése (Veres 2017).

a második és a harmadik az „újoncnak” számító Szieberth Ádám munkája.⁴ Jelen tanulmány arra a kérdésre keresi a választ, hogy okoz-e ez a tény stilisztikai törést a trilógián belül, vagy esetleg – legalább e háromkötetes szövegegységen belül – viszonylag új fejezet nyílik-e a magyar Coetzee-fordítások történetében.⁵ A kérdés megválaszolásához a trilógia véleményem szerint meghatározó stílusjegyeit kíséreltem meg beazonosítani, majd azok megjelenését vizsgálom a fordításművekben.

Kiindulópontként megkerülhetetlen a trilógiában megjelenő regényvilág alapvető nyelvi vetülete: az olvasó kétnyelvű – túlnyomóan angol, ám spanyol elemekkel tarkított – regényszöveggel találja szemben magát. A főszereplők, az időződő Simon és a trilógia elején öt év körüli David sorsa ugyanis egy számukra is új, semmilyen az olvasó által ismert, objektíven létező országgal nem azonosítható spanyol nyelvű közegben bontakozik ki. Történetük hat héttel az új hazába érkezésük után kezdődik, annak tudatosításával, hogy most tanulják az ország nyelvét, amelyben még – eredeti és elfeledett önazonosságukat elfedő – új spanyol nevet is kaptak. Kritikai konszenzusnak tekinthető az a megközelítés, amely túlvilágként, egyfajta halál és felejtés utáni életként (Wiegandt 2016: 146, 160; Tajiri 2016: 77, 83–84) értelmezi a trilógia fiktív terét. Hogy a platóni ideák születéskor elfeledett birodalmát is megidéző ország nyelve miért pont spanyol, annak egyik magyarázatául a mű expliciten megnevezett szépirodalmi intertextusa, a *Don Quixote* szolgálhat: a gazdag képzeletvilággal megáldott elhagyott gyermek és az őt kénytelen-kelletlen fiává fogadó, ám megérteni képtelen férfi a búsképű lovag és Sancho Panza párosához hasonlóan vándorol először anyát keresve Davidnak, majd – immár Inésszel, a fogadott anyával együtt – a szabályokat lépten-nyomon felrúgó fiút üldöző törvény elől menekülve. Szövegszinten a szereplőket körülvevő világ spanyol nyelve kódváltásokon keresztül jelenik meg, az elbeszélés alapvetően angol nyelvében idegen zárványokként tűnnek fel a spanyol elemek: „They hurry. *Centro de Reubicación Novilla*, says the sign. *Reubicación*: what does that mean? Not a word he has learned” (Coetzee 2013: 1. fejezet).⁶

A Coetzee regényeinek többségére jellemző elbeszélőtechnika – jelen idejű egyes szám harmadik személyű elbeszélés egy szereplő, jelen esetben Simón tudatán keresztül – közelebbi vizsgálata a (spanyol) nyelv kényszeréből kibontakozó komplex problémakörre

4 A fiatalabb generációhoz tartozó Szieberth Coetzee időközben minden eddigi magyar tolmácsolójánál kiterjedtebb fordítói tevékenységgel kapcsolódott az életműhöz. Ez 2018-ban indult a *Jézus iskoláival*, majd a következő évben Sebestyén Éva 1980-as fordításának (*A barbárookra várva*) a revíziójával folytatódott. 2020-ban Coetzee-esszékötlet jelent meg az ő fordításában, illetve a *Jézus halála*.

5 Azért csak viszonylag, mert Bényei Tamás 2008-as *Alkonyvidék* címen megjelent fordításműve már teremtett precedenst a művészileg sikeres fordításra az életműben. Bővebben l. Reichmann 2019b.

6 Kiemelés itt és a továbbiakban az eredeti szerint: a trilógiában a spanyol nyelvi elemeket következetesen elkülönítik tipológiaiailag az angol szövegtől.

irányítja a figyelmet, nevezetesen a nyelvi, és még inkább az elbeszélői kompetencia hatáira. A fenti idézetből is láthatóan az események Simón nézőpontjából, az ő – már itt is feltűnően hiányos – értelmezésében jelennek meg: itt és a továbbiakban ő az a *he*, akinek egyszerűen nincs meg a megfelelő szókinccse a spanyolul megnevezett valóság-elemek beazonosításához, elvonatkoztatva, a (spanyol) nyelvben leképezett világ megértéséhez. De vajon csak a spanyol nyelv terén elégtelen a kompetenciája? Valójában, ahogyan a harmadik személyű elbeszélői hang és Simón nyelvezete, ugyanúgy az angol és a spanyol határai is összemosódnak a szövegben. Az irodalmi hagyományban bevett fogással Coetzee azt feltételezti olvasóival, hogy a – szórványos kódváltásokkal – angolul közölt dialógusok valójában spanyolul zajlanak a szereplők között, azaz angol változatuk mintegy a Simón által felfogott spanyol eredeti fordítása a személytelen elbeszélő tolmácsolásában. Mármost ott, ahol Simón érti a szöveget: a kódváltás ott jelenik meg, ahol számára (még) értelmezhetetlen szavakba, kifejezésekbe ütközik:

‘Señora Weiss seems to have gone home,’ he says. ‘Is there not something you can do? Do you not have a – what do you call it? – a *llave universal* to open our room?’
‘*Llave maestra*. There is no such thing as a *llave universal*. If we had a *llave universal* all our troubles would be over.’ (Coetzee 2013: 1. fejezet)

Mivel a Simón tudata által meghatározott narráció nyelvi összetettségében és hangnemében nem különbözik lényegesen a dialógusoktól, tulajdonképpen a szöveg egésze olvasható egy ismeretlen, ám bizonyosan nem túl magas nyelvi színvonalú spanyol eredeti – az elbeszélő által létrehozott – feltételezett fordításaként.⁷ Egyúttal pedig egy olyan értelmező szövegeként, aki maga is tudatában van azoknak a messzemenő következményeknek, amelyekhez saját – és embertársai – korlátozott nyelvi kompetenciája vezet: „What do you think I am doing in this country where I know no one, where I cannot express my heart’s feelings because all human relations have to be conducted in beginner’s Spanish?” (Coetzee 2013: 13. fejezet) Érkezése után sokáig a regényvilág minden lakója egy „kezdő szinten” elsajátított idegen nyelven kommunikál, miközben anyanyelvét – múltját és identitását – elfeledte. Simón értetlensége e világban maga az emberi létállapot, az ő és a személytelen elbeszélő összemosódó tudatán keresztül megformált angol regényszöveg határait pedig mintegy Simón spanyol kompetenciájának szűk

7 Gideon Toury meghatározása szerint „egy feltételezett fordítás mindig egy célkultúra szövege, amelyről jogunk van próbaképpen feltételezni, hogy létezik egy másik szöveg, másik kultúrában és nyelven, amelyből bizonyos átviteli folyamatok eredményeképp eredeztethető, s amelyhez most bizonyos viszonyok fűzik, s amelyek közül néhányat – az adott kultúrán belül – szükségesnek és/vagy elégségesnek tekintünk” (Toury 2007: 328).

korlátai jelölik ki. Az olvasó ezen (nyelvi) értetlenség börtönébe zárt s ezért nem szándékosan, de mégis csak megtevesztő, megbízhatatlan elbeszélő sorai között kénytelen olvasni. Ha tetszik, Coetzee regényeinek korábban említett, csalóként egyszerűnek tűnő felszíne itt egyfajta nyelvi bűvészműtárvány következménye, s felbecsülhetetlen, az elbeszélői tudat számára a nyelven keresztül hozzáférhetetlen mélységeket takar.

Noha az ismeretlen nyelv korlátainak jelentős része idővel – és tanulással – leküzdhetőnek tűnhet, Simón nyelvi kompetenciájának javulása nem vezet mélyebb (ön)megértéshez. Miközben ugyanis a spanyol nyelvvel való küzdelmének szövegbeli nyomai egyre ritkábbá válnak, az is egyre nyilvánvalóbb – számára is –, hogy az új haza társadalmi normáinak ereje az egyént érzelmeinek elfojtására kényszeríti, Simón számára pedig csupán a ráció keretein belül értelmezhető és a logika nyelvén megragadható felszín teszi hozzáférhetővé. Simón – és az elbeszélői tudat – nyelvi fejlődésének bizonyítéka, hogy a második részben a szereplő szintet lép: be tud iratkozni a spanyol fogalmazás alapjait oktató kurzusra, melynek előfeltétele a beszélt nyelv ismerete („a command of spoken Spanish” [Coetzee 2016: 15. fejezet]). A helyzet alapvető ironiája – bár ennek felismerése nyilvánvalóan meghaladja Simón és az elbeszélő kompetenciáját –, hogy miközben Simón az írásban megtestesülő önkifejezés segítségével szeretné feldolgozni érzelmi és identitásválságát, a kurzus deklarált célkitűzései ezzel épp ellentétesek: „We will learn to write clearly, logically, and with good style” (Coetzee 2016: 15. fejezet). A saját vágyai és a kurzus céljai között feszülő ellentét leképeződéseként Simón a kitűzött feladatok megoldásakor – a logikus írás szabályainak formális betartása mellett – képtelen a megadott tematikát követni, és – a maga hátborzongatóan érzéketlen stílusában – az őt valójában foglalkoztató érzelmi impulzusok taglalásába fog. A Simón fogalmazásgyakorlataiból idézett egyes szám első személyű szövegrészletek ismét csak a szereplő és az elbeszélő közötti csekély távolságot bizonyítják, miközben metafikcióként – az szöveg explicit jelentése és performativitása közötti ellentétet keresztül – a Simón íráskísérletében rejtőző ironiák sorát folytatják:

The fourth paragraph, the paragraph that, were he to write it, would be superfluous to the assignment, would be about Dmitri. [...] ‘Here in Estrella I met a man named Dmitri who later gained notoriety as a rapist and murderer. Dmitri has on several occasions ridiculed the way I speak, which strikes him as overly cool and rational.’ He reflects, then replaces the word cool with the word cold. ‘Dmitri believes that the style reveals the man. Dmitri would not write as I write now, in paragraphs linked one to the other. Dmitri would call that passionless writing, as he would call me a passionless man.’ (Coetzee 2016: 15. fejezet)

A szövegrészlet tanúbizonysága szerint Simón önértelmezésének kulcsa hasonmása, Dmitrij, akivel egymás riválisai David apafigura iránti szeretetéért, talán épp azért, mert Dmitrij látszólag mindenben Simón ellentéte: szenvedélyes szerelmes gyilkos. Simón Dmitrij szemén keresztül látja magát, s ezért jelenti ki explicit módon, hogy „rideg,” „racionális” és „szenvedélytelen” (Coetzee 2018: 226). Maga a szöveg megírása viszont annak implicit bizonyítéka, hogy a regényvilág normáihoz képest Simón igenis túl sok érzellemmel bír, azaz nemcsak különbözik Dmitrijtől, hanem hasonlít is hozzá. Ezt erősíti meg, hogy a szöveg implicit tartalmának performativitása érvényesül: Simónt a normák megsértése miatt tanára kizárja a spanyol fogalmazás kurzusról, tágabb értelemben a regényvilág szabálykövető polgárainak közösségéből. Az eseménysor egyszerre hívja fel a figyelmet Simón (ön)értelmezésének végtelenül szűk korlátaira, az egyszerűnek, helyenként szinte bugyutának tűnő szövegfelszín alatt feszülő komplex, ironikus, szinte paradox ellentétekre, és a ráció zsarnoki, az orwelli és huxley-i disztópiákat idéző hatalmára a regényvilágban. Ahol a gyilkosságról, szerelemről, gyermeke szeretetének elvesztéséről az esszéírás szabályai szerint, ámde maximum két tagmondatból álló, kerek, szűkszavú mondatokban érkező Simón túl szenvedélyesnek számít, ott vajon mi lehet az emberi ideál?

A fentebb idézett „ridegség” és „szenvedélytelenség” természetesen Coetzee kritikusainak sem kerülte el a figyelmét. Yoshiki Tajiri számára a *kései stílus* (*late style*) fogalma szolgál a legkézenfekvőbb magyarázattal – mentséggel? – Coetzee „nagyon egyszerű” (Tajiri 2016: 72) írásmódjára. Tajiri egyrészt Coetzee önreflexiójára, másrészt Edward Said belátásaira támaszkodik a *kései stílus* meghatározásához. Ami Coetzee-t illeti, véleménye szerint a *kései stílus* „alapja az egyszerű, visszafogott, díszítetlen nyelv ideálja, és az, hogy a valóban fontos kérdésekre összpontosítsunk – akár élet-halál kérdésekre” (id. Tajiri 2016: 79).⁸ Ennél némileg kevésbé pozitív Edward Said definíciója, aki szerint a *kései stílus* jellemzői „a világtól való visszavonulás, önidézés, manírosság” (Tajiri 2016: 80).⁹ Más szóval, e stílus központi eleme egyfajta mesterkélttség avagy modorosság, és – feltehetőleg az önmegújulás képességének fogytával – a szöveg egyre többször idézi az író saját életművét, azaz fordul a szerző önnön kliséibe.

Bár a *kései stílus* ismérveként megjelölt önidézés gyakorisága nyilvánvaló a Coetzee saját regényeivel fennálló – később említendő – szövevényes intertextuális kapcsolatok terén, a Jézus-trilógia végtelen, vagy inkább végletes stilisztikai egyszerűsége és szenvtelensége az amerikai minimalizmus párhuzamaként is értelmezhető. Az irodalmi minimalizmus legfontosabb sajátosságai – a szenvtelen, száraz, objektív stílus, amely

8 Saját fordítás.

9 Saját fordítás.

a mindennapi tapasztalatokat közvetlenül, magyarázat nélküli jeleníti meg, miközben pszichológiai távolságtartás jellemzi az eseményektől és a karakterektől (Clark 2012: 106) – jól felismerhetők a korábban idézett szöveghelyeken, de az elbeszélést meghatározó Simón tudatának és nyelvezetének, s így a trilógia teljes szövegének is alapvető jellemzői.

Az önidézés – illetve a tágabb értelemben vett szövegköziség – azért is érdemel kiemelt figyelmet, mert az igazán működő fordításmű egyik fontos ismérve, hogy megteremti a célnyelvi kultúrában saját kontextusát, intertextuális hálóját (Józan 2009: 261–263). A Jézus-trilógia egyrészt rendkívül gazdag szövegközi utalásokban – olyannyira, hogy Tajiri, nyilvánvaló pejoratív felhanggal, „irodalmi élménypark”-ként, „paródiává alacsonyított irodalom”-ként utal rá (Tajiri 2016: 74).¹⁰ A trilógia legfontosabb explicit intertextusa az Újszövetség, amelynek – például Tajiri meglátása szerint is – szisztematikus újraírása (Tajiri 2016: 73): a címek és bibliai nevek által megalapozott párhuzamok talaján a fő cselekményszál, s így a trilógiai végkifejlete is értelmezhető bibliai parafrázisként. Ugyancsak nehéz lenne figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy a regényvilágban egyetlen szépirodalmi alkotás van fizikailag jelen könyv formájában, ez pedig az *An Illustrated Children's Don Quixote* – David kedvenc olvasmánya, amelyet mindenhová magával hurcol.¹¹ Ha tetszik, a trilógia lehetséges disztópikus olvasatának alapja lehet az a tény, hogy e látszólag tökéletes világból – Ray Bradbury *Fahrenheit 451*-ének mintájára (1953) – az irodalom emléke is kiveszni látszik. Azaz Coetzee olyan potenciális jövőképet vetít előre, amely a képzelet világának radikális elnyomásán alapszik, vagy amelyben már az elnyomása is szükségtelen, mert a fikció olvasása iránti igény – az arra való képességgel együtt – elhalt az emberekben. Ennek emblémája lehet az a tény, hogy Cervantes klaszszikusa is csak lebutított változatban maradhat fenn a ráció rideg birodalmában, ahol az irodalmi múlt relikviája, a modern regényirodalom alfája leszakított gerinccel tud csak észrevétlenül elrejtőzni a könyvtárban, a barkács- és szakácskönyvek és egyéb hasonlóan hasznos kiadványok serege alatt. Olvasását is csak gyakorlati célok igazolhatják: maga az olvasni tanulás szükségessége s persze a spanyol nyelvi kompetencia fejlesztése (Coetzee 2013: 18. fejezet).

A trilógia implicit szövegközi kapcsolatainak tárháza, amely sok esetben első körben Coetzee saját korábbi regényeihez vezet, majd azokon keresztül különböző klasszikusokhoz, igazolni látszik Tajiri sommás meglátását: ha tetszik, a trilógia a „Coetzee-témák múzeuma” (Tajiri 2016: 73; 78). A feltételezett fordítás eszközére és egy 18. századi útirajz újraírására alapuló virtuóz elbeszéléstechnikai csavarok fémjelzik Coetzee pályakezdését

¹⁰ Saját fordítás.

¹¹ A trilógia gyakran elemzett aspektusáról van szó, melynek részletes tárgyalását jelen tanulmány fókuszsa és terjedelmi korlátai nem teszik lehetővé. L. pl. Honold (2018), ill. Seshagiri (2013).

az *Alkonyvilág* (2008, *Dusklands* 1974) szövegében, jelezve, hogy számára a (metaforikus) fordítás és a kreatív írás elválaszthatatlanok egymástól (Reichmann 2019a). A jól ismert klasszikus szöveg szisztematikus újraírásának eszköze az 1981-ben, a posztmodern és a posztkoloniális irodalom találkozásának egyik leggyümölcsözőbb évében megjelent, a korszak iskolapéldájaként olvasható *Foe*-t idézi, s vele együtt a *Robinson Crusoe*-t (1719). Az absztrakcióba hajló *chronotopos*, a trilógia valós országgal azonosíthatatlan tere és meghatározatlan ideje Coetzee mesteri, ám igencsak hasonló eljárására emlékeztet *A barbárokra várva* (*Waiting for the Barbarians*, 1980) című regényben, mely egyébként a görög Kavafisz költeményétől kölcsönzi címét. A filozófiai dialógusok viszonylag nagy száma a trilógiát az esszéregényként is olvasható *Elizabeth Costello*hoz (2003) teszi hasonlatossá, amelynek egyik kulcsszövege *A per* Kafkától (1925, *Der Prozess*). Az irodalom halálának implicit víziója a *Szégyen* (1999, *Disgrace*) sötét felsőoktatási látképének logikus folytatása. E regény egyébként olvasható Coetzee szinte egész életművön átívelő Dosztojevszkijvel folytatott dialógusának egy fejezeteként is (Reichmann 2017). Mivel a trilógia sem mentes dosztojevszkiji áthallásoktól – Dmitrij egyszerre idézi a három Karamazov testvér egyikét és „az örök férj” színpadias önmegalázásban tetszelgő alakját, a *Don Quixote* újraírása pedig *A félkegyelműhöz* (1869, *Iduom*) vezet, hogy csak a legnyilvánvalóbbakat említsen –, a Jézus-regények is felidéznek e folyamatos dialógust. E tény és a szisztematikus újraírás gyakorlata együttesen a trilógiát a *The Master of Petersburg* (1994) című regény reminiscenciájává teszik, amely a Dosztojevszkij–Coetzee-polémia kiteljesedése az *Ördögök* (1871, *Бесы*) következetes újraírásának formájában (Reichmann 2016). A trilógia filozofikus diskurzusai is rokoníthatók a dosztojevszkiji eszmeregény sajátosságaival, miközben utópisztikus felütése a menipposzi satíra olyan modern változatait idézi meg, mint például a *Gulliver utazásai* (1726, *Gulliver's Travels*), illetve legkonkrétabban annak utolsó része, a ráció világának kétértelmű – egyszerre utópisztikus és elrettentő – megjelenítése a bölcs lovak birodalmában. A fordítások szempontjából azonban fontos leszögezni, hogy a „kezdő spanyol” nyelvi komplexitásának határai konkrét idézeteket, stilisztikai reminiscenciákat nem tesznek lehetővé: Coetzee világirodalmi tárháza tematikus allúziók sokaságában testesül meg.

A fenti stílusjegyek áttekintése megerősíteni látszik Rebecca Walkowitz jelentős népszerűsége szert tevő meglátását, amely újfajta kapcsolatot tételez fel a fordítás és a kortárs – globális irodalomként felfogott – világirodalom között, s e kapcsolat eklatáns példájaként Coetzee trilógiájára hivatkozik (Walkowitz 2015: 3–6; vö. Chesney 2022: 74). Jelesül, Walkowitz szerint a kortárs irodalomban

sok regény nem egyszerűen megjelenik fordításban: kezdettől fogva fordításra íródtak. A számítógépes megjelenítésre létrehozott, ún. „digitálisan született” műalkotások mintájára ezeket *fordításban született* regényeknek nevezem. [...] a fordításban

született irodalom a fordításra sokkal inkább médiumaként és eredeteként, mint utólagos eseményként tekint. A fordítás ezen művek esetében nem másodlagos vagy véletlenszerű, hanem az előállításuk feltétele. [...] A fordításban született regények opportunistán közelítik meg a [sokformátumú, multimediális és soknyelvű irodalmi] rendszert. (2015: 3–4)¹²

Bár Coetzee trilógiájában a *feltételezett fordítás* szöveggeneráló eleme a megkérdőjelezhetetlenség látszatát kölcsönzi Walkowitz gondolatmenetének, a coetzee-i életmű tükrében maga az eszköz és a puritán egyszerűségű stílusra törekvés is a szerzőt a kezdetektől foglalkoztató regénytechnikai aspektusok.¹³ Legyenek bár *fordításban született* regények, vagy egy kiüresedő *kései stílus* termékei, vagy akár a minimalizmus szerves folytatásai, a trilógia kötetei stílusjegyeik alapján nem ígérnek az életmű korábbi darabjaihoz mérhető fordítói kihívást. S valóban, a regények tolmácsolása egyik fordító számára sem vetett fel leküzdhetetlen problémákat, megoldásaik szinte elkerülhetetlenül hasonlatosak egymáshoz, a három magyar kötet pedig nyelvi megformáltságában is a folytonosság benyomását kelti.

A regény kétnyelvűségéből adódó kódváltások különösebb kommentárt nem igényelnek: mindkét fordító számára magától értetődőnek tűnik a magyar műfordítói hagyományban napjainkig domináns megoldás alkalmazása, azaz a spanyol nyelvű mondatok és töredékek változatlan beemelése a fordításműbe. Példaként álljon itt egy-egy részlet Kada Júlia és Szieberth Ádám tollából:

Sietnek. *Centro de Reubicación Novilla*, hirdeti az épület felirata. *Reubicación*: ez meg mit jelent? Ezt a szót nem tanulta. (Coetzee 2014: 5)

– És *recordado con afecto*? Jó szívvel emlékezünk rád? Ennyire futja az árvaháztól? [...] Te [Inés] mit gondolsz? Elég a „jó szívvel” a gyerekünknek? (Coetzee 2020: 230)

A fordításművek tehát egységesen megtartják a nyelvi hibriditás explicit jeleit, s ily módon hívják fel a figyelmet a szöveget a regényvilág fikciója szerint létrehozó spanyol–angol/magyar feltételezett fordítási mechanizmus implicit jelenlétére.

¹² Saját fordítás.

¹³ Jelen tanulmány keretei nem nyújtanak lehetőséget Walkowitz álláspontjának részletes cáfolatára, illetve nem is célja Coetzee apológiája a globális irodalom lehetőségeinek opportunistá megragadásaként összefoglalható „vaddal” szemben. Annak belátásán kívül, hogy a *fordításban született* regény kategóriája a viszonylag könnyen fordíthatóság irányába mutat a trilógia kapcsán, Walkowitz – pusztán metaforaként alkalmazott, fordítástudományi alapokat nélkülöző – fogalmának nincs különösebb fordításkritikai hozadéka.

A kódváltás speciális esetének is tekinthető a spanyol nyelvű földrajzi nevek, elsősorban helységnevek használata. Fordítási szempontból azért érdemelnek kitüntetett figyelmet, mert jelentős részük beszélő névként funkcionáló tulajdonnév, amely a fordítási folyamatban többtényezős döntéshelyzet elé állítja a fordítót (vö. Vermes 2015: 16–19), és eltérő fordítói megoldásokat eredményezhet az eredeti alakban való megőrzéstől (átvitel) a *fordítás*on át a *módosítás*ig (Vermes 2003: 93–94; Vermes 2015: 14–15). E beszélő neveket azonban mindkét fordító egyöntetűen eredeti alakjukban őrizte meg, a magas irodalom, illetve a komoly, felnőtt olvasók számára írt műfajok fordítói hagyományához illeszkedve, s ezzel is hozzájárulva a trilógia egységes stílusának kialakításához.¹⁴ E megoldás azt jelenti, hogy a beszélő nevek által hordozott metaforikus jelentések célnyelvi visszaadása helyett a fordítók az adott fiktív világban az üres logikai bejegyzéssel rendelkező prototipikus forrásnyelvi tulajdonnevek, például a személynevek, és a kitöltött logikai bejegyzéssel rendelkező földrajzi nevek egységes kezelését tartják szem előtt (vö. Vermes 2003: 97–98): idegenítő eljárással a spanyol ajkú fiktív világ markereiként kezelik azokat. Ezt az eljárást az is indokolja, hogy jórészt olyan nemzetközi szavakról van szó, amelyeknek szemantikai hozadéka globalizálódó világunkban a minimális idegen nyelvi műveltséggel rendelkező magyar olvasó számára is dekódolható. Példaként említhetők a *Belstar*, *Novilla*, *Estrella*/*Estrellita del Norte*, *Nueva Esperanza* városnevek, David és Simón allegorikus utazásának állomásai. Ezek olyan nemzetközileg ismert elemekből épülnek fel, mint a magyarban jövevényszóként is létező *star* és *villa*, az olaszban és a spanyolban egyaránt ’szép’ jelentést hordozó *bello* vagy az ’új’ jelentésű *nuevo* melléknév, mely alakjában is hasonlít olasz (*novo*) és angol (*new*) ekvivalenseire, akárcsak az ’észak’ jelentésű *Norte*. Némi nehézséget csupán az *Estrella* szó és kicsinyítő képzős alakja jelenthet, bár talán ez is ismerős lehet az azonos jelentésű és nemzetközileg elterjedt *Stella* név alapján. A példák közül egyedül az *esperanza* szó ’remény’ jelentéséről feltételezhető, hogy a magyar olvasók jelentős része számára elvész. Összességében mindkét fordító igazodik a hasonló műfajú és hasonló célközönség számára íródott irodalmi szövegek fordítása során hagyományosan alkalmazott eljáráshoz, amelynek során az alapvetően honosító magyar fordítói hagyományban sem fordítják jellemzően a városneveket (vö. Vermes 1998: 171).

14 Farkas Balázs a témában klasszikusnak számító tanulmányában leszögezi, hogy a „helynevekben és az angolszász nyelvű világ intézményneveiben megjelenő szóneveket olykor közzsói értelmük szerint fordítjuk, többnyire azonban változatlan formában átvisszük a magyar szövegbe” (2009: 25). Ugyanakkor egyéb tulajdonnevek kapcsán kiemeli, hogy a műfordítások gyakran részesítik előnyben a konnotációk közvetítését, és alkalmaznak fordítást olyan tulajdonnevek esetében is, amelyek nem irodalmi szövegben átvitel tárgyát képeznék (2009: 25). A műfajiság szerepét e fordítói döntésekben ékesen bizonyítják az olyan esettanulmányok, mint a *Micimackó* (Vermes 2005 [2001]: 110), a *Szentivánéji álom* (Vermes 2005 [2001]: 109–110), a *A gyűrűk ura* (Belényi 2001), a *Harry Potter*-sorozat (Hertelendy 2011) vagy *Az ötös számú vágóhíd* (Vermes 2005 [2001]: 119–130) tulajdonneveihez – köztük beszélő neveihez – kapcsolódó fordítói megoldások rendszerezése és/vagy elemzése.

A szereplő tudatán keresztül történő, de egyes szám harmadik személyű elbeszélés legfontosabb nyelvi hozadéka is hasonlóképpen tükröződik mindhárom fordításmban. Arról van szó, hogy a megszemélyesítetlen harmadik számú elbeszélő és a szereplő közötti határok elmosódásának jeleként gyakran Simónra hímnemű egyes szám harmadik személyű személyes névmással utal a forrásnyelvi szöveg. A nem kategóriájának hiányában az angol–magyar fordítási irányban ilyen esetekben automatikusan lejátszódó jelentésbővülés – a személyes névmás elhagyásával vagy akár beillesztésével is – félreértéssé tenné a mondatokat, ezért mindkét gyakorlott fordító szükség esetén konkretizál (vö. Klaudy 1994: 156–159), megegyező módon a *férfi* szó betoldásával. Az ismétlődés nem zavaró, viszont mintegy a stílus hathatós védjegyévé válik:

Az ajtó csukva. A férfi bekopog. Nincs válasz.

– Señora Weisst keresem – állít meg a férfi egy arra járó apró termetű, hegyes állú, egérképű asszonyt, aki a központ csokoládészínű uniformisát viseli. (Coetzee 2014: 9)

A férfi kikíséri Ritát; az ajtóból figyel, ahogy takaros, apróska alakja eltűnik a folyosón. [...]

A férfi korábban soha nem vette észre a hátsó borító belső oldalára ragasztott cédulát. (Coetzee 2020: 263)

Coetzee stílusának végletes egyszerűsége – fakadjon bár a *kései stílus* poétikájából, a minimalizmus utóöngéiből, a globális irodalom opportunizmusából vagy a „kezdő spanyol” korlátain belül megfogalmazott gondolatok feltételezett fordításából – talán egyetlen komoly kihívás elé állítja a fordítókat: hatalmas önfegyellemmel belül kell maradniuk e stílus szűk határain. A korábban idézett szövegrészek tanúbizonysága szerint egyiküknek sem okozott ez gondot: a trológia három kötetében monoton egyhangúsággal követik egymást a Simón gondolatvilágát tükrözni hivatott viszonylag rövid és egyszerű szerkezetű, helyenként aránylag komplexebb szóanyaggal tarkított – l. *egérképű, takaros* –, de mindig szenvtelen tényközlésre szorítkozó mondatok. Ezen a szövegek közötti kapcsolatok kiterjedt hálóját sem változtat sokat, hiszen a tematikus utalásoknak nincs stilisztikai vonzata, nem okoznak törést a narráció stilisztikailag egynemű folyamában. Így van ez az alábbi, a megidézett mű megfelelő szöveghelyeivel összehasonlítva talán a szó szerinti idézethez legközelebb álló, de még mindig nyilvánvalóan a reminiscencia kategóriájába tartozó szövegrészletben is: Dosztojevszkij odúlakójának lázadását idézi fel az, ahogy Simón is a matematika nyelvén, a dosztojevszkiji képlet egy variánsával utasítja el új hazája társadalmi normáit.

Mert építettek egy iskolát külön azoknak a gyerekeknek [...] akik nem tartják be az összeadás meg a kivonás szabályait [...]. Az ember alkotta szabályokat. Hogy kettő meg kettő az négy, és így tovább. (Coetzee 2014: 308–309)

„De hát mi közöm nekem a természet törvényeihez meg a számtanhoz, amikor nekem valahogy nem tetszenek ezek a törvények, és nem tetszik a kétszer kettő négy sem!” (Dosztojevszkij 1975: 67–68)

„a kétszer kettő négy már nem az élet, uraim, hanem a halál kezdete” (Dosztojevszkij 1975: 85)

Összességében elmondható tehát, hogy a Jézus-trilógiában Coetzee stílusának puritán, rideg, és bizonyos mértékig korlátolt egyszerűsége méltó leképeződése úgy a regényvilág disztópikus sajátosságainak, mint az emberi létállapot alapvonásaként ábrázolt meg nem értésnek. A regénynyelv mesterséges elszegényítése egyrészt tükrözi a – művészi értelemben vett – írásbeliség utáni világ és a rációra épülő szenvtelen világlátás embertelen sivárságát, másrészt folytonos ironikus távolságtartásra is kényszeríti az olvasót e korlátolt nézőponttól. Ugyanakkor, az előbbieken ellen hatva, az olvasót újra meg újra rádöbbenti a nyelv és a megértés korlátaira – arra, hogy maga is Simón–Sancho Panzaként tekint értetlenül a Davidban megtestesülő (talán) csodára, tágabb értelemben a teljességgel soha meg nem ismerhető embertársaira. S persze felmerülhet a kérdés: vajon nem ez a nyelvezet-e Coetzee korunk ellen irányuló kritikájának legélesebb fegyvere is egyben? Nem úgy ír-e, mintha a regényvilágbeli „kezdő spanyol” szinten ragadt és illusztrált gyermekkiadványokon nevelkedett olvasókkal próbálná megértetni magát, akiknek idézni már felesleges, mert maximum tartalmi összefoglalókból ismerik a klasszikusokat? E regénynyelv meghatározó stíluselemei könnyen reprodukálhatók, a létrejött magyar változatok pedig szinte elkerülhetetlenül egységes fordítói megoldásokat alkalmazó, stilisztikailag folytonos, működő fordításművek – mintha csak *fordításban született* volna a trilógia. A jelek szerint Coetzee *kései stílusának* megjelenése a magyar fordításrepcióban is új fejezetet nyitott.

Források

- Coetzee, J. M. 2013. *The Childhood of Jesus*. Melbourne: Text Publishing. E-könyv.
Coetzee, J. M. 2014. *Jézus gyermekkora*. Kada Júlia fordítása. Budapest: Helikon.
Coetzee, J. M. 2016. *The Schooldays of Jesus*. London: Harvill Secker/Vintage Digital. E-könyv.

- Coetzee, J. M. 2018. *Jézus iskolái*. Szieberth Ádám fordítása. Budapest: Athenaeum.
- Coetzee, J. M. 2019. *The Death of Jesus*. Melbourne: Text Publishing. E-könyv.
- Coetzee, J. M. 2020. *Jézus halála*. Szieberth Ádám fordítása. Budapest: Athenaeum.
- Dosztojevszkij, F. M. 1975. Feljegyzések az egérlyukból. Makai Imre fordítása. In *A szelíd teremtetés*. Devecseriné Guthi Erzsébet és Makai Imre fordítása. Budapest: Európa. 53–168.

Irodalom

- Belényi Dániel. 2001. Megjegyzések *A Gyűrűk Ura* névanyagához (helynevek). *Névtani értesítő* 23: 96–106. <https://doi.org/10.29178/NevtErt.2001.11>
- Bényei Tamás 2003. Szóra bírás: a Nobel-díjas J. M. Coetzee világa. *Élet és Irodalom* 2003. október 10: 8.
- Bényei Tamás 2005. Az elveszett történet (J. M. Coetzee: *Foe*). *Élet és Irodalom* 2005. március 25: 25.
- Chesney, D. M. 2022. Late Coetzee Revisited. *International Journal of English Studies* 22.2: 73–89. <https://doi.org/10.6018/ijes.493341>
- Clark, R. C. 2012. Keeping the Reader in the House: American Minimalism, Literary Impressionism, Raymond Carver's „Cathedral.” *Journal of Modern Literature* 36.1: 104–118. *JSTOR*. <https://www.jstor.org/stable/pdf/10.2979/jmodelite.36.1.104.pdf>. (Letöltve: 2022. 04. 07.) <https://doi.org/10.2979/jmodelite.36.1.104>
- Farkas Balázs. 2009. A tulajdonnevek fordításának alapkérdéseiről. *Diadal vagy Viktória, Eugén vagy Jenő? Fordítástudomány* 11.2: 22–35.
- Hertelendy Réka. 2011. Fordítói kihívások és megoldások a magyar nyelvű *Harry Potter*-kötetekben. *Névtani értesítő* 33: 133–45. <https://doi.org/10.29178/NevtErt.2011.12>
- Honold, A. 2018. The Reading of *Don Quixote*: Literature's Migration into a New World. In Mehigan, Tim – Moser, Christian (szerk.): *The Intellectual Landscape in the Works of J. M. Coetzee*. Woodbridge: Boydell & Brewer. 189–210. <https://doi.org/10.1017/9781787441880.010>
- Józan Ildikó 2009. *Mű, fordítás, történet*. Budapest: Balassi.
- Kannemeyer, J. C. 2013. *J. M. Coetzee – A Life in Writing*. Michiel Heyns fordítása. London: Scribe.
- Klaudy Kinga 1994. *A fordítás elmélete és gyakorlata angol/német/francia/orsz fordítás-technikai példatárral*. Budapest: Scholastica.
- Parks, T. 2014. *Translating Style. A Literary Approach to Translation – A Translation Approach to Literature*. 2. kiad. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315759791>

- Popovič, A. 1980. *A műfordítás elmélete*. Zsilka Tibor fordítása. Bratislava: Madách.
- Reichmann Angelika 2016. Possessed by the ‘Exhilarating Monster’: J. M. Coetzee’s Reading of Dostoevsky in *The Master of Petersburg*. *European Journal of English Studies* 20: 139–151. <https://doi.org/10.1080/13825577.2016.1183419>
- Reichmann Angelika 2017. Sztavrogin bűne és bűnhődése: J. M. Coetzee *Szégyen* című regényének dosztojevszkiji intertextusairól. In Gyöngyösi Mária – Banchenko, Alekszandra – Józsa György Zoltán – Palágyi Angela – H. Végh Katalin (szerk.): *Ad vitam aeternam: Tanulmánykötet Nagy István 70. születésnapjára*. Budapest: ELTE BTK Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, ELTE BTK Orosz Irodalom és Irodalomkutatás Doktori Program. 266–273.
- Reichmann Angelika 2019a. Az eltűnt szókép nyomában: J. M. Coetzee *Disgrace* című regényének magyar fordításáról. In Vermes Albert (szerk.): *A fordítás arcai 2018: A fordítás arcai 12 című konferencia előadásaiból*. Eger: Líceum Kiadó. 9–26.
- Reichmann Angelika 2019b. Coetzee megszólal magyarul: *Alkonyvidék*, avagy fordítás és intertextualitás. *Alföld* 70.9: 107–119.
- Seshagiri, U. 2013. The Boy of La Mancha: J. M. Coetzee’s *The Childhood of Jesus*. *Contemporary Literature* 54.3: 643–653. JSTOR. <https://www.jstor.org/stable/43297927?seq=1>. (Letöltve: 2022. 04. 07.) <https://doi.org/10.1353/cli.2013.0026>
- Tajiri, Y. 2016. Beyond the Literary Theme Park: J. M. Coetzee’s Late Style in *The Childhood of Jesus*. *Journal of Modern Literature* 39.2: 72–88. JSTOR. <https://www.jstor.org/stable/pdf/10.2979/jmodelite.39.2.05.pdf>. (Letöltve: 2022. 04. 07.) <https://doi.org/10.2979/jmodelite.39.2.05>
- Toury, G. 2007. Fordítás – célkultúra. Nemes Péter fordítása. In Józán Ildikó – Jeney Éva – Hajdu Péter (szerk.): *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. sz. végéig*. Budapest: Balassi. 319–337.
- Vermes Albert. 1998. Proper Names in Translation: A Case Study. *Eger Journal of English Studies* 2: 161–177.
- Vermes Albert. 2001. *Proper Names in Translation: A Relevance-Theoretic Analysis*. PhD-értekezés. Debreceni Egyetem.
- Vermes Albert. 2003. Proper Names in Translation: An Explanatory Attempt. *Across Languages and Cultures* 4.1: 89–108. <https://doi.org/10.1556/Acr.4.2003.1.5>
- Vermes Albert. 2005. *Proper Names in Translation: A Relevance-Theoretic Analysis*. Debrecen: Debreceni Egyetem Kossuth Egyetemi Kiadója.
- Vermes Albert. 2015. A kontextus szerepe a tulajdonnév fordításában. *Névtani értesítő* 37: 9–24. <https://doi.org/10.29178/NevtErt.2015.1>

- Veres Ottilia 2017. *Colonial Encounters in J. M. Coetzee's Early Fiction: Two Tropes of Intersubjectivity*. Debreceni Egyetem. PhD-értekezés. https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/241512/VeresOttilia_Disszertacio_titkositott.pdf?sequence=1&isAllowed=y. (Letöltve: 2022.04.07.)
- Walkowitz, R. 2015. *Born Translated: The Contemporary Novel in the Age of World Literature*. New York: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/walk16594>
- Wiegandt, K. 2016. J. M. Coetzee's Complicated Migrations. *Poetica* 48.1–2: 145–167. *JSTOR*. <https://www.jstor.org/stable/26382706?seq=1>. (Letöltve: 2022. 04. 07.) <https://doi.org/10.30965/25890530-04801007>