

KOVÁCS KÁLMÁN

Az idegen nyelv státusza az irodalmi szövegben



I.

Jókai Mór *Az új földesúr* (1862) című regényének III. fejezetében Ankerschmidt lovag, a nyugállományú osztrák katonatiszt családjával ebédel, melynek során az új földesúr ifjabbik leánya (Eliz) vitába keveredik nevelőnőjével, Missz Natalie-val:

– Én meg jobb szeretném, ha éppen semmi francia leckét nem kellene tanulnom. [...] Miért nem adnak magyar nyelvtant? Azt tanulnám.

Missz Natalie-nak minden haraszgombolyag kiesett e szóra az öléből [...].

– Hallatlan ez!

– De ugyan már mi volna benne hallatlan? Engem sohasem visznek Franciaországba, a franciákat sem hozzák ide soha; de magyarokkal mindennap jövök össze, s aztán olyan furcsa, hogy *nem tudok velük beszélni*.¹

Az utolsó idézett mondatot tizennégy lap előzi meg a fejezetben, s az olvasó csak ekkor, mintegy húszpercnyi olvasás után döbben rá arra, hogy a figurák a fikció világában nem magyarul beszélnek, noha a szöveg persze magyar nyelven olvasható. A regényben több ehhez hasonló jelenetet is találhatunk, ahol *az elbeszélői diszkurzus tényleges nyelve eltér a diegetikus világ fiktív nyelvétől/nyelveitől*.

E *rend*-ellenségre utal Ludwig Tieck *Csizmás kandúr* (*Der gestiefelte Kater*, 1797) című drámájának egy helye is: A király megkérdezi Nathanaelt, aki egy távoli ország hercegének adja ki magát, hogy hol tanulta meg ily kiválóan országa nyelvét. Nathanael ijedten csendesíti a királyt, s arra figyelmezteti, hogy ne fessegessék e kérdést, mert különben a *közönség észreveszi, hogy ez a dolog nagyon „természetellenes” (unnatürlich)*.²

E „természetellenes” jelenséget az olvasó ugyanakkor a legnagyobb természetességgel veszi tudomásul, illetve észre sem veszi. Kit zavar az, hogy egy adott természetes nyelven írt irodalmi szöveg figurái a fikció szerint más nyelven beszélnek? Kit zavar az, hogy Heinrich von Kleist *A chilei földrengés* (*Das Erdbeben in Chili*, 1807/1810) című elbeszélésében a spanyol figurák szavai németül olvashatók? De nemcsak az nem zavarja az olvasót, ha a szöveg tényleges nyelve eltér a fiktív univerzum jól azonosítható nyelvétől, hanem az sem, ha nem állapítható meg, hogy milyen nyelven szólal meg az, amit olvasunk, vagy ha olyan nyelven szól, amely nyilvánvalóan nem létezik. Milyen nyelven beszél a farkas Piroskával?

¹ JÓKAI MÓR, *Az új földesúr*, Budapest, Akadémiai, 1963. *Jókai Mór összes művei*, szerk. NAGY MIKLÓS, *Regények*, 13. k., 48–49.

² LUDWIG TIECK, *Der gestiefelte Kater*, Stuttgart, Reclam, 1964 [UB 8916], 21.

A fent említett elméletek négy, esetleg öt kommunikációs szintet különböztetnek meg a narratív szövegben: (1) Az empirikus vagy tényleges szerzőt, (2) az absztrakt szerzőt, (3) a fiktív elbeszélőt (narrátort) és (4) az elbeszélő (fiktív) figurákat. Az ötödik lehetséges szint Kahrmann leírásában a szerzőre vonatkozó disztinkció: elkülöníti a szerzőtől a „történeti személyt” (*historische Person*).¹⁵ A szerző a történeti személynek csak azon tulajdonságait tartalmazza, melyek a szövegalkotás szempontjából valamilyen okból relevánsak.

A kommunikációs modell szerzői (produkción) oldalával szemben az egyes szintek befogadói állnak: az empirikus, az absztrakt és a fiktív olvasó. Az elbeszélő figurák kommunikációs partnerei szintén elbeszélő figurák. Orosz Magdolna ábrázolásában¹⁶:

szerző – absztrakt szerző – fiktív elbeszélő – narratív szövegvilág – fiktív befogadó – absztrakt befogadó – befogadó.¹⁷

A következőkben a kérdésünket e beszédszintekre vonatkozóan tesszük fel. Mielőtt azonban erre térnénk, egy pillantást vetünk a kutatásra. Azt mondhatjuk, hogy az idegen nyelvűség fent leírt kérdésével alig foglalkozott az irodalomtudomány.

Genette narratológiájában a *modus* kategóriáján belül láthatóvá válik ugyan a probléma, de Genette nem veszi észre, vagy nem tulajdonít neki jelentőséget, s kikerüli annak tárgyalását. A platoni *mimézis* és *diegézis* fogalmaiból kiindulva úgy véli, hogy csak a szavak elbeszélése tekinthető valójában utánzásnak. Ezért megkülönbözteti az események és a figurák szavainak elbeszélését.¹⁸ Utóbbiak vagy narrativizálva, vagy utánozva jelenhetnek meg, azaz vagy az elbeszélő meséli el saját szavaival a figura beszédét, vagy idézi azt.¹⁹ Az utóbbit meglepő módon „abszolút utánzásnak”²⁰ tekinti Genette, s Platón *Kratylosára* utalva a dolog megkettőzésével hasonlítja össze a figurák beszédét.²¹ Úgy tűnik tehát, mintha a figura elbeszélő által idézett beszédét olyan nyelvi aktusnak tekintené, mely egy az elbeszélés előtti nyelvi megnyilatkozásra mint dologra utal, illetve azt ismétli, kettőzi meg. Ezzel persze nem érthetünk egyet, s azzal sem, hogy Genette a fikcionális szövegek figuráinak beszéde kapcsán általánosságban „változatlan visszaadásról”

¹⁵ KAHRMANN, REISS, SCHLUCHTER, *i. m.*, 47.

¹⁶ OROSZ, *i. m.*, 71.

¹⁷ A kommunikációs szintek, illetve a narratív kommunikáció modelljének képi ábrázolásait l. ECO, *i. m.*, 31; Gérard GENETTE, *Fiktion und Diktion*, München, 1992, 250 (*Fiction et diction*, Paris 1991); KAHRMANN, REISS, SCHLUCHTER, *i. m.*, 45; PFISTER, *i. m.*, 20; SCHMID, *i. m.*, 44.

¹⁸ Gérard GENETTE, *Die Erzählung*, München, Fink (UTB), 1994, 117. (*Figures III, Discours de récit*, 1972.)

¹⁹ *Uo.*, 121.

²⁰ „[A]bsolute Nachahmung” (*Uo.*, 120).

²¹ *Uo.*

kel kapcsolatos jelenségek leírhatóvá, megnevezhetővé válnak. A szerző nyelve egyben az olvasó nyelve is, hiszen a fordítás problémáját egyelőre kizárjuk, s így az irodalmi *nyelvről* mint olyanról beszélhetünk, mely a kommunikáció médiuma. A szöveg tényleges nyelve azonban bizonyos esetben eltérhet ettől a standardtól. Thomas Mann *A kiválasztott (Der Erwählte, 1955)* című regényének nyelve nem a szerző nyelve, hanem egy stilizált nyelv, mely a középkort idézi.

Az *absztrakt szerzőt* a szöveg nyelvi-művészi tulajdonságai összességének tekintjük, s ezért léteznek e szerző nyelvi sajátosságai, mely az *absztrakt szerző nyelve*. E nyelv azonban nem eszmei, hanem nagyon is valóságos, a tényleges szerző konkrét nyelvi „lenyomata” is egyben. A *tényleges nyelv a tényleges és az eszmei szerző közös nyelve*.

Mindazonáltal megfontolandó Wolf Schmid megjegyzése, mely szerint az eszmei szerző nem pragmatikus, hanem interpretatív jellegű, s ezért a fogalom nem a narráció, hanem az interpretáció kategóriájába tartozik.²⁸ Schmid szerint az absztrakt szerzőnek nincsen saját hangja és szövege.²⁹ Utóbbival nem értünk egyet. Az absztrakt szerző több ugyan, mint a szöveg tényleges nyelve, de a nyelv része az absztrakt szerző attribútumainak. Másfelől viszont mutatja mindez a szerző és absztrakt szerző mély rokonságát, melyre Booth is utal, amennyiben az absztrakt szerző fogalmát csak egy lehetséges differenciának látja, melyre azonban nincs mindig szükség.³⁰ Az absztrakt szerzőt is érinti viszont az a lehetséges differencia, mely a szerzőre vonatkozott: nyelve eltérhet a ténylegestől, amire Thomas Mann regénye a példa. Létrejöhét olyan speciális, eseti nyelvi világ, mely nem a szerzőé s nem az absztrakt szerzőé.

A *fiktív elbeszélő* nyelve(i) több interferenciát is létrehozhat(nak). Schmid, mint láttuk, a nyelvi idegenséget az elbeszélő és a figurák nyelvének interferenciájában értelmezi, amivel *általában* egyetértünk. Más tekintetben azonban nem feltétlenül válik el élesen az elbeszélő és az általa létrehozott fiktív univerzum nyelve, mert az elbeszélő homodiegetikus is lehet, ami nyelvi homogenitást is lehetővé tesz. Fikcionális státusuk is erősen összeköti őket. A szerző az absztrakt szerzővel áll szoros „kapcsolatban”, az elbeszélő pedig a figurákkal. A nyelvi idegenség ezért egyfelől az elbeszélő és a figurák viszonyában jelentkezik, azaz a Schmid által leírt interferenciában, másfelől viszont a fiktivitás miatt a tényleges nyelv és a fiktív elbeszélői nyelv viszonyában *is*. Megkülönböztethetünk tehát egy *tényleges elbeszélői nyelvet* és egy fikcionális elbeszélői nyelvet. Thomas Mann *A kiválasztott* című regénye esetében a tényleges nyelv egy bizonyos, nem standard irodalmi német nyelv. A fiktív elbeszélő azonban egy Clemens nevű ír szerzetes, aki a fikció szerint St. Gallen kolostorában írja a (fiktív) Gregorius pápa történetét, s teszi ezt latin nyelven.

²⁸ *Uo.*, 54.

²⁹ *Uo.*, 60.

³⁰ BOOTH I., *i. m.*, 156.

Kleist elbeszélésében a helyszín és a szereplők nemzetiségéből következik az, hogy azok spanyolul beszélnek. Ugyanakkor mimetikusként tekinthetők a földrajzi és személynevek, melyek a diegetikus világ nyelvi közegét idézik: Jeronimo Rugera, Don Henrico Asteron, Donna Constanze, Chile etc. Nehéz megmondani, hogy az ilyen jelzések mennyiben, s mikor érik el a reflektáltságnak azt a szintjét, melynél a nyelvi interferencia megmutatkozik.

Tolsztoj és Weöres Sándor említett munkáiban az idegen nyelv alkalmanként mimetikusan jelentkezik levelek, versek stb. formájában. Általában azonban inkább közties megoldásokat találunk az idegen nyelv jelzésére. Fontane a *Vihar előtt* (*Vor dem Sturm*, 1878) című regényében részben mimetikusan jelenik meg a fikció nyelve, részben pedig az elbeszélői utalásokban. Az elbeszélő egy helyen közli, hogy a következő asztali beszélgetés vegyes (német és francia) nyelven zajlik, de megjegyzi, hogy az idegenséget csak részben adja vissza.³² Ennek megfelelően a túlnyomóan német nyelvű jelenetbe francia mondatok keverednek.

Az idegenség jelzése kapcsán a kommunikációs szintek egy másik aspektusát is meg kell említenünk: úgy tűnik, nem mindegy, hogy a belső vagy a külső kommunikációban lesz reflektált és jelzett az idegenség. Pfister a narratív szöveg kommunikációs szintjeit „belső”, „közvetítő” és „külső” kommunikációnak tekinti,³³ s azt is megjegyzi, hogy a poétikai funkció csak a külső kommunikációban „releváns”.³⁴ Ez azt jelenti egyebek mellett, hogy a figurák nem érzékelik azt a tényt, hogy versben beszélnek. Ha mégis, az határátlépés, metalepszis, amire Pfister példát is hoz. Azért fontos ez számunkra, mert a poétikai funkció ugyanolyan státuszú problémának látszik, mint a figurák tényleges nyelve: A figurák adott esetben sem azt nem érzékelik, hogy versben vagy prózában beszélnek, sem pedig azt, hogy ezt angolul, németül vagy más tényleges természetes nyelven teszik. A belső kommunikációban persze megjelenhet erre utaló reflexió, aminek mértéke, funkciója nagyon eltérő lehet. Esetenként csak apró jelzés ez, mint amikor Faust a dráma első részében németre fordítja a *Genezist*, azonban a továbbiakban Goethe nem tematizálja a nyelv kérdését. Más esetben viszont, mint ahogyan Tieck idézett drámájában, a nyelviségben rejlő „természetellenes” jelleg láthatóvá válik. Azt gyanítjuk, hogy a nyelviség differenciái és természetellenességei akkor válnak igazán láthatóvá, ha a belső kommunikációban reflektálnak rájuk. Ekkor általában határátlépések (*metalepszis*) tanúi leszünk.

Kérdés persze, hogy a narratív szövegben hol válik el a külső és a belső, azaz mit kezdhünk a közties közvetítői szinttel. Pfister e kérdést nem tárgyalja. Úgy sejtjük, hogy a külső és belső viszonya relacionális és többszintű, aminek vizsgálatára azonban itt nincsen tér.

³² Theodor FONTANE, *Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812 auf 1913. Band I–II*, München, Nymphenburger, 1969, 21. fejj., Vor Tisch, I, 140.

³³ PFISTER, *i. m.*, 20.

³⁴ *Uo.*, 166.

BERTHA CSILLA
A művészetbe ágyazott emlékezet
Brian Friel drámáiban



Görömbei András emlékének tisztelettel és szeretettel, aki oly sokat tett az irodalmi emlékezhelyek őrzéséért, ápolásáért, s aki maga is számtalan ilyen emlékezhelyet teremtett.

Az íreket gyakran kritizálják, sőt önnönmagukról is mondják önkritikusan, hogy túl erős az emlékezetük, hogy a múlt a jelennek élő része, valósága, a jelen: „folyamatos múlt”. Nem lenne hát releváns Pierre Nora emlékezhely-elmélete¹ az ír tudat számára? Hiszen azt Nora az emlékezés krízisének a leírására és részleges orvoslására dolgozta ki. Az 1920-ban területének nagyobb részében önállósult (bár ugyanakkor szinte a mi trianoni traumánkhoz hasonló hatást hozó módon kettévágott) Írországból az évszázados gyarmatosítás után visszamaradt posztkoloniális tudat- és identitászavarokat még sokáig hordozták (-zák?) az írek; majd újra szembesültek az emlékezet – mind az egyéni, mind a kollektív emlékezet – súlyáról, szerepéről, torzításairól, elvesztés-veszélyéről való gondolkodás szükségességével a század végén, a huszonegyedik század elején bekövetkező, a Kelta Tigris néven ismertté vált gazdasági fellendülés globalizációs és neokoloniális tendenciái során. Az emlékezet és az emlékezhelyek problematizálása tehát nagyon is központi helyet foglal el az ír irodalomban, azon belül a drámában, reflektálva mind léthelyzetükre, mind a huszadik században a figyelem központjába került emlékezet-elméletek sokaságára.

Az angol nyelvterület egyik legnagyobb élő drámaírójának tartott ír Brian Friel (1929–), aki nálunk még mindig csak kevésbé ismert – bár jónéhány darabját játszották magyar színházakban határon innen és túl –, sok magyar íróhoz hasonlóan, a sajátosság mélységeiben keresi az egyetemesség tágasságát. Finom rezdülésekből inkább, mint látványos konfliktusokból építkező – sokszor szinte csehovi – darabjaiban az írek posztkoloniális kultúra- és hitvesztését, egyéni és közösségi identitászavarait, otthonkeresését egy fiktív kisváros terében, különböző történelmi időpontokhoz kapcsolva dramatizálja. Angolosított nevén Ballybeg, eredeti ír nevén a kicsi falu/város jelentésű Baile Beag a szinte állandó, visszatérő helyszín, amely a változatlan hely és a folyton változó idő együtthatásában egyszerre helyezi a vizsgált egyéni, társadalmi, történelmi helyzeteket és problémákat a jelenbe és

¹ Pierre NORA, *Emlékezet és történelem között: Válogatott tanulmányok*, vál., szerk., utószó K. HORVÁTH Zsolt, ford. HAAS Lídia, K. HORVÁTH Zsolt, LAITAI L. László, NÉMETH Orsolya, TÓTH Réka, Bp., Napvilág, 2010.