

95. I.m., 42–44.  
 96. I.m., 27.  
 97. I.m., 157–160. Hasonló *A nyelvtanár és a sorhajóhadnagy* című írása is Joyce és Horthy polai találkozásának legendájáról. I.m., 167–169.  
 98. I.m., 183–185.  
 99. Idézi Takács Ferenc: I.m., 186–187.  
 100. I.m., 187.  
 101. I.m., 189.  
 102. Attila Fáj: *Probable Byzantine and Hungarian Models of Ulysses and Finnegans Wake*, In *Arcadia: Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft*, Berlin, 1968, Bd. 3. Heft 1, 49–71.  
 103. 3. jegyzet, 28.  
 104. 102. jegyzet, 57–58.  
 105. I.m., 59., 63.  
 106. I.m., 60.  
 107. I.m., 61–62.  
 108. 1. jegyzet, 514., 532., 176.  
 109. James S. Atherton: *The Books at the Wake*, London, 1959, 233.  
 110. 1. jegyzet, 472.  
 111. 102. jegyzet, 67.  
 112. I.m., 68.  
 113. Fáj Attila: *Az Ulysses és a Finnegans Wake ibletői*, Magyar Műhely, 1973/9, 65–80.  
 114. I.m., 73–74.  
 115. 1. jegyzet, 381.  
 116. 113. jegyzet, 75.  
 117. 5. jegyzet, 284.  
 118. Sir John Bowring: *Translations from Alexander Petöfi the Magyar Poet*, Trubner, London, 1866.

MEZEI GÁBOR

## *Fordítás és fiziológia*

SAMUEL TAYLOR COLERIDGE ÉS SZABÓ LÓRINC *REGÉJÉBEN*

[B]ármikor ütközzenek is külső tárgyak  
 érzékeinkhez, akár a róluk visszaverődő  
 fénysugarak, akár finomabb részleteik  
 kiáramlása által, az a legbelsőbb és  
 legrejtettebb szerveink ezeknek  
 megfelelő mozgását eredményezi.

(Samuel Taylor Coleridge)<sup>1</sup>

### *Tipográfia és korporealitás*

Amint az a címben jelölt szövegek együttolvása során igen hamar megmutatkozik, a nyelv anyagosságának erőteljes kiaknázása az oka annak, hogy a *Rime of the Ancient Mariner* fordítása Szabó Lőrinc *Rege a vén tengerészről* című szövegében megvalósulhatott.<sup>2</sup> A *Rege* az ekvivalencia, az átvitel kritériumainak beteljesítése helyett a graféma, illetve a tipográfiai jel saját, önmagát közlő anyagosságát mutatja itt fel, ilyen módon helyezhető fordításként a forrásszöveg mellé. Ezen túl azonban arról sem feledkezhetünk meg, hogy tipográfia és hangoztathatatlanság a szövegek egy alapvető összefüggésével is kapcsolatba lép. Ezek az érzékelést és per-

cepciós deficitet, testi jelenlét és illúzió megkülönböztetésének lehetetlenségét középpontba állító szövegek ugyanis éppen a nyelv anyagságának közbejöttével viszik színre a legalapvetőbb fiziológiai funkciók meglétének vagy éppen felfüggesztődésének kérdését. Hogy a szóban forgó hajóút túlélhető-e vagy végzetesnek bizonyul, az – amellett, hogy folyamatos és alapvető kérdése a szövegnek – az olvasás fiziológiai folyamatainak a szövegek anyagságából eredő megvalósulásán keresztül is állandó eldöntetlenségként van jelen. Azon túl ugyanis, hogy ez az anyagság az érzékelés aktusaira is igen gyakran felhívja a figyelmet, illetve amellett, hogy a beszélők megnyilvánulásaiban tapasztalható szünetek és ritmustörések gyakran hektikusságot kölcsönöznek e szólalomoknak, amelyek éppen a túlélés kérdésességét, a halál közelségét és alapvető fiziológiai működések átmeneti felfüggesztődését állítják, e fiziológiai működések a szövegműködésekkel párhuzamosan az olvasás során is megvalósulni látszanak. És mivel számos példa mutatja, hogy e fiziológiai hangsúlyok Coleridge szövegében ugyanúgy megtalálhatók, mint Szabó Lőrinc fordításában, a korábbiakban megfogalmazott mediális fordításviszony tekintetében is hozhat belátásokat egy ilyen összehasonlítás. Az olvasás itt megalapozott kontextusa pedig mindeközben arra vállalkozik, hogy az eddigiekben kialakított fogalmi háló és elméleti koncepciók mellett és ezekre épülve olyan kontextusként lehessen jelen, amelyik egyrészt a textuális materialitás fogalmi mellé Coleridge korporeális fogalmát kísérli meg odahelyezni, másrészt egy inkább leíró, mint elméleti belátásokat mozgásba hozó olvasásra tesz kísérletet egy kapcsolódó írásjelenet deskripciója révén.

Láthatóság és láthatatlanság, jelenlét és hallucináció, anyagság és anyagtalanság, élet és halál határainak kijelölhetetlensége gyakran tematizálódik a szövegben; nehezen eldönthető például, hogy a „Halál” és a „Kísértet-asszony” alakja, illetve a hajótest nélkül a vízen mozgó „vázhajójuk”,<sup>3</sup> vagy éppen a haláluk után a fedélzeten dolgozó tengerészek, illetve a tenger felszínén sodródó lények („nyálkás puhányok”)<sup>4</sup> ebből a szempontból hogyan lehetnek meghatározhatók. Annak ellenére azonban, hogy a látottak fizikai elérhetősége nem minden esetben egyértelmű feltétele ezeknek az érzékelésaktusoknak, percepciós működéseket mégis igen gyakran hoz szóba a szöveg. A fizikai jelenlét hiánya és az érzékelés aktusai között pedig egyfajta feszültség is képződik azáltal, hogy ez utóbbi anyagi vetületei kerülnek előtérbe. A percepciós működések ezen fizikai hangsúlyai ugyanakkor a szövegműködés anyagságaival mutatnak párhuzamosságot; az érzékelés, illetve leggyakrabban a látás fizikai-fiziológiai aspektusai többek között a szöveg vizualitásával kerülnek összefüggésbe.

A konkrét szöveghelyek olvasása előtt – és annak ellenére, hogy már maga a *Rege* is bőven hordoz az itt felvetett kérdésekkel kapcsolatban belátásokat – azonban érdemes lehet Coleridge más szövegeit is, mintegy lehetséges kontextusként, röviden szóba hozni. Ezt pedig annál is inkább megtehetjük, mivel az anyagi, illetve a testi-korporeális előtérbe helyezése igen gyakran kap központi szerepet az életműben, költészetében ugyanúgy, mint naplóiban és leveleiben.<sup>5</sup> Egyik korai, 1794-es levelében a következő megjegyzést olvashatjuk: „Hiszek benne, hogy a gondolat korporeális, azaz abban, hogy a gondolat mozgás”.<sup>6</sup> Amennyiben a gondolat maga is korporeális – miközben a mozgás instrumentális kóddá változik –,

hosszaférhetősége is valamiféle fizikai kapcsolatot hordoz magában. Ezt a fizikalitást naplóinak számos, a „hús elméje” („mind of the flesh”)<sup>7</sup> fogalmát tematizáló bejegyzése is megerősíti, mivel ettől a ponttól kezdve az elme és a gondolat mint két korporeális entitás találkozásáról beszélhetünk. Ahogy Suzanne Elizabeth Webster megjegyzi, a megértés gyökerei Coleridge számára mindig a fizikai létezőben, a fiziológiai értelemben vett testben<sup>8</sup> található, noha a naplókban az anyagi és a lelki kapcsolata az, ami igen gyakran középpontba kerül. A korporeális meghatározottságról és a fizikai kapcsolatokról beszélve viszont nem feledkezhetünk meg Coleridge *The Eolian Harp* (*Az eolhárfa*) című szövegéről sem. Ebben a korai versben a gondolat korporeális jellege mint „intellektuális szellő” („intellectual breeze”, a fordításban „szellemszél”) kerül megjelenítésre, amelyre a természet „organikus hárfái” („organic Harps”, ami Kiskun Farkas László fordításában egy kevéssé sűrített kifejtésben olvasható: „És hátha minden élőlény is itt / más-más formára készült hárfá csak?”) remegéssel válaszolnak<sup>9</sup> – mely értelmezés nem csak az itt használatba vett kontextus miatt mond ellent Jerome McGann értelmezésének, aki a „szélhárfa és a vers közötti összehasonlítás”<sup>10</sup> mellett érvel. Ez a valamiféle anyagság által kiváltott korporeális reakció megintcsak a fizikai kontaktus eredményeként fogható fel, a szellő a hárfához ér, a gondolat érinti a „passzív agyat” („passive brain”,<sup>11</sup> a magyar fordítás ezen a ponton más irányt választ, és „tétlen lélekként”<sup>12</sup> nevezi meg a fizikai kontaktus megtörténtének „helyét”). Így tehát azzal együtt, hogy semmiféle alanyiságról nem beszélhetünk, olyan megértés történik, ami számos nézőpontból inkább percepcióként fogható fel, illetve még ennél is fontosabb, hogy e percepció az érintésen alapul.

Ebben a kontextusban tehát, ahol a megértés helyét a fizikai érzékelés is képes átvenni, ez utóbbi, amellet hogy egészen más funkciókban is megjelenhet, sokkal gyakrabban kerül előtérbe. Ezt az előtérbe kerülést pedig a *Rege* szövege éppen az érzékelés fizikai aspektusainak a szöveg anyagságával való párhuzamba állításával teszi kézzelfoghatóvá. Ennek megmutatása leginkább azon esetek kiemelése által lehetséges, ahol a szövegek a nyelv anyagságának, illetve a következő szöveghegyek esetében leginkább vizuális működéseinek kiaknázása által keltik fel a figyelmet az érzékelés, illetve a látás fizikai aspektusaira. A mediális fordítás fenti-ekben tárgyalt eseteihez hasonlóan – és nem véletlen, hogy ez ismételt, és mind Coleridge, mind Szabó Lőrinc szövegére, illetve egész életművére nézve is igaznak bizonyul – itt is a gondolatjel tölt be igen fontos szerepet, ezzel tehát továbbra is a tipográfiai jelek szintjén történő olvasáson, azaz a szöveg anyagságának érzékelésén keresztül kell, hogy tovább haladjunk. Az olvasásnak ezt a szokatlan gyakorlatát, illetve ennek létjogosultságát talán egy olyan példával, a szöveg bevezető jelenetével lehetne leginkább igazolni, amely a későbbiekben több szempontból is fontos lehet.

A szöveg első jelenetében a Tengerész egy „lakodalmos vendégnek” próbálja elmondani történetét, ezért igyekszik felhívni magára a vendég figyelmét – végül egyszerűen „[f]énylő szemével fogja meg –”.<sup>13</sup> Tulajdonképpen nem pusztán egy a szöveg felütéseként funkcionáló vizuális percepció jelenet tanúi vagyunk, mivel a Tengerész nem pusztán ránéz, de meg is érinti a vendéget a szemével; a vizuális és a taktilis ilyen módon történő összekeveredése az egyetlen módja annak, hogy

figyelmét ébren tartsa.<sup>14</sup> A Tengerésznek ennek érdekében a „nászterem” felől hallható zeneszó akusztikus ingerével kell megküzdenie. Első lépésben „[a]szott kezével fogja meg”, de ez a megoldás nem bizonyul hatékonynak, a vendég elutasítja. De mikor szemével igyekszik ott tartani, a vendég nem tehet mást, mint hogy némán hallgat – ezzel a jelenet vizuális elsőbbségére mutatva rá. Ugyanakkor a szóban forgó sor alapján mégsem pusztán vizuális érzékelésről van itt szó, hiszen egy korábbi sor struktúráját ismétli, az „[a]szott kezével fogja meg” ugyanis szintén taktilitáson alapuló elérhetőségre utal. A kéz szemmel való felcserélhetősége azért történhet meg, mert a szem ugyanarra a célra használható, sőt, segítségével a Tengerész sikeresen tartja ott a vendéget, a vizuális és a taktilis határai ilyen módon – amint az Coleridge naplóiban is megfogalmazódik – feloldódni látszanak. A szem tehát jelen esetben alkalmas arra, hogy taktilitáson, érzékelésen alapuló kontaktust hozzon létre.

Ezen textuális és szemantikai okokon túl azonban a szöveg anyagisága, a tipográfia által is lehetővé válik a sor szerinti olvasása. A „szem”, illetve az „eye” szó után a negyedik versszak első sorának végén – az 1798-as első, illetve a modern kiadások alapjául szolgáló 1817-es második angol nyelvű kiadásban, illetve a magyar kiadásokban egyaránt – gondolatjel szerepel, amely az itt körvonala-zott kontextusban különös erővel teszi megkerülhetlenné az érzékelés fizikai aspektusait. Ez a gondolatjel pusztán vizualitásában van itt jelen, olyan anyagiságként, amely önmagán kívül nem utal semmiféle jelentésre. Az írás médiuma kap itt központi szerepet térbelisége által, és mert láthatósága mellett semmiféle hangoztathatósággal nem rendelkezik. Ilyen módon egy olyan, a szöveg ritmusát megszakító szünetjellel szembesülünk itt, amely a jelenet vizuális hangsúlyaira a szöveg vizualitása által hívja fel a figyelmet; az érzékterületek szétválasztása a nyelv anyagisága révén is megvalósulni látszik, a jelenet fiziológiai aspektusai pedig a fordításszövegben is szerepet kapnak. Erre a szövegműködésre ugyanakkor a *Rege* a szöveggel párhuzamosan, mintegy margináliaként megjelenő magyarázatok is utalni látszanak, különösen az angol szöveg esetében. Amíg a fordításban a vonatkozó magyarázat szerint „[a] lakodalmas vendéget megbűvöli az öreg tengerjáró ember szeme...”, az angol szövegben a „spell-bound” kifejezés szerepel, ami a ’megbűvöl’ jelentésen túl a ’spelling’ (’betűzés, helyesírás’) jelentés közbejöttével mintegy a tipográfia általi fogva tartottságra utal, azaz reflektálni látszik arra a körülményre, hogy a szemnek, vagy az – akár a gondolatjel által is jelölt – szemsugárnak köszönhetően tartja ott a vendéget a Tengerész, és egyben arra is, hogy a szöveg a vizualitás ugyanezen kizárólagos közbejöttét viszi színre. A tipográfia a szövegolvasásból kizárhatatlan működése, a szöveg vizuális érzékelésre, illetve a fiziológia kiemelt szerepére eső hangsúlyai pedig – amely vonatkozásokat a főszöveg és marginália, illetve jelentés és nyelvi anyagiság közötti mediális fordítás teszi jelen esetben még erőteljesebbé – a későbbiekben tárgyalásra kerülő szöveghelyek alapján mind az angol, mind a magyar szövegnek fontos viszonyítási pontjai.

A vizuális érzékelés és a látás fenti tipográfiai megoldással történő összekapcsolására számos példát találunk mindkét szövegben. És mivel Szabó Lőrinc fordításában ezekben az esetekben Coleridge szövegének megoldásait látjuk működni, azt mondhatjuk, hogy a fordítás a nyelvi anyagiság, az írás, a tipográfia szintjén is

megvalósul. Amellett ugyanis, hogy ez a szövegekben egymástól függetlenül is előfordul, mint például az angol szöveg „Of what had else been seen–”,<sup>15</sup> vagy a fordítás „A szemek – mily üvegesen!”<sup>16</sup> sorában, mindkét esetben a vizuális percepció valamiféle deficitjére utalva, gyakran ugyanazon a helyen kerülnek elő mindkét oldalon, ezzel a fordításviszony kialakításában is részt vállalva. Több alkalommal is előfordul, hogy a látás eseményének kiemelése történik ugyanazon a szöveghelyen a tipográfia eszközével, mint az „I turn’d my eyes upon the deck–”,<sup>17</sup> illetve a „szemem / visszafordult, s – az égre! – mit / láttam a fedélzeten?”<sup>18</sup> sorok esetében, mindkét szövegben ugyanolyan funkcióban és eredménnyel. A két szöveg közötti fordításviszony körülírhatósága szempontjából azonban több belátáshoz vezethetnek azok a szöveghelyek, amelyek a tipográfiai megoldásoknak köszönhetően helyezhetők egymás mellé. A szemek mozdulatlanságát és ezzel párhuzamosan a megszólalás elmaradását a szemantika eszközeivel szóba hozó „nor spake nor moved their eyes;”<sup>19</sup> sor fordításában olyan sűrítettséggel találkozunk, ahol az akusztikus és vizuális rétegek összekeverése mellett ismét az írás anyagsága, a megszólaltathatatlan gondolatjel teszi nyilvánvalóvá, hogy a feltámadó hajóslegények nem beszélnek: „– szemük némán figyelt –”.<sup>20</sup> A fentiekben említett első példához hasonlóan, amikor az angol nyelvű főszöveg és marginália között állt elő mediális fordításviszony, itt is olyan szöveghellyel, illetve fordításjelenettel állunk szemben, ahol a tipográfiai jel vizualitása és megszólaltathatatlansága hivatott érzékeltetni az akusztikus közlés elmaradását, tehát Szabó Lőrinc szövege ebben az esetben az írás anyagsága révén, az írás médiumának köszönhetően állhat elő fordításként. A vizuális érzékelésnek, illetve az akusztikus ingerek hiányának a hangoztathatatlan gondolatjellel való összekapcsolása – ahogy az angol szöveg következő sorában: „No voice did they impart–”<sup>21</sup>, vagy Szabó Lőrinc fordításának számos helyén is, például a „– nyögés sóhajnyi sem –”<sup>22</sup> sor esetében – azonban még egy, a fordítás szempontjából a legkevésbé sem elhanyagolható funkciót illetően is igen fontos szerepet kap.

Ez a hangoztathatatlan tipográfiai jel ugyanis, ahogy az akár a fenti példák esetében is egyértelmű lehetett, nem lehet semleges a szöveg, és természetesen a fordításszöveg ritmusa szempontjából sem, amennyiben ezek szerves elemeként mindenképpen megállásra készíti az olvasást, tehát valamiféle szünetjelként kap funkciót. Előfordulnak olyan esetek, ahol ez a szünet valamiféle határhelyzet előtérbe állítását végzi el, mint például a következő sorban, ahol a varázs megtörése a szöveg ritmusának és folytonosságának megszakadásával történik párhuzamosan: „S ekkor – megtört a varázs...”.<sup>23</sup> Ez leggyakrabban mind az angol, mind a fordításszövegben megtörténik, ahogy a következő esetben is, ahol a „the souls did from their bodies fly–”<sup>24</sup> sor fordítása – „lelkük kiröpült, –...”<sup>25</sup> – ugyanúgy a tipográfia eszközével kényszeríti megállásra, azzal együtt, hogy egy további, Szabó Lőrinc fordításában nem ritka vesszőt is beiktat, ezzel a szokatlan megoldással téve még erőteljesebbé a szünetet. A gondolatjel, ami ez esetben a tengerészek halálának drámaiságát a szöveg folytonosságának megszakításán keresztül hivatott fokozni, máshol is kiegészül egy-egy vesszővel a fordításszövegben. A „hó és a félelmes hangok országába” érkeve az élőlények hiányát Coleridge szövege a „Nor shapes of men nor beasts we ken–”<sup>26</sup> sor végi tipográfiai jellel érzékelteti, a fordí-

tássszóvegben viszont ugyanez a sorvégi megoldás megintcsak egy vesszővel egészül ki: „állat, növény: nincs semmi lény, –”.<sup>27</sup> Az élőlények létének tagadását tehát mindkét szöveg megállással, egy a szövegben beálló szünettel próbálja hozzáférhetővé tenni, azonban Szabó Lőrinc szövegében ez gyakran újabb tipográfiai megoldással egészül ki,<sup>28</sup> tehát azt mondhatjuk, hogy a fordítás tipográfiai jelek között is megvalósul. Számos olyan esettel is találkozunk, ahol a ritmustörés, a szövegbe iktatott szünetjel valamiféle megtorpanással kerül összefüggésbe. A hajóút elején a szélcsend következtében, ahogy a fordításszöveg margináliája is egyértelművé teszi, a „hajó hirtelen megáll”, amit szintén a főszövegben szereplő gondolatjel és a vessző együttese tesz még inkább érzékelhetővé: „De megállt a szél, vásznunk lealél: / kínlódtunk, – micsoda kín!”, majd két versszakkal később egészen nyilvánvalóvá: „álltunk, – (csönd, végtelen) –”.<sup>29</sup> A gondolatjelek itt olyan, a szövegben – a tipográfia diskurzusok közötti váltást eredményező működése révén grafikusán megjelenő hajó által is, amelynek mintegy ekphrasztikus párhuzamaként állhatna Coleridge vonatkozó szövegrésze – beálló szünetet eredményeznek, amelyek a megtorpanás, a megállás színrevitele mellett hangoztathatatlanságuk révén a szélcsend érzékelhetőségéhez is hozzájárulnak. A ritmustörés egy másik nyilvánvaló esete pedig az a fordításszöveg elején található sorpár, ahol a viharba keveredett hajó leírása a következőképpen történik: „s bár ellene árnya a talpa alatt, – / bukdosva előre tart. . .”<sup>30</sup> Itt az első sor folytonosságának gondolatjel általi megszakítása a járás folyamatának megtörésével kerül párhuzamba; a szövegben érzékelhető ritmustörés és a járás akadozásának együttese a tipográfia révén állhat tehát elő.

A szövegek szüneteit jelölő, illetve a ritmustörések véghezviteléért felelős gondolatjel ezen funkcióin keresztül azonban nem csupán a mediális fordításviszony létrejöttét teszi lehetővé az írás és a fordításszöveg saját anyaga által, de a bevezetőben tett utalásoknak megfelelően bizonyos fiziológiai aspektusok elérhetőségét is garantálja – tehát a „gondolatjel” elnevezésnek itt már több szempontból sincs deskriptív potenciálja. Amint a következő példákon keresztül látni fogjuk, a szöveg szüneteit a levegőért kapkodás, a fulladás, a felsikoltás, a karba harapás vagy akár a megbotlás szituációiban általában a légzés, valamilyen hang kiadása vagy a járás folytonosságának megszakadásával képeznek párhuzamot. És mivel a Tengerész élet és halál – gyakran kijelölhetetlen – határterületein zajló történetét olyan alapvető szükségletek határozzák meg, mint az ivóvíz vagy a levegő, ezen fiziológiai aspektusok a szöveg anyagiságával való kapcsolatba kerülése semmiképpen nem hagyható figyelmen kívül az olvasás során. A szövegek ugyanis az elbeszélések olyan fiziológiai rétegeihez engednek hozzáférést, amelyeket az írás médiuma, a tipográfia, tehát saját anyagiságuk által tesznek megtapasztalhatóvá. Az olvasás folyamatát tekintve pedig azzal az eredménnyel járnak, hogy általuk ezek a testi reakciók mintegy megtörténni látszanak, azaz a tipográfia az olvasás eseményének fizikai aspektusaival létesít kapcsolatot – ez pedig jelen kontextusban, ami többek között a Coleridge fenti, még a gondolatot is korporeális jelenségként, a gondolat átadását pedig fizikai érintéssel alapuló folyamatként kezelő szövegei alapján körvonalazódott, korántsem meglepő fejlemény.

Itt érdemes újra megemlíteni a fordításszöveg egy olyan szöveghelyét, ami a korábbiakban más szempontból már előkerült. A „– nyögés sóhajnyi sem –” sor-

ban ugyanis a tipográfiai jel nem csupán a hangoztatás elmaradását teszi még inkább egyértelművé a vizualitás előtérbe helyezése által, de a sóhaj vagy a nyögés elmaradását a szövegben beálló szünettel állítva párhuzamba, mintegy a levegővételben beálló szünetet is színre viszi. A történet fiziológiai aspektusainak – ez esetben a tengerészek halálának – az írás anyagiságán keresztül történő érzékelhetővé tétele pedig korántsem csupán ezen a ponton előforduló, elszigetelt eseménye a szövegnek, és nem csak a fordításszövegben, de Coleridge szövegében is gyakori fejlemény. Az öbölgátat megpillantó Vén Tengerész hazatérésekor zokogva imádkozni kezd, a sor végén pedig ismét a hang megakadása kerül előtérbe: „And I with sobs did pray-”.<sup>31</sup> A zokogás a hang és a levegővétel önkéntelen megszakadásával, majd újraindulásával jár együtt, az itt szóban forgó szövegrész pedig éppen e zokogásjelenet közben hozza ismét működésbe a szünet eszközt, és magában a szövegben viszi színre ezt a megakadást. A levegő bennszakadása, amit a szöveg folytonosságában beálló szünet tesz hozzáférhetővé, azért is nyer itt különös jelentőséget, mert a történet főhőse éppen élet és halál, levegő és fulladás között vergődve kezd imádkozni, a zokogáskor megakadó, majd újrainduló légzés átmenetisége tehát a szöveg alapvető feszültségét tükrözi, illetve állítja elő a nyelv anyagisága révén. Ehhez hasonló tipográfiai megoldással találkozunk a fordításszövegben is, ahol a szomjúságával küzdő Tengerész kínjában magába harap: „karomba haraptam, – a vérre kitört / sikolyom...”<sup>32</sup> A megintcsak vesszővel kiegészülő gondolatjel igen erőteljes törést eredményez, annál is inkább, mivel a sor közepén helyezkedik el. A sorba, aminek a vessző után folytatódnia kellene, a tagmondat helyett ismét egy szünetjel kerül, ezzel a vessző által előrejelzett folytatást hiúsítva meg, és ezáltal fokozva a törés intenzitását. Az, hogy éppen a karba harapáskor történik a megakadás, ismét könnyen összefüggésbe hozható azzal, hogy harapáskor a beszédben kényszerű szünet áll be, az egyes szám első személyű elbeszélő pedig – aki ezáltal, a sor akár így is olvasható, mintegy élő közvetítést ad a történetekről – elnémul e kényszerű szünet idejére. Ez magyarázza, hogy miért „tör ki” a sikoly, hiszen éppen ez a szünetnyi csönd kell a kitörés hirtelenségéhez, illetve megintcsak a tipográfia kell ahhoz, hogy a jelenet drámaisága a szöveg anyagiságán keresztül érzékelhetővé váljon.

Olyan, az előbbi két példához sok szempontból kapcsolódó esetet is találhatunk, ahol mindkét szövegben egyszerre fordul elő a fentiekhez hasonló, a tipográfia közbejöttével történő szövegműködés. A Vén Tengerész hazaérkezésekor a révész siet megmentésére, hiszen hajója süllyedni kezd. A megmenekülés – ismét igen drámai – pillanatában a Tengerész meg akar szólalni, azonban végül nem jön ki hang a torkán, a révész pedig – mintegy helyette – felsikolt. Szabó Lőrinc fordításában egy tipográfiai vonatkozásait tekintve megintcsak jóval zsúfoltabb sorpárral találkozunk, amely zsúfoltság ez alkalommal nem pusztán a megakadás hirtelenségét fokozza, de a logikai viszonyok tekintetében is szerepet kap: „Ajkam mozdult; – ájult sikoly: / a révész összerogyott;...”<sup>33</sup> Coleridge szövegében, noha valamivel egyszerűbb megoldással, de szintén az újból sorközépi helyzetben előforduló gondolatjel közbejöttével válhat érzékelhetővé a szövegben beálló csendi: „I moved my lips–the Pilot shriek’d / And fell down in a fit...”<sup>34</sup> Itt már az első idézett sorban egyértelművé válik, hogy a sikoly és a szájmozgás nem ugyanazon sze-

replővel hozhatók kapcsolatba, az pedig, hogy nem a Tengerész nyitott szájából hallatszik a hang, a két ágens megnevezése és a grammatikai struktúra megismétlése általi szembeállítás mellett a tipográfia révén is érzékelhetővé válhat; a gondolatjel hangoztathatatlansága ismét a sor kettészakadását hozza magával. A fordításszövegben ugyanakkor az első sorban a jelentés szintjén nem különíthetők el a szájmozgás és a sikítás alanyai egymástól, a pontosvessző és a gondolatjel itt csupán a Tengerész szólamában beálló szünetet jelöli. Csak a sorvégi kettőspont teszi egyértelművé, hogy a sikoly az összeeső révészhez is köthető, amit aztán a versszak folytatása tesz egyértelművé; az ájultan összerogyó révész kezd ültében aztán imába, illetve ezen kívül az a korábbiakban már több alkalommal megfigyelt tipográfiai jelhalmozás, ami a sort kettészakító szünetet ez alkalommal a pontosvessző révén még erőteljesebbé teszi. Ez a tipográfiai megoldás ráadásul ismét egy olyan jelenetben fordul elő, ahol a levegőhöz jutás vagy a levegő bennszakadása, a vízbe fulladás a tét, a Tengerész pár sorral korábban saját testét „vízi, hetes holtként” írja le, az „ájult” jelző pedig mintegy a – túl sokáig, már-már a fulladásig – visszatartott levegővétel önreflexiótól sem mentes következménye. A fentiekben is több alkalommal előkerülő, általában a vessző és a gondolatjel együttesét alkalmazó tipográfiai működés már-már olyan zenei notációként olvasható, ahol a levegővétel helye – a vessző – és a levegő benntartása – a gondolatjel – is jelölve van. A szöveg éppen ezeken a helyeken lesz hangsúlyos irányítója az olvasás fiziológiai aspektusainak, amely aspektusok különös pontossággal kapcsolódnak össze az aktuális jelenetek fiziológiai működéseivel.

Nem csupán arról van itt szó tehát, hogy a két szöveg közötti, gyakran szemantikai különbségek ellenére a tipográfia működése teszi lehetővé, hogy Szabó Lőrinc szövege fordításként lehessen olvasható, és hogy a fordításszöveg tipográfiai jelek között, illetve ezek révén létesít – gyakran jelentés és tipográfiai jel között előálló, azaz mediális – fordításviszonyt. A fordítás szempontjából is különös jelentősége lesz ugyanis annak, hogy amint a fenti példák némelyikében megmutatkozott, ezen tipográfiai megoldásokon keresztül a szóban forgó fiziológiai folyamatok válnak elérhetővé. Ezáltal ugyanis egy olyan felület képződik közöttük, amely mintegy notációként, ugyanazon fiziológiai aspektusokat jelző és működtető szövegekként helyezi őket egymás mellé, ahol a tipográfia által előálló közös ritmus, és az általa érzékelhetővé tett – a jelenetekben és akár az olvasás során is megvalósuló – fiziológiai folyamatok biztosítják a szövegek közelségét. Ez a közelség pedig az olvasás korporeális aspektusai, a percepció és a fiziológia által biztosított közelség révén jöhet létre, a jelentésbeli különbségekből adódó – hermeneutikai – távolság mellett és ellenére, a gondolat korporealitását és a megértés testi feltételezettségét hangsúlyozó Coleridge elgondolásától korántsem függetlenül.

#### *Fordítás és írásjelenet*

Annak azonban, hogy Szabó Lőrinc fordításában ilyen gyakran előfordul a fent nevezett tipográfiai megoldás, a gondolatjel<sup>35</sup> használata, egyéb, Coleridge ezen elgondolásához kapcsolódó okai is lehetnek. Ezek a magyarázatok olyan, erőteljesen gyakorlati irányok felől érthetők meg, amelyek az írás praxisa és az írásrend-

szerek közötti különbségek révén válhatnak elérhetővé. Ez az itt működésbe hozott kontextusban korántsem idegen nézőpont éppen azért kapcsolódhat a Coleridge különböző műfajú szövegein keresztül bevezetett fogalmi rendszerbe – bár a műfajok közötti megkülönböztetésnek a következőkben megalapozásra kerülő, az írás elemi összetevőire koncentráló nézőpont felől nincsen jelentősége –, mert abban, igen meglepő módon, egyenlőségjel kerül gondolat és korporealitás közé. Amennyiben úgy kívánunk közelebb jutni ehhez az összefüggéshez, hogy mindközben megkíséreljük megérteni azt, hogy ez a korporealitás hogyan kapcsolódhat a fentiekben olvasott szöveg, a nyelv anyagosságát erőteljesen igénybe vevő működéseivel, éppen egy a szóban forgó fordítással kapcsolatba hozható írásjelent körüljárása, illetve leírása lehet segítségünkre. Gondolat és mozgás, illetve írás és korporealitás viszonyrendszerében egy ilyen leírásnak ugyanúgy lehet létjogosultsága, mint az írás és anyagosság közötti összefüggések tekintetében.

A leírás szó használata pedig jelen helyzetben különös jelentőségű lehet. Rüdiger Campe jegyzi meg az írásjelent fogalmának használatával kapcsolatban, hogy az nem elméleti keretként működik, sokkal inkább egyfajta deskripciót tesz lehetővé<sup>36</sup> – amint az a következőkben is történni fog –, miközben az írás technikai hátterére, a használt írásrendszerre, illetve testi gesztusokra helyeződik a hangsúly. Egy ilyen leírás Coleridge némiképp enigmatikus, a líra nyelvi kódjait működtető megszólalásai mellé konkrét elemeket helyez, ezzel éppen a fentiekben szóba hozott tipográfiai működésekkel és az írás anyagosságával kötve össze a gondolat korporeális jellegét; az „organikus hárfaként” értett ember elgondolására éppen ebben a metszéspontban kaphatunk magyarázatot, az instrumentalitás mögött ugyanis az írás ágense szubjektumként eltűnni látszik. Az írás technikái, legyen szó akár a konkrét eszközről, az írás anyagosságáról vagy gyakorlatáról, nem csak mintegy részt vesznek az írottak előállításában, amint ez Friedrich Nietzsche egy sokat idézett 1882-es levelében is megfogalmazódik,<sup>37</sup> de egy lépéssel tovább, amint a következőkben talán újra bebizonyosodhat, működésük révén át is vehetik az irányítást. Szabó Lőrinc fordításszövegének a fentiekben tárgyalt részleteit ugyanis – éppen a fenti olvasat szempontjából különösen fontos szerepet játszó tipográfia szempontjából – nagy valószínűséggel egy a fordító által használt írástechnikai megoldás befolyásolta, sőt határozta meg.

Amint az Lipa Tímea kutatásai alapján egyértelművé vált, fordítási munkái során Szabó Lőrinc egy – műfajoktól független, más területeken is használt – gyorsírást használ, ennek nyomai számos, könyvtárában megtalálható könyvben láthatók, ahogy Coleridge *Rime of the Ancient Mariner* című kötetében is. A szöveg melletti margináliák egy olyan írásrendszerben íródtak, amelynek legfőbb funkciója, hogy gyorsítja a lejegyzést, egyszerűsít, rövidítéseket eszközöl. Szempontjaink szerint azonban még ennél is fontosabbnak tűnik, hogy a szóban forgó sztenografikus technika, amelyen keresztül jelen esetben a fordítás folyamata zajlik, igen erőteljesen támaszkodik a vizualitásra, a papír térbeliségére, sőt, a test mozgására. A térbeliség szerepe – ami minden írásrendszernek sajátja – a Gabelsberger–Markovits-féle rendszerben olyan összetevők által is még inkább előtérbe kerül, amelyek a papíron való elhelyezkedésre, és a pusztán vizuálisan elérhető megkülönböztetésekre helyezik a hangsúlyt. Ebben az írásrendszerben a sztenogram elhe-

lyezkedése, „térbeli pozíciója” azért lesz kulcsfontosságú, mert nem csupán az úgynevezett alapsorban helyezkedhetnek el a sztenogramok, annak ugyanis, hogy ehhez képest feljebb, vagy lejjebb szerepelnek, megkülönböztető szerepe van. Vizualitása pedig többek között azért lesz kiemelt fontosságú, mert ugyanígy megkülönböztető szerepet kap az is, hogy vastagon vagy vékonyan íródik-e le egy-egy sztenogram.<sup>38</sup> A szóban forgó térbeliségnek a korporealitással való összefüggéséről pedig egy rövid, a gyorsírásról szóló rádió-előadásának – gépiratban ránk maradt – szövege tájékoztathat. Az írás elsajátítása érdekében ujjával a levegőbe írva – „a semmibe sztenografálva”<sup>39</sup> – gyakorolt, és időközben rájött, hogy „[n]emcsak a levegőben lehet írni, oda-vissza, nemcsak jobbról balra és vissza, hanem a testtől derékszögben el, vagy oda-vissza is.” Innen pedig már csak egy lépés vezet addig a megállapításig, hogy „minden kis izmunkkal tudunk gyorsítani, a térdizommal is, orrunkkal is”.<sup>40</sup> Ez az igen látványos, papír nélküli írásjelenet, ha nem is közvetlenül az írás anyagságát igénybe vevő megoldásokon keresztül, de mégis más fénybe helyezi a Coleridge kapcsán a fentiekben előkerült korporealitás, a mozgásként értett gondolat vonatkozásait.

A jelenet, amely az írás legprimerebb szintjén, a gesztusokon<sup>41</sup> keresztül válik itt hozzáférhetővé – és amely talán a tipográfia és korporealitás közötti összefüggésekre is képes lesz majd bizonyos szempontból rámutatni – a gondolat testszerűségének és a mozgásként való értelmezhetőségének igen plasztikus leírásaként olvasható. Nem csupán azért, mert amint arra a rádióelőadás is utal, Szabó Lőrinc „rendkívüli gyakorlata” – ami itt egyszerre utalhat a készségre és magára a praxisként értett írásra – onnan „született”, hogy mindent „szüntelen” a levegőbe írt, „[a]lmit beszélgetés közben, járás közben, előadás-hallgatás közben” hallott, vagy saját maga mondott,<sup>42</sup> tehát az írásjelenetben egyfajta párhuzamosságba kerül beszéd és „semmibe sztenografálás”, gondolat és gyorsírás. De azért is, mert a szóbanforgó rádióelőadás alapján a sztenogramok írása erőteljesen automatikus működésként írható le – amint az a következő idézetekből is egyértelművé válik, amelyek a gyorsírás egyszerűsítő technikáira mutatnak rá.<sup>43</sup> Szabó Lőrinc egyértelműen abban látja a gyorsírás előnyét, hogy a technika alkalmazásának köszönhetően figyelmét már nem kell „a rögzítésre pazarolnia”, amely megjegyzés alapján annyit biztosan megállapíthatunk, hogy itt nem a beszélt nyelvi elemek egyfajta „lekövetéséről” van szó. Ezek ugyanis nem a test gesztusaiként, automatizálódott praxisként rögzült gyorsírást megelőző, de azzal párhuzamos folyamatként működnek – sőt, amint arra a későbbiekben még megkísérlünk rámutatni, részben a létrejövő szöveget megelőző pozíciójukból, részben az írás anyagságát érintő működésükből adódóan e szövegek létrehozásában is szerepük van. Szabó Lőrinc azért részesíti előnyben a gyorsírást, mert használata közben „nem kell odafigyelnie a technikai megoldásra”,<sup>44</sup> amely megjegyzéssel az általa leírt, a test gesztusaira támaszkodó írásjelenetben a gyorsírás technikájának önműködésére hívja fel a figyelmet. E jelenet leírásához pedig több ponton is illeszkedni látszik Coleridge korábban idézett elgondolása, miszerint a(z *Eolhárfa* című szöveg által a „passzív aggyal” kapcsolatba hozott) gondolat korporealitása azzal támasztható alá, hogy „a gondolat mozgás”, hiszen az önműködő írás mint korporeális gesztus, mint a test mozgása válhatott itt csupán láthatóvá; ez az összefüggés Szabó Lőrinc fenti írásje-

lenetének leírásaként is érthető. Coleridge fent idézett levelének „gondolattest”<sup>45</sup> [*body of thought* – kiemelés az eredetiben] kifejezése pedig annyiban kaphat jelen összefüggésben konkrétabb értelmet, ha a test mozgása, az írás testi gesztusai valamiképpen a leírtakkal való viszonyukban mutatkozhatnak meg. Ehhez pedig érdemes lesz visszatérnünk a szóban forgó szövegekhez és margináliáikhoz, ezáltal hasznosítva és gondolva tovább Szabó Lőrinc fenti leírását és Coleridge vonatkozó megjegyzéseit; az író test gesztusai, a gyorsírás praxisának automatizmusa a grafikus jelenlétében megmutatkozó írás létesítő szerepével kerülhet összefüggésbe. E grafikus jelenlét számbavételével – és talán nem véletlenül egy olyan nézőpont bevezetésekor, amely az írás anyagságát is figyelembe veszi – olyan összefüggések kerülnek elő, amelyek az írásjelenet és egyben az ezen keresztül megmutatkozó fordítási gyakorlat által bizonyos, az írást és a fordítást illető viszonyokra is rámutatnak.

Korporealitás és tipográfia a *Rege* olvasásakor megmutatkozó összefüggéseit ismét felidézve azt mondhatjuk, hogy a mind Coleridge szövegében, mind a Szabó Lőrinc által használt gyorsírásos rendszerben meglévő tipográfiai megoldások, amelyek ott részben az olvasás, részben a szóban forgó utazás közbeni fiziológiai reakciókkal kerültek kapcsolatba, ebben az írásjelenetben annyiban kaphatnak szerepet, amennyiben a levegőbe írás gesztusához releváns módon közelíthetők. Mivel azonban a csupán a testmozgáson keresztül megmutatkozó írásgyakorlat, amely mintegy három dimenzióban valósul meg, semmiféle nyomot nem hagy, a tipográfiai jelek itt csak egy-egy mozdulatsorra vonatkozóan, ezek lezárásaként, tagolásaként vannak jelen. Ezért noha Freud varázsnoteszéhez hasonlóan, ahol ugyanaz a felület hordozza újra és újra az írást, itt ugyanazt a teret használja újra és újra a gyorsírás gyakorló, a periodikusan ismétlődő törlés funkciójára, az írás el-tüntetésére ez utóbbi esetben a nyomhagyás hiánya miatt nincsen szükség; az írás aktusa a test gesztusaként ismétlődik csupán. Ennek az összehasonlításnak pedig azért van itt különös jelentősége, mert az „emlékező-apparátus materializálódott darabjaként értett”<sup>46</sup> varázsnotesznek éppen azon tulajdonságai hiányoznak gyökeresen az itt leírt írásjelenetből, amelyek a szubjektum centrális szerepe felé mutatnának. Mivel sem rögzítés, sem törlés nem történik jelen esetben, az emlékezés és a freudi tudatalattiban való nyomhagyás távlatai sem érvényesíthetők; olyan diszkurzus részeként értelmezhető tehát csupán ez az írásjelenet, ahol mindezek helyett az írás technikái és a test gesztusai kerülnek előtérbe. Ez a technomediális vonatkoztatási rendszer pedig arra is alkalmas, hogy az írás praxisának automatizmusaként megmutatkozó testi gesztus és grafikus működés között tételezzen kapcsolatot – amely összefüggés egyébiránt az írásjelenet fogalmát kidolgozó Campe alapszövegében a fent említett „instabil együttes” két széttartó elemeként kap szerepet –, és éppen amiatt, mert, amint a következőkben látni fogjuk, a rögzítés funkciója helyett itt a nyelv médiumának konstituáló működéseire helyeződik a hangsúly. A test/írás megkülönböztetés jelen kontextusban inkább szoros egységként mutatkozik meg, nem szükségszerű tehát közöttük a választás, „[írás] alatti” pedig ilyen módon nem feltétlenül „olyan mozgást értünk, amely a megkülönböztetések határát a test vagy a materialitás irányában lépi át.”<sup>47</sup> Az író test – az antropológus mediális megelőzőségéhez köthető – automatizmusai és a grafikus működés létesítő

jelenléte ugyanis az írás olyan aspektusai, amelyek felől test és írás egyszerre lehetnek hozzáférhetőek. A gyorsírásos margináliákat pedig – még ha konkrétan a fenti írásjelenethez nem is tartoznak ilyenek – azért is érdemes itt tekintetbe venni, mert a szóban forgó sztenografikus rendszerben más funkcióban megtalálható „gondolatjeleknek” visszatérő, az írásjelenet mozdulatsorait lezáró elemekként ugyanúgy lehet funkciójuk, mint a papírra írás esetében. Ennél azonban jóval konkrétabb és kézzelfoghatóbb jelenlétükkel szembesülhetünk akkor, ha grafikus működésüket vesszük szemügyre; Szabó Lőrinc saját írásjelenetének leírásáról tehát ezen a ponton érdemes lehet röviden visszatérnünk a *Rege* fentiekben bevezetett gyorsírásos bejegyzéseihez.

Ezek a gyorsírásos, ceruzával írt margináliák azért lehetnek szempontjaink szerint relevánsak, mert egy olyan, a fordítás folyamatában részt vevő írásgyakorlatként vannak itt jelen, amelyek, mint látni fogjuk, erőteljesen alakítják a fordításszöveget. Szabó Lőrinc, ahogy más esetekben sem, a *The Rime of the Ancient Mariner*<sup>48</sup> fordításakor sem végzett teljes fordítást a könyv margóján, bizonyos sorok vagy akár csak szavak fordítását végezte el csupán ilyen módon. A tipográfia – a jelen kérdésirányok számára különösen fontos – szempontjából pedig meg kell itt jegyeznünk, hogy a használt gyorsírásos rendszer más jeleket alkalmaz a központosításra. Ennek azért van itt jelentősége, mert amint a *Rime* és a *Rege* példái alapján ez egyértelművé vált, a tipográfia tekintetében jelentős különbségek mutatkoznak a két szöveg között, ami – legalábbis részben – éppen a gyorsírásos margináliák közbejöttével magyarázható. Arról sem feledkezhetünk meg ugyanakkor, hogy amint ez korábban már megmutatkozott, Szabó Lőrinc különös figyelmet fordított a tipográfiára; a fent idézett „állat, növény: nincs semmi lény, –” sor végén található vesszőt és gondolatjelet a Coleridge-kötet margináliái szerint más ott lejegyzett és áthúzott verziók helyett választotta, azaz, amint erre már utaltunk, a fordítás itt tipográfiai jelek között is történik. És mivel az eddigiek alapján egyértelművé vált, hogy a fordításszöveg sokszor a nyelv anyagiságán keresztül old fel szemantikai különbségeket, a tipográfiai jelek ilyen irányú vizsgálata valóban indokolt lehet.

Amint azt a vonatkozó gyorsírásos munkák egyértelművé teszik, a Gabelsberger–Markovits-féle gyorsírásos rendszerben a mondatvégi írásjelek nem ponttal, hanem egy vízszintes vonallal jelölődnek, azaz a „választásjelek” Gabelsberger elvei szerint „körülbelül a közönséges íráséival megegyeznek, azon különbséggel, hogy a pont (.) helyett a vízirányos vonalat (–) használjuk, egyrészt a mondatok világosabb elválasztása végett, másrészt mivel a pont rendszerünkben az „a” betűt és illetőleg a gyakori *a* és *az* névelőt jelenti.”<sup>49</sup> Ezek a „vízirányos vonalak” ezzel inkább a különösen fontos szerepet betöltő gondolatjelhez, mint a ponthoz kerülnek közel, és talán nem véletlen, hogy ez, a „közönséges írás” központoszási gyakorlatától egyedül eltérő sztenogram kerül ilyen szempontból középpontba. Ez az összefüggés jelen esetben azért nem téveszthető szem elől, hiszen amint a fentiekben megmutatkozott, a szövegeknek éppen a korporealitás és a nyelv anyagiságát illető viszonyát érintette jelentősen ez a tipográfiai jel. Mivel egy olyan, a szöveg és fordítása között egyfajta köztességben jelen lévő írásgyakorlatról van itt szó, amely központoszási rendszerében éppen egy olyan elemét illetően mutat különbséget, amely egy Coleridge és Szabó Lőrinc szövegében fontos szerepet játszó tipográfiai

megoldáshoz is köthető, nagy valószínűséggel többről van itt szó, mint a jegyzetelés, vagy akár a rögzítés funkciójáról.

Azért is lehet ennek az összefüggésnek itt jelentősége, mert a gondolatjel előfordulásának helyében gyakran van különbség a két szöveg között, illetve mert előfordul, hogy egy adott helyen csak a fordításszövegben szerepel. Mivel a fordításszöveg gondolatjelei, amint azt feljebb is láttuk, gyakran a szövegek tagolását végzik el, illetve gyakran készítetnek a szövegben való megállásra, funkcionális hasonlóságról mindenképpen beszélhetünk a gondolatjel, és a pont szerepét betöltő „vízirányos vonal között”, még akkor is, ha az előbbi igen ritkán látja el „a mondatok világosabb elválasztásának” feladatát, és inkább mondatközi helyzetben szerepel. Ezt a sorvégi, de gyakran sorközi helyzetben megvalósuló tagoló funkciót nemcsak hogy egyértelműen betölti, de sokkal többször is veszi igénybe, mint Coleridge szövege; míg a fordításszöveg gyakori technikai megoldásaként, annak jellegzetességeként működik, az angol szövegben csak három alkalommal kap ilyen szerepet. Mindezek alapján azt mondhatjuk, hogy a gyorsírás jelenléte a fordításszövegre nézve meghatározó, és mivel egyértelműen egy azt megelőző grafikus működésként funkcionál – illetve mert ezek a működések a fordításszövegben is tetten érhetőek<sup>50</sup> –, létesítő szerepben van itt jelen.

A lapszéli sztenogramhoz tehát korántsem csupán rögzítő, hanem az író test automatizmusaival párhuzamos konstituáló funkciót is köthetünk, és éppen a szöveg egy olyan felületén, amely a korporealitás központi jelentősége miatt kerül itt kiemelt helyzetbe. Illetve azért is, mert – amint ez korábban láthatóvá vált – ezen tipográfiai megoldásnak köszönhetően funkcionálhatott Szabó Lőrinc szövege fordításszöveggént, és ebben a funkciójában tulajdonképpen a gyorsírás közbejöttével állt elő. A *Rime* és a *Rege* esetében tehát a fordítás nem pusztán nyelvek, de kézírás és nyomtatott szöveg, írástechnikák, írásgyakorlatok között, a test gesztusai révén is történik, írásrendszerek közötti mediális fordításként. A gyorsírásos margináliákon keresztül egy olyan írásjelenethez férhettünk hozzá, amely az írás anyagsága által mutat rá arra, hogy a fordítás mögött – illetve ebben a speciális esetben egy a fordításszöveget megelőző pozícióban is – az írás mindig létesítő működésként van jelen, az írás praxisa mintegy keretezi, magában foglalja a fordítás folyamatát, amelynek itt tárgyalt aspektusai csak írásjelenetek részeként válhatnak elérhetővé.

## JEGYZETEK

A tanulmány a Magyar Ösztöndíj Bizottság támogatásával, és az MTA – ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport közös, *Kultúraalkotó médiumok, gyakorlatok és technikák* (TKI01241) című projektjének keretén belül készült.

1. Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*. = H. J. Jackson (szerk.), *Samuel Taylor Coleridge*. Oxford, New York, Oxford University Press, 1985. 209.

2. Ehhez lásd: Mezei Gábor, *Mediális fordítás – hang és írás között*. Irodalomtörténet 2013/1. 145–157.

3. Szabó Lőrinc, *Őrök barátaink I. A költő kisebb versfordításai*. Osiris, Budapest, 2002. 163.

4. Uo., 161.

5. A Coleridge munkásságának ezen időszakához köthető filozófiai munkák tekintetében lásd: Michael Raiger, *The Intellectual Breeze, the Corporeality of Thought and the Eolian Harp*. = Coleridge Bulletin, New Series 20, Winter 2002. 76–84.

6. Earl Leslie Griggs (szerk.), *The Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, Vol. 1. Oxford, Calendron Press, 1956. 137.
7. Suzanne Elisabeth Webster, *Body and Soul in Coleridge's Notebooks, 1827–1834*, New York, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2010. 82.
8. Uo., 105.
9. Az idegrendszer modelljeként értett eolhárfa elgondolásához lásd: Shelley Trower, *Nerves, Vibration and the Aeolian Harp*. Romanticism and Victorianism on the Net, 2009. 54. <http://www.erudit.org/revue/ravon/2009/v/n54/038761ar.html>, letöltés ideje: 2014. október 17.
10. Jerome McGann, *The Poetics of Sensibility. A Revolution in Literary Style*. Oxford, Clarendon Press, 1996. 21.
11. Samuel Taylor Coleridge, *The Eolian Harp*. = H. J. Jackson (szerk.), *Samuel Taylor Coleridge*. Oxford, New York, Oxford University Press, 1985. 28.
12. Samuel Taylor Coleridge, *Az eolhárfa* (ford., Kiskun Farkas László). = *Wordsworth és Coleridge versei*. Európa, Budapest, 1982. 205–207.
13. Szabó Lőrinc, *I. m.*, 157.
14. Fulford éppen Coleridge egy előadásának szövegéből idézve, és később azt a *Rime* olvasásakor is szóba hozva kezdi tárgyalni az 1770-es évektől terjedőben lévő mesmerizmus jelenségét, egy elektromosságon, érintésen és szemkontaktuson alapuló gyógyítási folyamatot. Bár mintegy technikatörténeti adalékként nem elhanyagolható ez a leírás, a testszerűség és az anyagság tárgyalása az itt felvetett kérdések – a történeti távlatokat kisebb magyarázó potenciállal hasznosítani tudó – nézőpontjából a szóban forgó szövegeken keresztül lehet eredményesebb. Lásd: Tim Fulford, *Conducting the Vital Fluid: The Politics and Poetics of Mesmerism in the 1790s*. = *Studies in Romanticism*, Vol. 43, No. 1, *Romanticism and the Sciences of Life*, Spring, 2004. 57–78.
15. Samuel Taylor Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*. = H. J. Jackson (szerk.), *Samuel Taylor Coleridge*. Oxford, New York, Oxford University Press, 1985. 60.
16. Szabó Lőrinc, *I. m.*, 161.
17. Coleridge, *I. m.*, 61.
18. Szabó Lőrinc, *I. m.*, 174.
19. Coleridge, *I. m.*, 57.
20. Szabó Lőrinc, *I. m.*, 168.
21. Coleridge, *I. m.*, 62.
22. Szabó Lőrinc, *I. m.*, 164.
23. Uo., 164.
24. Coleridge, *I. m.*, 57.
25. Szabó Lőrinc, *I. m.*, 164.
26. Coleridge, *I. m.*, 48.
27. Szabó Lőrinc, *I. m.*, 158.
28. Azt, hogy Szabó Lőrinc milyen nagy hangsúlyt fektet a tipográfiai jelek szintjén történő fordításra, jól mutatják a könyvtárában található Coleridge-szöveg gyorsírással, lapszéli jegyzetei, amelyek Lipa Tímea kutatómunkájának, megfigyeléseinek köszönhetően váltak számomra is hozzáférhetővé. Az adott szöveghelyen az áthúzásokból egyértelműen látszik, hogy Szabó Lőrinc több megoldás között válogatott, és a gondolatjel elhagyása helyett végül mindkét tipográfiai jelet megtartotta. A használt írásmód általános leírását lásd Lipa Tímea Babits előadásait tartalmazó kötetének bevezetőjében: Lipa Tímea, *Babits Mihály irodalomelméleti előadásai: keletkezéstörténet és a kiadás alapelvei*. = Babits Mihály, *Egyetemi előadások 1919*, Szabó Lőrinc gyorsírással lejegyzése alapján. Ráció, Budapest, 2014. 9–35.
29. Szabó Lőrinc, *I. m.*, 160.
30. Uo., 158.
31. Coleridge, *I. m.*, 61.
32. Szabó Lőrinc, *I. m.*, 161.
33. Uo., 177.
34. Coleridge, *I. m.*, 64.
35. Érdemes itt megjegyeznünk, hogy a gondolatjelen kívül Szabó Lőrinc költészetében például a kettőspont is igen jelentős szerepet kap, például a *Lidérc* című szövegben. Ehhez lásd: Kulcsár Szabó

Ernő, *A líra kinetográfiája és az „én” kívülhelyezése*. = Uő., *Szöveg, medialitás, filológia. Költészettörténet és kulturalitás a modernségben*. Akadémiai, Budapest, 2004. 196–209. (különösen: 204.)

36. Rüdiger Campe, *Az írásjelenet. Írás* (ford. Tamás Ábel). = Kelemen Pál – Kulcsár Szabó Ernő – Tamás Ábel – Vaderna Gábor (szerk.), *Metafilológia 2.*, Ráció, Budapest, 2014. 730–743.

37. Ehhez lásd például: Martin Stingelin, *Kugeläusserungen. Nietzsches Spiel auf der Schreibmaschine*. = Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (szerk.), *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988. 326–341. Többek között e tapasztalat egyéb dokumentumain keresztül tárgyalja Stingelin az írásjelenet fogalmát. Martin Stingelin, „Schreiben”. *Einleitung*. = Martin Stingelin – Davide Giuriato – Sandro Zanetti (szerk.), „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum”. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*. München, Fink, 2004. 7–21. (lásd különösen: 17.)

38. Lipa, *I. m.*, 20.

39. Szabó Lőrinc, *Emlékezések és publicisztikai írások*. Osiris, Budapest, 2003. 816.

40. Uo., 818.

41. Az írásjelenetek Campe fogalommagyarázata szerint nyelv, instrumentalitás és gesztus instabil együttesén keresztül írhatók le.

42. Szabó, *I. m.*, 816.

43. Lipa, *I. m.*, 24.

44. Szabó, *I. m.*, 817.

45. Griggs, *I. m.*, 136.

46. Sigmund Freud, *Feljegyzés a „varázsnotezről”* (ford., V. Horváth Károly). = Bókay Antal – Erős Ferenc (szerk.), *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Filum, Budapest, 1998. 285–287.

47. Campe, *I. m.*, 731.

48. Szabó Lőrinc könyvtárának következő darabjában található a gyorsírásos jegyzetek: Coleridge, Samuel Taylor, *The Poems of Samuel Taylor Coleridge*. New York; London; Toronto, Oxford University Press, [n. d.]

49. Markovits Iván, *Magyar Gyorsírás*. Bécs, 1867.

50. A fentiek alapján pedig megelölegezhető, hogy a szóbanforgó tipográfiai megoldás, amely Szabó Lőrinc költészetében, sőt, legtöbbször újraolvasott verseiben is igen gyakori jelenség, hasonló okokból szerepel oly nagy számban az életmű más szövegeiben. A szóban forgó mediális kultúrtechnika költészettörténeti jelentősége tehát aligha vitatható.

