

egy rőtarany nap és egy gyöngyházból és ezüstből formált hold, gyémántok, opálok és zafírok sűrűjében pedig az északi félteke csillagképei, amelyek látszólagos mozgásai az égi mechanikát másodpercről másodpercre, napról napra és évről évre leképező szerkezethez igazodva mutatták az idő múlását.”

Mindössze három mondatot olvastunk a regényből, de elképzelhetőnek tartom, hogy az olvasó máris megszédült az imént felidézett prózapoétikai kaleidoszkóptól. Ismerek olyan véleményt, amely szerint Ransmayr a hosszúmondatok írástechnikáját Heinrich von Kleist elbeszéléseiből, elsősorban a *Kohlhaas Mihály*-ból vette át. Csakugyan van hasonlóság a két szerző mondatai között, de más a hosszúság és a zsúfoltság funkciója az egyiknél, illetve a másiknál. Ennek kifejtése külön eszmefuttatást igényelne. Ezzel együtt is remélem, a fenti három mondatral sikerült érzékeltetnem, mit értek a Ransmayr-mondatok tömörségén és befelé terjeszkedésén. Talán az is kiderül, milyen fordítói problémákkal birkózott meg Adamik Lajos, és közben mit gondolhatott a markáns szerzői stílus célnyelvbe történő importjáról.

4. Időbeosztás

Ransmayr lassan dolgozik. Nyolc-tíz évbe telik, míg elkészül egy-egy új regénye. Egyik fontos írói erénye a műgond, amelynek érvényesülése megcáfolja azt a közkeletű hiedelmet, miszerint az írónak folyamatosan „jelen kell lennie”, vagyis évente legalább egy könyvet ki kell adnia a kezéből. Ransmayr enélkül is éppen eléggé jelen van. Ezáltal viszont a fordítóinak is időt hagy ahhoz, hogy alapos munkát végezzenek. Az olvasónak pedig ahhoz, hogy figyelmesen fogadja be műveit, és évek, évtizedek múlva is emlékezzen rájuk. Így válhat ő is a szerző mindenkori írói világának nagyra becsült vendégévé, aki még a kínai császárnak is a szemébe nézhet. Már amikor előfordul a regényben kínai császár. (*Kalligram*)

MÁRTON LÁSZLÓ

A csattanó margójára

DAVID FOSTER WALLACE: *VÉGTÉLEN TRÉFA*; FORD. KEMÉNY LILI ÉS SIPOS BALÁZS

Ha a kilencvenes évek amerikai prózatermésének legjelentősebb alkotását kellene megneveznem, habozás nélkül David Foster Wallace *Végtelen tréfa* (*Infinite Jest*, New York, Little, Brown & Co., 1996) című könyve mellett tenném le a voksomat.

Ennek okai közül talán a legfontosabb, hogy Wallace töredékben maradt életművének legfontosabb darabja megjelenésekor irodalmi eseményszámba ment, s ennek az eseménynek a középpontjában nem valamiféle közéleti botrány vagy médiakampány állt, mint az évtizedet nyitó *Amerikai pszichó* (1991) vagy az azt záró *Javítások* (2001) esetében, hanem maga a *szöveg* megjelenése. A *Rolling Stone* ugyan tudósítót küldött a felolvasó turnéra, de a cikk sosem jelent meg. A riporter David Lipsky is csak Wallace 2008-as öngyilkossága után jelentette meg a turnéről készült könyvét, az *Although Of Course You End Up Becoming Yourself: A Road Trip With David Foster Wallace*-t [Bár a végén természetesen csak magad

adod: úton David Foster Wallace-szel], mely filmváltozatával, *A turné vége* (2015) című mozival együtt joggal kapott hideget-meleget. Ahogyan a film egyik kritikusa írta nemrég a *New York Times*-ban: az irodalmi mezőn kívül, a bestsellerek és a film világában sikerült Wallace-t a saját szavai-mondatai segítségével elárulni. A *Végtelen tréfa* irodalmi eseményként közvetlen történeti kontextusán túl is jelentős hullámokat vetett. Már ezek a kisajátítási kísérletek és a Wallace irodalmi öröksége körüli viták, a művei köré és személyére épülő kultusz és az egyetemi stúdiók kifejlett Wallace-iparága is ezt jelzik. Mi több, jelentős kritikusok kényszerültek a regény megjelenésekor közölni ítéletük revíziójára: így Michiko Kakutani a *The New York Times*-ban, James Wood a *The Guardian*-ban, míg mások, mint Harold Bloom (lásd: *Végtelen tréfa* 1113, 366. jegyzet) érintettségük okán összeszorított szájjal hallgattak, vagy Jay McInerneyhez hasonlóan éppen megismételték véleményüket a 9/11 kontextusában felmerülő újraértékelés során. Wallace ráadásul ezzel a művével egymástól egészen eltérő szerzőkre gyakorolt hosszútávú hatást: Dave Eggerstől Jonathan Franzenen és Zadie Smith-en keresztül Junot Diazig, Mark Z. Danielewskiiig, Nathan Hillig és tovább.

A *Végtelen tréfa* egyrészt persze terjedelmével tüntetett; azzal, hogy – szemben az irodalmi életet egyre inkább befolyásoló médiahajcihőkkel – véresen komolyan vette, hogy az olvasásnak kultúrája *legyen*, s nem csupán odafigyelést és odafordulást, de szokatlanul hosszan kitartott figyelmet és elmerülést igényelt olvasójától. Azt, hogy amennyiben az olvasó – a szöveg egyik kulcsfontosságú fogalmát idézve – úgymond szórakozni akar, tegyen is érte: olvasson vakulásig. A *Végtelen tréfa* esetében nem elcsépelet fordulat, hanem inkább afféle *understatement*, hogy a mű lábjegyzetekkel együtt majd' ezerszáz oldalas terjedelme az olvasóra fokozott kognitív terhelést ró, ami egyrészt a mondatok mikroszintjén, a hagyományos kronotoposzok posztmodern rendszerregényen túlmutató felbontásában, illetve a szereplők személyközi viszonyainak narratív esetlegességekként (nem pedig a történet kauzalitásrendszerének részeként) történő ábrázolásában nyilvánul meg. Az ember szabályosan belemerül a végletekig túlírt mondatokba, miközben alig képes eligazodni az észak-amerikai központú globális kapitalizmus által kisajátított tér-időben, s a nárcizmus által foglyul ejtett félkontinensnyi szuperállam, az O.N.A.N. különböző rendű és rangú polgárainak viszonyai között, melyeknek – mint kiderül – végső soron semmi köze nincs a végletesen széteső történet alakulásához. Az 1996-ban megjelenő regény ráadásul radikálisan szembefordult az aktuális trendekkel, hiszen nem a posztmodern örökségét gondolta és vitte tovább, nem is a reprezentáció alapú etnikai irodalmak talaján állt, minimalistának pedig a legnagyobb jóindulattal és elnézéssel sem volt nevezhető.

Már a felületes olvasó számára is nyilvánvaló kellett legyen, hogy Wallace és regénye valami olyasvalamin *túlra* igyekezett eljutni, ami éppen a kilencvenes években volt alakulóban az újabb lendületet kapó vizuális kultúra, illetve a megfigyelés technológiáinak kiteljesedése, a magánszférának a közügyekbe való beszűrődése, valamint az erőszak és a terror fellángolásai révén. A *Végtelen tréfát* ennek ellenére hiba lenne a Wallace-kultusz szellemében egyszerűen profétikus alkotásként beállítani, hiszen a társadalmi kontextus fontos elemeinek változására érzékeny posztmodern rendszerregény lényegi alkotóelemei Wallace-nál csak a

háttér kirajzolásához szükséges kellékek, s amit a regény *tud*, azt éppen ezek ellenfényében mutatja meg. Mert igaz ugyan, hogy az elbeszélés kereteként felvilágított, posztmodern rendszerregényre jellemző kritikai mozzanatok, mint a történeti időt és benne a nemzet elképzelt közösségét felülíró fikciós elemek (az önimádat kultúráját allegorizáló O.N.A.N. és a kapitalizmus elidegenítő hatását és kisajátítását karikírozó „jövedelemnövelő szponzorált idő”) alapvetően befolyásolják az olvasás élményét, ám ezt negatív módon teszik. Ugyanis a több szálon futó narratíva egyidejűségeinek és egymásra következéseinek a kulcsát nem az évszámok és dátumok szekvencialitása biztosítaná, hanem az időt kereskedelmileg kisajátító vállalatok szimbolikus sorrendje, melyet a regény kétszeresen is kifordít. Egyrészt az első fejezetben Hal összeomlása a regény történetének utolsó eseménye, mely a szemébe belefulladó O.N.A.N. területén műanyagtermékeket, így szemeteszakokat gyártó és forgalmazó vállalat, a GLAD (vagyis „boldog”) által szponzorált évben játszódik, míg a regény utolsó fejezetében a deliráló (és talán haldokló) Don Gately a szponzorált idő kezdeteit jelentő, mértéktelen fogyasztást idéző Whopper évébe viszi vissza az olvasót, amikor is Gatelynek végérvényesen sikerült elveszteni a kontrollt anyaghasználatára fölött. Az idő előre haladása, a történet iránya így javarészt jelentőségét veszti a *Végtelen tréfa*ban, mert a szöveg olvasása során szinte képtelenség mnemotechnikailag és kognitívan ellensúlyozni a szövegben való elmélyedést, melyet a végjegyzetek egyébként is hátráltatnak, ki-ki zökentve az olvasót egy-egy megjegyzés, esztétikai traktátus, vagy éppen egy önálló fejezetként is felfogható epizód erejéig. Ráadásul, mint azt a történet időrendjét helyreállítani hivatott listák bizonyítják, a szöveg előrehaladtával sűrűsödő, a *Hamlet* egérfogó-jelenetére hajazó keretezések egyenesen lehetetlenné teszik a különböző idősíkok, vagy éppen a történetek/elbeszélői tudati szintek elválasztását, illetve megkérdőjelezzik magának a feladatnak az értelmét. S Joyce *Ulysses*ével ellentétben, ahol a sémák hozzájárulnak a megértéshez, a *Végtelen tréfa* esetében egyáltalán nincsenek segítségünkre abban, hogy megértsük azt a szimbolikus utat, melyet a narratíva – az elmesélt történetekkel szemben vagy éppen azok ellenében – bejár.

A *Végtelen tréfa* azonban nem pusztán azért nehéz olvasmány, mert narratívája anélkül végzi el a történet felbontását, hogy az időbeli és időben előremutató kauzalitás helyébe új – szimbolikus-narratív – logikát állítana, hanem mert az élményt regényes árucikként kínáló irodalmi paradigmának a lebontására, egyáltalán: a kauzális logika szubverziójára vállalkozó kísérleti szöveg. Ha tetszik: tréfa, melynek csattanója a végtelenségig elodázódik; vagy mire észrevesszük, hogy a tréfa elcsattan, már el is bizonytalanodtunk a jelentésében. Ennek a törekvésnek néhány jól felismerhető irányultság feleltethető meg a szövegben. Az egyik mindjárt az első fejezetben megjelenik, mégpedig abban az amerikai kortárs próza posztmodern és minimalista szerzői által előszeretettel alkalmazott eljárásban, hogy egymástól radikálisan elválasztják az elbeszélői hangot és nézőpontot, valamint a nézőponti szereplő tudatát és a szereplő történetbéli megnyilvánulásait. A felvételi szituációt aprólékosan dokumentáló és azt nézőponti szereplőként elbeszélő, tudatilag tiszta és nyelvi kompetenciái tekintetében magabiztos, ám az adott helyzetben megszólalni képtelen, és teste fölött az uralmat teljességgel elvesztő Hal Incandenza alakja előrevetíti a nyelvi ágens és cselekvőképessége között feszülő ellentmondást. A be-

széd és a cselekvés viszonya nem pusztán a címválasztással megidézett *Hamlet* központi dilemmája, de úton-útfélen visszatér a regényben, legyen szó az Anonim Alkoholisták és Drogfüggők programjairól, a teniszakadémiai növendékek fejlődési lehetőségeiről, James O. Incandenza filmjeinek esztétikai problémáiról, a „szórákkoztatáshoz” fűződő viszonyokról, vagy akár az ország és tartomány nélkül maradt québeci terroristacsoportok tagjainak hathatós küzdelméről egy olyan helyzetben, ahol már nem maradt más célja a küzdelmüknek, mint az elhivatottság fenntartása.

A szakirodalomban a nyelvi uralom és a cselekvés képességének kérdése elsősorban Wallace és a *Végtelen tréfa* ironiához fűződő viszonyaként merül fel, részben a címben megidézett tréfa „végtelensége”, részben pedig Wallace talán leghíresebb, témába vágó esszéjének a regény lapjain is megidézett gondolatmenete miatt. A *Végtelen tréfa* naiv értelmezése szerint Wallace az *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction* [„E Unibus Pluram: a televízió és az amerikai fikciós próza”] című 1993-as esszéjében (*A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, Boston, Little, Brown, 1997, 21–82.) megénekelt gondolatmenete szerint túl kíván jutni a végtelenített és az irodalom rivális médiumának tekintett televízió – elsősorban a „talk show” műfaja – által kisajátított posztmodern ironián, mivel azt több szempontból is kártékonynak ítéli. Ahogyan McLaughlin fogalmaz: „Wallace prózájában a feszültség java része az írás stílusából ered, hiszen az elbeszélők szembesülnek a naiv nyelvhasználathoz való visszatérés lehetetlenségével, felismerik, hogy az ironia kimerült, és az ironián túlmutató és új nyelvet létrehozó beszéd- vagy írásmódokat próbálnak elképzelni, hogy ez az új nyelv képes legyen kapcsolatot teremteni az emberek között és létrehozni egy jobb társadalmat. A *Végtelen tréfa* domináns hangja ezt a hármas feszültséget tükrözi, ahogy az elbeszélő felváltva gúnyolja a valódi emberi érzéseket, a rövidítések (24/7, w/r/t) révén kiemeli a nyelvhez fűződő, túlságosan is bensőséges kapcsolatát, de egyúttal – és ez a leggyakoribb eset – tekervényes és életteli mondatokban megkísérli megragadni és megörökíteni az adott pillanat összetettségét.” (Robert L. McLaughlin, „*After the Revolution: US Postmodernism in the Twenty-First Century*”, *Narrative* 21.3, October 2013: 284–295, 288.)

A kritikusok és a kultusz egy része a *Végtelen tréfában* – ironikus módon – éppen az ironiátlanítást ünneplné: hogy Wallace egyfajta „új érzékenység” jegyében képes meghaladni a cselekvést gúzsba kötő posztmodern ironiát, eljutni az érzelmek kendőzetlen kinyilvánításáig, s lehatolni a személyiség egzisztenciális mélystruktúráiba. A *Végtelen tréfa* azonban számos ponton támaszt nehézségeket ennek a leegyszerűsítő értelmezési képletnek az elfogadásával szemben. Wallace – szereplőjéhez hasonlóan – tisztában van azzal, hogy a helyzet korántsem ilyen egyszerű, hiszen az ironia által lehetővé tett reflexió a nyelvileg és kulturálisan manipulált érzelmi mintázatok felismerésének és az autentikus érzelmekre való rátalálásnak az előfeltételévé vált. A képi kultúra és a nyelv olvasása és értelmezése meg kell előzze az általuk generált problémák megoldását, ahogyan azt a regényben ténylegesen szereplő „tréfák” egyike megfogalmazza:

„– Fölajánlom, hogy mondok egy viccet azzal a feltétellel, hogy utána csöndben maradsz, és hagysz aludni.

– Jó vicc lesz?

– Mit kapsz, ha keresztezel egy inszomniást, egy vonakodó agnosztikust és egy diszlexiást.

– Szabad a gazda.

– Valakit, aki egész éjjel fenn van, és azzal a kérdéssel kínozza magát mentálisan, hogy létezik-e Itsen.” (45.)

Hal és Mario beszélgetésében a magyar „Itsen”-je helyett természetesen a „dog” szó szerepel az eredetiben, s a két nyelvi megoldás evidensen nem ekvivalens egymással, mert a vicc lényege – legalábbis az angolban – éppen egzisztenciális vonatkozásaiban rejlik. A „god”-ot kiváltó „dog” ugyanis – mint a legenda szerint a *The Stooges* számának keletkezéstörténetében – az alárendeltség képzetét idézi meg, s nem csupán a diszlexiát köti a „vonakodó” agnosztikus kérdésfeltevéséhez, majd a kérdés „hibás” mivolta miatt az inszomniához, hanem valami mélyebbet állít. Mégpedig azt, hogy a kérdéses személy nem jól olvas, ebből adódóan rossz kérdéseket tesz fel, a biztos tudásról való lemondásban való meggyőződésének hiánya pedig fenntartja kínzó tudatállapotát. Az angol szövegben a „dog” nem értelmetlen, de félrevezető, így „Itsen”-re magyarítani sem szerencsés, mert elvesznek a *Végtelen tréfa* azon finom nyelvi játécai, melyek például az *anon* etimológiáját összekapcsolják az O.N.A.N. elnevezésével (811.) és a korábban hivatkozott esszé címében szereplő „E Unibus Pluram” kifejezéssel, mely az amerikai jelmondatot, „E Pluribus Unum” [„sokból egyé”] fordítja ki az egyéneknek a versenyhelyzetből következő atomizációját hangsúlyozva (116.). Így talán a kérdéses szövegrészlet fordítása többet visszaadott volna az eredetiből, ha a fordítók két másik betűt cserélnek meg, és némileg módosítanak a szórenden, s a találós kérdés megfejtése az lett volna, hogy „aki egész éjjel fenn van, és azzal a kérdéssel kínozza magát, hogy siten van-e?”

Persze ez sem teljesen jó megoldás, mert egyrészt szinte lehetetlen a *Végtelen tréfa* eredeti szövegének eme belső rímeit magyarul reprodukálni. A fordítók nem is nagyon boldogulnak vele; erre utal az a felettébb megkérdőjelezhető döntésük, hogy alkalomadtán jövevényszavaknak tételezett, magyarul egyáltalán nem használt angol kifejezésekkel próbálják meg az eredeti szöveg megoldásait kiváltani. Wallace azon törekvéseit pedig, hogy az angol szókincset maximálisan kihasználja a kifejezés pontossága érdekében, valamint nyelvújítóként lépjen fel, a fordítók egyszerűen képtelenek a magyarban visszaadni. Ebben szerepet játszhat tapasztalatlanságuk, hogy a *Végtelen tréfa* előtt gyakorlatilag nem jelent meg értékelhető fordításuk (a hírek szerint ugyan hárman kezdtek neki a munkának, de a fordítói csapat harmadik tagja csak a köszönetnyilvánításban szerepel). A szöveg szerkesztésével is adódhattak problémák, hiszen a szerkesztőként szereplő Demynek [sic!] Endre jó eséllyel beszélő név. Felmérni is nehéz, mennyi munkát jelentett, mennyi energiába és időbe kerülhetett a *Végtelen tréfához* fogható szöveg létrehozása, és hogy egy másik nyelven történő újraalkotása mennyivel több és más jellegű terhet jelent a fordító(k) és a szerkesztő(k) számára, de a fordítás mesterségében is jártas, a kortárs amerikai irodalmat ismerő kritikusként azt kell mondanom, hogy a magyar szöveg felettébb hullámzó színvonala, minőségbeli eltérései az eredetitől azt jelzik, hogy a szükséges *munkát* nem sikerült beletenni, s ezzel a feladatot maradéktalanul elvégezni. És ezt nem csak a szójátékok elvételére vagy a kanadai-qué-

beci tört angolság magyar reprodukciójának sutaságai jelzik, hanem helyenként a kulturális utalások elértése is, mint amikor például „Kékfüvű Államnak” fordítják a bluegrass zenei műfajról is ismert Kentucky megnevezését.

De visszatérve a kérdéses részletre és az ironikus kompozíció összetettségére: a szöveg igencsak gazdag belső rímei tűnnek pótolni a történet kieső ok-okozati kapcsolatait és a felborított időrendet: a „god-dog” szójáték és a *dislexia* visszautal a regény első fejezetére, mikor is a *Glad* évében Hal elveszti uralmát a nyelv felett. Abban az évben, amikor a szponzor a Hal nagyapja által még a hatvanas években reklámozott cég, melynek termékeit – immár a szponzoráció idejében – az *inszomniával* küszködő Randy Lenz háziállatok kiirtására használja, aminek következtében kanadai terroristákkal keveredik konfliktusba, akik a *kutyájukért* akarnak bosszút állni rajta. Azon a Randy Lenzen, akít a *vonakodó agnosztikus* és anonim gyógyszerfüggő Don Gately ment meg, akít éppen függősége tart vissza attól, hogy szerelmet valljon James O. Incandenza múzsájának. Arról a James O. Incandenzáról van szó, akinek szellemével delíriumos állapotában találkozik és beszélget, miközben maga a múzsa, Joelle van Dyne, ismertebb nevén Madame Pszichózis tesz nála élőben látogatást a kórházban, s akinek haláláról és az utána végzett gyászunkáról Hal és Mario a fentebb idézett jelenetben beszélgetnek. Abban a jelenetben, ahol Mario – szerepének megfelelően, mint Karamazovék Aljosája – visszakérdez: „Mi az az inszomniás?” Stb., stb.

Ennek a jelenetnek, ahogyan a *Végtelen tréfa* egészének is a kulcsa tehát az írónia szórakoztatáshoz fűződő viszonyának megértése. Ennek fényében egyáltalán nem véletlen, hogy az *Infinite Jest* munkacíme az *A Failed Entertainment* [Egy csődöt mondott szórakoztató műsor] volt, s ha hinni lehet David Lipsky nekrológjának („*The Lost Years and Last Days of David Foster Wallace*,” Rolling Stone 30th October, 2008), akkor szerkezetében éppen a szórakoztatással szemben próbálta meghatározni magát. Ahogy maga a regény fogalmaz, meglehetősen ironikusan: a szórakozás nem más, mint „a posztindusztriális kapitalista gépezet antinómikusan skizoid működésének klasszikus illusztrációja, amelynek logikája magát az árut is a haláltól való szorongás előli, pszichésen nem kevésbé fatális menekülésként mutatja fel, amint annak részletesen utána is olvashatunk M. Gilles Deleuze *Az incesz-tus és a balál előélete a kapitalista szórakozásban* című posztumusz munkájában” (806.). Vagyis a szórakoztatás, ahogyan a regény cselekményének tengelyében álló, a „Szórakoztatás” címmel illetett James O. Incandenza-alkotás is, halálos: nézőit megfosztja az értelemről, a személyes kapcsolataiktól és végső soron az életüktől.

A Hal Incandenza és Don Gately kontrollvesztése révén kijelölt narratív ív is ezt a tézist példázza, mely aztán nyelvileg is tetten érhető a szöveg mikroszintjének felépítésében, a mondatok alapvető konstrukciós elveiben. Ahogyan arra Simon de Bourcier kiváló tanulmánya („*They all sound like David Foster Wallace: Syntax and Narrative in Infinite Jest, Brief Interviews with Hideous Men, Oblivion and The Pale King*,” Orbit: A Journal of American Literature 5.1, 2017, 1–30) rámutat, Wallace nyelvének szintakszisa jól megragadható viszonyban áll mind az életmű témáival, mind pedig a fikció világának felépítésével. Írásában de Bourcier két jól elkülöníthető irányvonalat mutat ki Wallace írásmódjában. Az egyik az elbeszélői hanggal való kísérletezés, mely – elsősorban a *Brief Interviews with Hideous Men*

(1999) című kötetben – a szereplők nyelvi sajátosságainak utánzása révén törekszik a fikcionális világteremtésre. A másik kimutatható tendencia az, amit ő „terhes maximalizmusnak” [„opressive maximalism”] nevez, s ami elsősorban a többszörös mellé- és alárendelő szerkezetek kitartott használatában nyilvánul meg – többek között az *Oblivion* (2004) című kötetben vagy a *Végtelen tréfa* hasábjain. Ennek a két írásmódnak az elegye az addikcióval és a nehezen kezelhető pszichológiai állapotokkal hozható összefüggésbe, s egyensúlyuk megteremtésére a legsikeresebb kísérletet Wallace utolsó, befejezetlen, posztumusz megjelent *The Pale King* [A sápadt király] című 2011-es regényében találjuk.

Ám amit de Bourcier a pálya ívére vonatkoztatva állít a Wallace-szövegekről, kicsiben megállja a helyét az *Infimite Jestet* illetően is: a regény a maga lábjegyzetekkel teljes majd' ezeregyszáz oldalával a posztmodern állapotra adott ironikus posztmodern irodalmi válasszal való mániákus-kényszeres számvetés, melynek középpontjában a szórakoztatás nyújtotta felhőtlen öröm lerombolása és az egyáltalán nem kellemes vagy biztonságos érzelmek visszaszerzésének és megnyerésének a kísérlete áll. Ennek a próbálkozásnak – esztétikailag – az a tétje, hogy tönkretegyje magát az olvasást mint élményt és szórakozást kínáló árucikket, hiszen a szöveg végigolvasása és megértése maga is gyötrelmes, ám könnyedén addiktív vá váló folyamat, s olyasmi esztétikai minőséget hoz létre, melyet – jobb híján – a regényből kölcsönzött kifejezéssel „teljesen figuránstalanított egalitárius aurális realizmusnak” (849.) is nevezhetnénk. Olyan szövegalkotási eljárás ez, mely nem szerepeltet „figuránsokat”, vagyis önálló létezéssel és a történet lehetőségével nem rendelkező figurákat, s így minden emberi alak egyenragú résztvevő a diegézis világában, melynek kapcsolatait és a történet valóságát afféle kiterjesztett költői szövegként a nyelv hangjai szervezik meg. A nyelv hangjai, melyek közül felharsan a fájdalmas nevetés. *(Jelenkor)*

SÁRI B. LÁSZLÓ

„versemben szép vagy és ez elég nekem”

WALTHER VON DER VOGELWEIDE ÖSSZES VERSEI; FORD. MÁRTON LÁSZLÓ

Az első, teljesnek mondható Walther-kötet több, mint egy költői életmű reprezentatív megjelenése. Márton László műfordítói projektjének számos más, hasonlóan fontos vetülete van, úgy, mint maga a Walther-költészet poétikája, témákba rendezhetősége, alakulástörténete és műfaji, hangnemi rétegzettsége – ezeknek a lehetséges megközelítéseknek a könyv mind felépítésében, ívében, mind kommentárjaiban és kísérőtanulmányjaiban kitűnően kínálja magát. A magyarul olvasható új, teljes Walther-mű irodalomtörténet, sőt kultúr- és részben társadalomtörténet is, ott rejlik minden egyes sorában mindaz, amit a trubadúrlíra saját költészettörténeti