

Élthes Ágnes

**Válogatott tanulmányok, cikkek
1982–2024**

Budapest, 2024

Élthes Ágnes: Válogatott tanulmányok, cikkek

Szerző: Élthes Ágnes

Szerkesztő: Máté Judit

Szerzői kiadás

ISBN 978-615-02-1359-0

© Élthes Ágnes, 2024

Budapest, 2024

Tartalom

Előszó	5
Irodalomelméleti, irodalomtörténeti kérdések	7
Le Calvaire des deux Traducteurs du <i>Jardin des supplices</i> (Octave Mirbeau – <i>Études et Actualités</i> , 2023)	8
Rémiscences juridiques dans les œuvres de Quinault pour le théâtre (<i>Revue Belge de Philologie et d'Histoire</i> , 1998).....	32
La composition du temps racinien (<i>Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae</i> , 1991).....	45
Aperçu rétrospectif des recherches sur Racine (<i>Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae</i> 1990)	58
A racine-i mű megközelítési módjai (<i>Filológiai Közöny</i> , 1989).....	83
Racine <i>Bérénice</i> -ének zenei szerkezete (<i>Filológiai Közöny</i> , 1982)	104
(Szak)fordítás, (szak)nyelv oktatás	115
A fordító „bőbeszédűség” – kognitív-emocionális háttér (<i>Porta Lingua</i> , 2022).....	116
«Блок 3 Россия: Страна, язык, культура». Страноведческие тексты учебника «Ключ» Ирины Осиповой при работе с начинающими студентами-инженерами (<i>Vestnik</i> , 2018)	130
Grammaire contrastive et enseignement de la traduction (<i>Válogatott cikkek, tanulmányok 2010–2013. BMGE GTK Idegennyelvi Központ</i> , 2013).....	137
Magyar–Francia Kontrasztív Nyelvtani Gyakorló Mondatok (Prepozíciók) (<i>BME Idegennyelvi Központ</i> , 2013).....	151
Daniel Gile: La traduction. La comprendre, l'apprendre (<i>Fordítástudomány</i> , 2006).....	213
Gyakorlatok a fordítás és a tolmácsolás határmezsgyéjén (<i>Fordítástudomány</i> , 2003).....	222
A francia–magyar kontrasztív nyelvtan órák a szakfordító hallgatók képzésében (<i>Szaknyelv és szakfordítás</i> , 2003)	234
Exercices de développement de la mémoire des textes avec des étudiants traducteurs-interprètes (<i>Langage et l'Homme</i> , 2003)	247
Reflections on Teaching Translation from French into Hungarian at the Technical University of Budapest: Towards a Function-Dependent Course Typology (<i>Developing Translation Competence</i> , 2000)	267
Utilisation de textes littéraires en cours de FLE pour les scientifiques à l'Université Technique de Budapest (<i>Periodica Polytechnica Social and Management Sciences</i> , 1997).....	280
Communicative and Linguistic Approaches to the Process of Teaching Technical Translation from French into Hungarian: Proceedings of the Second International Conference on Current Trends in Studies of Translation and Interpreting (<i>Transfere Necesse Est</i> , 1997)	290
Francia irodalmi szövegek (Kiegészítő anyag a nyelvvizsgálathoz) (VI. Országos Alkalmazott Nyelvészeti Konferencia, 1996).....	296
Initiation à la traduction technique (Expériences avec les étudiants traducteurs-intepètes – II- ^{ème} année, 2- ^{ème} semestre – à l'U.T.B.) (<i>Folia Practico-Linguistica</i> , 1996).....	305
Médiation de la culture technique dans l'enseignement du français langue étrangère (<i>Lingua</i> , 1987)	323
Fordítás és műfordítás elemzés	345
Szakfordítás a műfordításban Zola két regénye alapján (<i>Fordítástudomány</i> , 2018)	346

Rejtett szövegszubsjektivitás. Szabó Magda Az <i>ajtó</i> című regényének francia fordításáról (<i>Fordítás-tudomány</i> , 2009)	368
Le cas des brochures d'information de l'Union Européenne (<i>Études Françaises</i> , 2009)	386
Szabó Magda Az <i>ajtó</i> című Fermina-díjas regényének francia fordításáról (<i>MANYE XVII</i> , 2008)	398
Racine en hongrois avec un regard particulier sur les répétitions lexicales dans <i>Phèdre</i> traduite par György Somlyó. Le cas du monstre: Hommage à Etienne Pietri (<i>Études contrastives</i> , 2006).....	406
Az EMU és az euró – az Európai Bizottság kiadványának francia és angol változata (<i>Fordítástudo-mány</i> , 2005)	428
La tirade du Labyrinthe en hongrois (<i>Études contrastives</i> , 2003)	439
Frontières et passages: Párizs, 2001. október 25-27. (<i>Fordítástudomány</i> , 2001)	451
Egy Racine szövegrészlet két magyar fordításáról (<i>Fordítástudomány</i> , 2001).....	454
«Eh bien, Antiochus, es-tu toujours le même ?» Deux traductions hongroises du monologue d'Antiochus (<i>Revue de Littérature Comparée</i> , 1999).....	473
«Être ou bien n'être pas» A Hamlet-monológ francia változatairól (<i>VII. Országos Alkalmazott Nyel-vészeti Konferencia</i> , 1997)	489
Comparative Analysis of Shelley's <i>Ode to the West Wind</i> and Its Hungarian Translation by Árpád Tóth (<i>Final Paper. ELTE BTK Angol Tanszék</i> , 1993)	494
Szaknyelv és terminológia	542
L'âme de la locomotive et la belle chanson des cylindres. Poétique des termes techniques dans <i>La Bête humaine</i> et <i>La 628-E8 (Le prévisible et l'imprévisible. Points de vue linguistiques, littéraires et didactiques</i> , 2023).....	543
Valeurs connotatives des termes techniques dans un registre littéraire: <i>La Bête humaine</i> de Zola et <i>La 628-E8</i> de Mirbeau (<i>Excavatio</i> , 2021)	557
Az autós lexika kialakulásának kezdetei Franciaországban: neologizmusok ma és tegnap Mirbeau <i>La 628-E8</i> című regénye alapján (<i>Porta Lingua</i> , 2019).....	571
Architecture réelle, architecture fictive dans <i>L'Abbé Jules</i> : le cas de la chapelle du Père Pamphile (<i>Excavatio</i> , 2018).....	586
(Szak)nyelvi rétegezettség egy Mirbeau-regényben különös tekintettel az építészetre (<i>Porta Lingua</i> , 2018)	597
Vasúti lexika irodalmi regiszterben Zola: <i>La Bête humaine</i> (Állat az emberben) c. regényében (<i>Porta Lingua</i> , 2017).....	614
Urbanisztikai térben építészeti lexika Zola <i>Le Ventre de Paris</i> (Párizs gyomra) című regényében (<i>Porta Lingua</i> , 2016).....	632
Quelques aspects linguistiques et methodologiques de l'enseignement du français technique (<i>Languages for Specific Purposes</i> , 1994).....	649
Francia–magyar kapcsolatok irodalomtörténeti vonatkozásai	654
Autour du <i>Foyer</i> en Hongrie (Octave Mirbeau – <i>Études et Actualités</i> , 2024)	655
Une journaliste hongroise rend visite à Mirbeau en 1910 (Octave Mirbeau – <i>Études et Actualités</i> , 2023).....	676
Poétique des émotions dans le corpus épistolaire hongrois (<i>Les Cahiers Naturalistes</i> , 2020).....	697
Bibliográfia	716

Előszó

Jelen gyűjtemény öt kutatási területről válogatott, különböző folyóiratokban már publikált tanulmányt sorakoztat fel visszafelé haladva az időben (az 1982-től 2024-ig terjedő időszakból). Az itt közölt cikkek korábban saját, önálló kötetben nem jelentek meg, és csak részleges egybeesést mutatnak az MTMT-nél számontartott bibliográfiával, amelybe a legkésőbbi címek még nem kerültek be. A cikkek eredeti formájukban, szkennelten, nem egységes újragépeléssel jelennek meg, értelemszerűen számozásuk nem folyamatos. A tanulmányok döntő többsége hazai és nemzetközi konferencián vagy meghívott vendég oktatóként tartott előadások írásos változata, amelyek helyszíne többek között Budapest, Pécs, Győr, Thessaloniki, Birmingham, Brüsszel, Liège, Antwerpen, több alkalommal Párizs.

Szerző 1986-ban szerzett egyetemi doktori címet *Summa cum Laude* fokozattal az ELTE BTK Francia Tanszékén, *Színház és zene Racine művészetében* című értekezésével, amelyet francia nyelven továbbfejlesztett és 1991-ben Párizsban, (Paris III Sorbonne Nouvelle, INALCO, Centre de poétique comparée) *Théâtre et musique dans la tragédie racinienne* címmel, *Honorable* minősítéssel védett meg. Az *Irodalomelméleti, irodalomtörténeti kérdések* c. fejezetben elhelyezett, Jean Racine-hoz kapcsolódó tanulmányok a pálya korai szakaszában folytatott doktori kutatások témájához nyúlnak vissza. Egyetemi docensként a BME GTK Idegennyelvi Intézetében többek között francia építészeti szaknyelv és általános francia műszaki nyelv, a Fordító- és Tolmácsképzőben pedig kontrasztív nyelvtan, nyelv- és stílusgyakorlat, fordítástechnika, fordítás, szakfordítás tanárként szerezte oktatási tapasztalatait, 2022 februárjáig (*Szakfordítás és (szak)nyelv oktatás*).

A tanulmányok fejezetekre osztása egyes esetekben inkább jelöl kutatási irányvonalat, mintsem az egyes területek merev elhatárolását: az interdiszciplináris szemléletmódra legkomplexebb példaként a *Szakfordítás a műfordításban* című tanulmány említendő, amelyben Zola naturalista regényén keresztül szerepelnek műfordítási, szakfordítási, speciális terminológiai felvetések, az oktatásra kitekintéssel, de ugyancsak ide sorolhatjuk a többi tanulmányt is, amely Octave Mirbeau és Zola művein keresztül bevezeti a *szimultán kettős nyelvi regiszter fogalmát*, az irodalmi regiszterbe ágyazott szakterminológia elméleti és gyakorlati kérdéseit. Az irodalmi regiszterben dinamikusan működő terminusok vizsgálata egyúttal a célnyelvi országra vonatkozóan történeti, kulturális kitekintést is ad.

Stílus, fordítás, a fordítói én problematikája találkozik az összehasonlító műfordítás-elemzésekben, de ez a pszichologizáló kitekintés másképpen ugyan, de a hallgatói fordításelemzésekben is visszaköszön (*Fordítás- és műfordításelemzés*). Fordítás és kultúratörténet, történelem, pszichológia és poétika kapcsolódik össze a *Francia–magyar kapcsolatok irodalomtörténeti vonatkozásai* c. fejezetben tárgyalt művek kapcsán: két magyar Mirbeau-fordító sorsán keresztül kibontakozik az állam és az irodalom konfliktusa, a Dreyfus-per idején Zolához, Dreyfus legnevesebb támogatójához írt magyarországi levelek poétikai elemzése pedig felszínre hozza a magyar levélírók érzelmi megnyilvánulásait.

A tanulmánykötetben két, publikálatlan kézirat is helyet kapott: *Shelley híres ódájának komparatív fordításelemzése* (ELTE, Angol Tanszék, 1993), valamint egy oktatási segédanyag: *Magyar–Francia Kontrasztív Gyakorló Mondatok (Prepozíciók)* (2013).

Szerző hálás köszönetet mond *Máté Juditnak*, aki lelkesítőn buzdító és kiváló szakmaiságával, áldozatos szerkesztői munkájával lehetővé tette a kötet megjelenését.

A válogatásban magyar, francia, angol és orosz nyelvű tanulmányok szerepelnek.

Köszönöm a megtisztelő figyelmet.

Budapest, 2024. augusztus

Élthes Ágnes

Irodalomelméleti, irodalomtörténeti kérdések

LE CALVAIRE DES DEUX TRADUCTEURS HONGROIS DU JARDIN DES SUPPLICES

Agnes ELTHES
Université de Budapest
(USTEB)

Après la Première Guerre mondiale, dans les conditions historico-politiques de la Hongrie, *Le Jardin des supplices* est interprété aussi sous l'angle de l'actualité politique, et attire ainsi l'attention de l'éditeur social-démocrate Népszava¹ (*Voix du peuple*). Mais le gouvernement conservateur-nationaliste hongrois, en voie de réorganisation sur un territoire de bien moindre étendue qu'auparavant, ne supporte aucune critique, quel qu'en soit l'auteur, envers ses pratiques politiques dictatoriales accompagnées de toutes sortes d'atrocités dissimulées sous le slogan de "consolidation".

Grâce à la digitalisation de la presse de l'époque, il est possible d'aboutir à de nouvelles découvertes concernant les conditions de la traduction hongroise du roman de Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, qui peuvent s'avérer révélatrices, voire surprenantes, même au XXI^e siècle.

LIBERTÉ D'EXPRESSION ARTISTIQUE ET CENSURE

Les intimidations et les représailles contre quiconque exerce sa liberté d'expression ne datent pas d'hier pour les écrivains. Il s'agit pourtant là de l'un des acquis d'importance cruciale de la Révolution française, tel qu'il est stipulé dans la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* adoptée par l'Assemblée nationale le 26 août 1789. Concernant les droits à la liberté d'expression, à la liberté de pensée, de conscience et de religion, citons l'article 10 : « Nul ne doit être inquiété pour ses opinions, même religieuses, pourvu que leur manifestation ne trouble pas l'ordre public établi par la Loi. » Et, l'article 11 : « La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'Homme : tout citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la Loi². »

En fait, déguisé en défenseur de la société, l'État cache, sous la couverture de tout un réseau de censures institutionnalisées, son

aversion à l'égard de certaines créations artistiques et littéraires qui incarnent la liberté d'expression. Aussi nombre d'écrivains, d'éditeurs, et de traducteurs ayant eu le courage de s'exprimer en toute liberté en furent-ils victimes plus d'une fois au cours de l'histoire. L'édition de *La Terre*³ de Zola engendre des critiques défavorables dans des cercles littéraires sous prétexte de pornographie⁴ et, même dans un pays libéral comme l'Angleterre, Henry Vizetelly, éditeur anglais de Zola, fut acerbement critiqué, en 1888, par la NVA (National Vigilance Association) : elle prit comme référence le discours prononcé dans la Chambre des Lords par Samuel Smith, qui voyait en lui « *le criminel principal de la propagation de la littérature pornographique* »... Quelques mois plus tard, le 31 octobre 1888, le Tribunal d'Obscénité Britannique imposa à Vizetelly une sanction pécuniaire⁵, pour le contenu obscène des romans de Zola : *La Terre*, *Nana* et *Pot-Bouille*. Un an plus tard, le 27 mai 1889, la peine encourue fut aggravée. Non seulement une peine de prison de trois mois à purger dans la prison Holloway attendit l'éditeur anglais de Zola, dont l'incarcération a accéléré la mort à l'âge de 69 ans (en 1894), mais le tribunal ordonna également l'interdiction à jamais de publier des œuvres de Zola et le retrait de tous ses romans du marché du livre sur tout le territoire de l'Angleterre.

Qu'en a-t-il été, en Hongrie, des deux traducteurs de Mirbeau ?

GYŐZŐ GERGELY (1877-1945)

Le sombre destin du premier, Győző Gergely, journaliste, critique de théâtre, écrivain, qui fut l'un des premiers traducteurs hongrois de Zola et de Mirbeau, s'inscrit également dans la lignée des créateurs et des intellectuels poursuivis, à l'instar de Vizetelly, dans un contexte politique et historique fondamentalement différent de celui de l'éditeur anglais. De plus, si Győző Gergely fut aussi la victime d'une procédure pénale, ce n'était pas en tant qu'éditeur, mais en tant que traducteur littéraire.

Fils de Jónás Ungár⁶ (1848-1912), épicier d'un petit village, il naît à Helpa, sur le territoire de la Slovaquie actuelle. Son nom originel est Győző Ungar, mais ses œuvres littéraires sont publiées sous le nom artistique de Győző Gergely, qui est ensuite devenu son nom officiel dès 1904. La petite commune de Helpa, située dans la zone montagneuse de Gömör ainsi que le château Pohorella qui se trouve à proximité, est l'un des foyers familiaux,



Győző Gergely

en Hongrie, de la famille princière Koháry, puis Coburg, ce qui accéléra la construction des chemins de fer, car les hauts fourneaux qu'on y trouvait appartenaient à ladite famille. Les eaux thermales se trouvant dans un entourage pittoresque, à proximité du château, attiraient des hôtes illustres, que les Koburg, liés à des dynasties européennes, invitaient à la chasse ou simplement à se reposer. La vieille duchesse, Marie-Clémentine (1817-1907) était la fille du roi de France Louis-Philippe. Certainement, la présence de la famille princière constitua un arrière-plan culturel pour les habitants du village.

Győző Gergely fut élève du lycée de Rozsnyó (*Rožňava*, en slovaque), pour terminer ensuite ses études secondaires au lycée professionnel commercial de Nagyrőce (*Veľká Revúca*, en slovaque). Son talent pour la littérature se révèle déjà pendant ses années lycéennes, ce qui lui permet de devenir membre d'un cercle d'amateurs de littérature, où il excelle par ses capacités littéraires créatives. Après le baccalauréat, il s'adonne à l'écriture, ce qui aboutit, en 1902, à la publication d'un recueil de nouvelles intitulé *Éjszaka*. (*Nuit*.) et de plusieurs autres nouvelles dans la revue ecclésiastique *Egyenlőség* (*Égalité*). Il épouse en 1904 Dianna Kaufmann (1883-1973), qui est née à Ungvar (aujourd'hui Ужгород/Uzhhorod, en Ukraine) et qui est la fille d'un vétérinaire de bonne réputation. À noter ce qui aurait pu être un tournant de sa vie, sans issue fatale, mais qui rappelle la tragédie de Zola : sa femme et lui, ainsi que leurs trois enfants, ont failli perdre la vie et ont été hospitalisés à la suite d'une intoxication au monoxyde de carbone⁷.

En tant que journaliste, il s'est fait un nom avec son reportage criminalistique consacré à l'affaire d'Áchim L. András⁸ (1911), qui provoque des jugements critiques jusqu'à aujourd'hui. Ensuite il se distingue par la traduction des mémoires du prince Kropotkine (1912). Il collabore à *Budapesti Hírlap* (*Journal de Budapest*), plus



Panorama de Pohorella

tard à *Magyar Hírlap* (Quotidien de Hongrie), *Pesti Hírlap* (Journal de Pest), et à *Friss Ujság* (Journal des dernières nouvelles), Enfin il traduit *Le Jardin des Supplices* de Mirbeau, en collaboration avec son collègue journaliste, Dezső Schöner, en 1920.

DEZSŐ SCHÖNER (1874-1945)

Dezső Schöner naît à Temerin (Темерин en serbe) d'une famille nombreuse d'origine allemande d'industriels. Il apprend le métier de menuisier, ensuite se rend à Budapest pour se joindre à une association catholique de célibataires, puis au mouvement syndical, et enfin, à la rédaction de journaux de la presse ouvrière. Schöner passe une dizaine d'années à Londres, Paris et Berlin, jusqu'en 1906, et y occupe différents emplois, avant de devenir le collaborateur et le chroniqueur en chef de la rubrique politique étrangère du quotidien socialiste hongrois *Népszava* (Voix du peuple). Il a aussi traduit Upton Sinclair, Jack London, Jerome K. Jerome, Parvus, Kautsky, de même que des romans de Zola⁹, notamment *L'Argent* (1919) et *La Bête humaine* (1921). En tant que rédacteur chargé des tâches d'urgence, il a été l'un des premiers



Dezső Schöner en 1913 (le troisième en partant de la gauche), à la rédaction de *Népszava*

à découvrir la disparition de deux journalistes de *Népszava*, Béla Bacsó et Béla Somogyi, qui ont été victimes d'un meurtre en 1920¹⁰. Il a aussi été incarcéré dans une maison d'arrêt pendant deux semaines pour avoir réalisé un récit, intitulé *Brève histoire d'une ouvrière*, qui fut

considéré comme un délit d'incitation via la presse. C'est avec son partenaire Győző Gergely qu'il a traduit en « équipe à deux » *Le Jardin des supplices*, ce qui leur valut quatre mois de prison en 1924. Il a pris sa retraite en 1939.

Schöner a également traduit des articles allemands, français, flamands et italiens, et fait de l'interprétariat occasionnellement.

L'ÉDITION HONGROISE DU JARDIN DES SUPPLICES

Le Jardin des Supplices a vu le jour en juin 1899, chez Charpentier-Fasquelle. Dans le numéro du 1^{er} juillet 1900 du journal *Magyarország* (Hongrie), juste au moment de la révolte des Boxers, un auteur anonyme raconte brièvement, dans un article intitulé *Le Jardin des supplices*, sur deux colonnes, ce qu'il appelle, dans le sous-titre, une « *histoire chinoise* ». Il rapporte ce que lui a révélé Georges Montel, conseiller de consulat rencontré au Café de la Paix, qui passe ses vacances à Paris et qui vit à Canton depuis deux ans. Notamment l'épisode de la visite du bagne (amusement de la foule donnant à manger aux forçats entassés dans des cages, toutes sortes de morceaux de viande pourrie), et, ensuite, exactement le supplice de l'écorché vivant, auqu岸 assiste une multitude de gens poussés par une curiosité cruelle. Le nom de Clara n'est même pas mentionné. La « *femme fatale* » s'appelle Miss Maud Everest. Toutefois, la blancheur de sa peau, sa beauté, son origine anglaise font penser sans aucun doute à Clara. Mais cet article est dépourvu de signature et ne mentionne même pas le nom de Mirbeau, bien qu'il comporte des motifs mir-

belliens : nous en sommes donc réduits à des hypothèses. Ce même texte, avec le même titre (*Le jardin des supplices*) et le même sous-titre (« Histoire chinoise »), est à nouveau publié dans le même journal le 7 février 1906. Cette deuxième parution n'apporte que de légères modifications de détails. Citons à titre d'exemple la fin de l'histoire avec le motif de la séparation de la femme fatale. Dans la première, le narrateur se plonge dans ses réflexions en disant : « *Je ne veux jamais plus revoir Miss Maud, mais sa personne reste inoubliable pour moi.* » Tandis que, pour le narrateur de la deuxième version, le sentiment lié à la séparation est celui d'une nostalgie quasi romantique : « *Si je ferme les yeux, je vois encore [...] la jeune fille anglaise d'une beauté exquise qui assiste jusqu'au bout à des épisodes de torture les plus horribles, le souffle coupé, avec ravissement...* » Il faudra attendre 1921 pour que paraisse, tardivement, la traduction hongroise. Dans son supplément, en 1900, *Pallas*, l'une des plus volumineuses encyclopédies de Hongrie, ne faisait même pas mention, parmi les œuvres de Mirbeau, du *Jardin des supplices*. Et ce n'est qu'en 1915 que le titre de ce roman figure dans le *Grand Lexicon Révai*, à côté des autres œuvres de Mirbeau. Mentionnons toutefois un compte rendu non signé du *Jardin*, en roumain, qui s'étale sur deux colonnes, dans la Hongrie d'alors, sous le titre « *Grădina supliciilor* », dans le numéro 163. du 8 août 1899 du journal *Gazeta Transilvaniei* de Brasso (aujourd'hui Brasov, en Roumanie), édité par Aurel Muresianu.

Dans sa nécrologie de Mirbeau¹¹, en 1917, Zoltán Ambrus ne consacre que deux paragraphes au *Jardin des supplices* et à *L'Abbé Jules* pour souligner des ressemblances stylistiques entre les deux œuvres, ainsi que leurs similitudes quant à la présentation de la brutalité chez Mirbeau.

Quelle surprise, donc, en 1921, quand *Le Jardin des supplices* fait son apparition parmi les nouveautés de Noël, intitulé *Kínok kertje* [“jardin des douleurs”], dans la traduction de Győző Gergely et Dezső Schöner ! Dans les pages de *Népszava*, premier éditeur hongrois à avoir publié le roman, paraît une critique sous la plume d'Árpád Szakasits¹² (1888-1965), rédacteur de journal à l'époque, qui sera, 27 ans plus tard, président social-démocrate de la République : « *Roman. C'est ce qui figure sur la page de couverture. Mais, il faudrait plutôt dire : Livre des horreurs... Mirbeau écrit ce qui l'entourait, ce qu'il a vu de ses propres yeux... Qu'y a-t-il dans ce livre ? Opprobre des hommes politiques, débauche des femmes, cor-*

ruption, saletés morales, fornication, mort. Enfuis-toi à toutes jambes ! Mais où ? L'humain est partout l'humain. » Cette première édition du *Jardin* fut soumise, dans le respect de toutes les règles administratives, au bureau de la censure, qui approuva l'édition du roman et permit de le transmettre à l'imprimerie. La mise en vente du roman semblait donc réalisable, sans empêchement aucun. Mais, hélas ! c'est alors qu'une procédure criminelle fut quand même déclenchée ailleurs, en Allemagne, en l'occurrence...

En 1922, en effet, la traduction allemande du *Jardin des supplices* publiée à Budapest, fut l'objet d'une enquête policière lancée depuis Berlin, auprès des autorités hongroises, pour une éventuelle expédition en Allemagne de contenus jugés pornographiques. Car des livres en langue allemande imprimés en Hongrie, et restés intacts en dépit des dévastations de la guerre – grâce à leur stockage par les soins de la librairie Grimm de Budapest et de la librairie Roth qui lui a succédé – devaient être expédiés vers l'Allemagne pour y être vendus. Un tribunal allemand ordonna la confiscation ou la destruction de tous ces livres. Un procès-verbal de saisie fut dressé, où figurait la liste des 142 ouvrages imprimés, dont certains pouvaient vraiment être qualifiés de pornographiques, mais aussi des œuvres littéraires d'écrivains français, tels que Maupassant et Octave Mirbeau, notamment *Der Garten der Qualen*, 1901 (n° 20 de la liste) et *Die Badereise eines Neurastenikers*, 1902 (n° 69 de la liste).

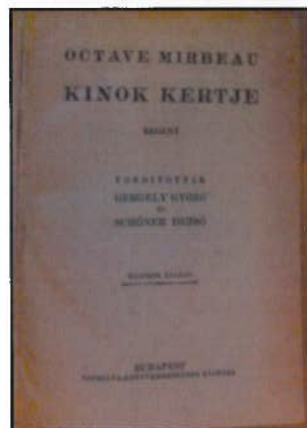
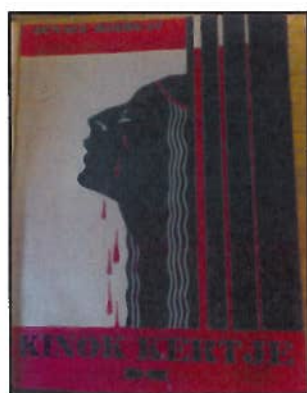
Le *Garten der Qualen* ainsi contesté avait été publié, en allemand, chez Grimm en 1901, dans la traduction de Franz Hofen¹³, basée sur le texte source non censuré, parce que la censure hongroise était moins stricte que l'autrichienne et que l'allemande. Cela ne veut pas dire pour autant qu'elle acceptait tout : c'est ainsi qu'une procédure pénale avait été engagée contre Gustave Grimm en 1898 pour avoir édité des contenus jugés pornographiques. Grimm, en tant qu'éditeur hongrois¹⁴, ne se sentait pas contraint par convention conclue entre l'Autriche et la France, en 1866, au sujet de l'édition d'œuvres littéraires, étant donné, disait-il, que cet accord avait été conclu par l'Autriche l'année précédant Kiegyezés (le Compromis austro-hongrois) de 1867¹⁵. Et puis, la convention ne reconnaît que les droits de traduction enregistrés par l'auteur et, seulement sous la condition que l'enregistrement se soit réalisé au ministère des affaires étrangères de Vienne. Les Grimm avaient donc l'habitude de publier les œuvres littéraires

françaises traduites en allemand en édition pirate, d'une manière illégale. En ce qui concerne l'édition du *Jardin des supplices*, la question de la légalité se pose effectivement, et seule la traduction allemande du *Journal d'une femme de chambre* était légalement en accès public. Vu la sévérité de la censure allemande, « l'approvisionnement » de l'Allemagne en publications à sujet érotique, après la première guerre mondiale, fut effectué à partir de pays européens et les fournisseurs budapestois, y compris l'éditeur Grimm, y avaient leur rôle.

De toute évidence, les préoccupations de la police de Berlin s'expliquent par leur crainte de voir reprendre la chaîne d'approvisionnement. Indignée, la police allemande décide d'intervenir auprès de la brigade des mœurs de Budapest en faisant appel à la Convention de Paris du 4 mai 1910. D'autant plus que, selon le témoignage d'un dossier archivé de la procédure, la partie hongroise ne prend pas au sérieux la réquisition de transcription du procureur de Berlin et refuse de qualifier aucun livre de pornographique. Sous la pression de la brigade des mœurs berlinoise, il y eut bien une accusation, mais, seuls huit livres sont qualifiés de pornographiques parmi les 142 titres de romans figurant sur la liste, et encore, dans la plupart des cas, était-ce à cause des illustrations. Dans son jugement rendu le 24 novembre 1924, Fővárosi Királyi Törvényszék (la Cour royale de la capitale) rappelle que la mise en vente des autres œuvres ne doit pas donner lieu à poursuites¹⁶. En outre, du fait du simple écoulement du temps, le tribunal s'abstient de confisquer les huit livres faisant l'objet de la procédure. Les multiples saisines du tribunal hongrois depuis Berlin ont tout de même eu quelques effets, car, le 10 janvier 1927, la Cour d'appel royale, bien que ne concernant que les huit ouvrages qui restent (dont aucun n'est une publication littéraire), impose au tribunal de première instance d'engager une nouvelle procédure.

Les exemplaires de la première traduction hongroise du *Jardin des supplices* partirent vite et, dès 1923, Népszava put imprimer et mettre en vente la deuxième édition. Aussi, quelle douche froide quand l'éditeur apprit, en 1924, la décision prise par le procureur de faire saisir 2 400 exemplaires de la deuxième édition, stockés dans sa librairie ! Mais le roman, qui traite de la cruauté humaine et qui est mondialement considéré comme une œuvre de valeur littéraire, a été vite vendu dans la traduction hongroise des « camarades Győző Gergely et Dezső Schöner » L'Association

hongroise des éditeurs, libraires et distributeurs de livres de Corvina, sans mentionner la deuxième édition, annonça la nouvelle de la confiscation, sur décision du procureur. Pourquoi cette confiscation ? Il se trouve que deux journaux inféodés au régime avaient mené une attaque contre le livre en question... Le procureur se rendit compte alors que le roman de Mirbeau constituait un attentat à la pudeur. Une procédure judiciaire fut aussitôt intentée contre les deux traducteurs, également accusés d'attentat à la pudeur et de complicité présumée.



Il n'y avait aucune explication raisonnable pour que Gustave Strache, procureur général royal de Budapest, mette en accusation Győző Gergely et Dezső Schöner pour délit d'apologie du meurtre et d'attentat à la pudeur commis par voie de presse, le 13 mai 1924. Pour le parquet, le texte imprimé représente une intrigue qui est qualifiée de crime par la loi parce qu'elle comporte de la luxure. L'acte d'accusation est centré sur l'intention et le contenu du roman dans son ensemble, mais plus particulièrement sur le Frontispice, où il est traité du meurtre comme d'une des caractéristiques fondamentales de l'homme, développées par la société et par l'État. Le roman commet de toute évidence ce crime en considérant le meurtre comme « *un droit exclusif et particulier de l'individu* », sous une forme permettant d'établir sans conteste l'intention d'en faire l'apologie. L'acte d'accusation officiel (n° 5191) contre Győző Gergely et Dezső Schöner, fait donc état du délit d'apologie de crime par voie de presse, conformément au paragraphe

248 du Code pénal, et aussi du crime d'attentat à la pudeur commis par voie de presse. Les deux accusés en sont considérés comme les auteurs, en raison de la diffusion d'un contenu doublement délictueux.

Il est à noter que des paginations prises dans les éditions contemporaines figurent dans l'acte d'accusation tout comme dans les jugements à venir. Nous ne citerons, à titre d'exemple, que quelques extraits ainsi « criminalisés ». Selon le procureur Strache, c'est l'intégralité du contenu qui est en accusation, à commencer par l'apologie du meurtre dans la préface (c'est-à-dire le *Frontispice*), qui exige une double sanction. Dans la suite, l'acte d'accusation rappelle que, dans le roman, les modes d'exécution des suppliciés sont dépourvus de tout fondement scientifique. Au lieu de cela, on y trouve des expressions pornographiques, qui s'accompagnent de descriptions de tortures imprégnées de sadisme et de sensualité aptes à gravement blesser les mœurs et la pudeur en général et qui sont, en fin de compte, d'un caractère pervers.

Győző Gergely et Dezső Schöner reconnaissent bien avoir écrit et fait publier ensemble le livre faisant l'objet de l'accusation, mais pour leur défense, ils rappellent que le texte incriminé n'est que la traduction du roman de Mirbeau et que la première édition de leur traduction, datée du 30 août 1921, a été approuvée par le comité général de contrôle de la presse. Pour le procureur général, l'argument des traducteurs ne vaut rien, car on appelle communément « auteur » toute personne qui rédige et transmet une idée, par voie de presse, telle qu'elle figure dans le texte imprimé, et dont le contenu est destiné à être publié et diffusé. Quiconque emprunte quoi que ce soit à un texte original déjà imprimé pour le publier de nouveau déploie une activité d'auteur et doit assumer toute la responsabilité incombant à un auteur. Le traducteur ne fait pas exception, et tous les auteurs sont tenus d'agir dans le respect de la loi sur la presse. Quant à l'autre argument de la défense, le procureur refuse de le prendre en considération : non seulement parce qu'il y a des différences essentielles entre la première édition et la deuxième, mais aussi parce que toute nouvelle édition d'un texte imprimé représente une création intellectuelle autonome.

Faisons remarquer que, contrairement à ce qu'affirme le procureur, les deux éditions du *Jardin* sont littéralement identiques, comme on peut le vérifier en comparant les exemplaires des deux éditions conservés à la Bibliothèque Nationale de Széchenyi dans le cadre du dépôt légal. Autre étrangeté : le texte du roman ne figure pas dans le dossier judiciaire de l'affaire... Notons encore que, dans son acte d'accusation, le procureur général applique

au même « acte », c'est-à-dire « *multiplication et commercialisation* » du *Jardin des supplices*, deux lois différentes : la loi sur la presse et le Code pénal. Or, en droit romain, d'après la règle « *ne bis in idem* », nul ne peut être poursuivi ou puni pénalement deux fois pour les mêmes faits.

Conformément aux lois hongroises d'alors, l'apologie du meurtre relève du dispositif juridique appliqué à des délits de provocation et d'incitation publique. La loi V. 1878 prévoit que l'incitation publique soit pénalement sanctionnée, qu'elle ait lieu par voie de presse ou sur n'importe quel forum public. Même sanction pour la glorification, l'apologie ou la, louange d'actes criminels ou de ceux qui les ont perpétrés. (Btk./Code pénal 174.§- Loi sur la procédure pénale § 174). Pendant cette période de l'histoire de la Hongrie, il n'est donc pas du tout conseillé d'organiser des fêtes pour ceux qui partent en prison ou ceux qui sont relâchés, car les participants de telles fêtes se sont vite retrouvés en prison à leur tour pour une durée plus ou moins courte. Or, selon le procureur Strache, c'est primordialement le Frontispice du *Jardin des supplices* qui tombe dans la catégorie criminelle de l'apologie de crimes. Dans le même temps, le procureur ne réfuta pas sur le fond les affirmations des personnages, et il élude la question de la responsabilité de l'État qui donne l'autorisation de préparer une guerre ou d'assouvir des instincts meurtriers.

L'article XIV de la loi 1914 sur la presse, en vigueur lors de la procédure, ne fait pas mention du traducteur qui transmet un message et ne lui consacre aucune remarque, sans préciser s'il bénéficierait des mêmes droits ou des mêmes obligations que ceux qui incombent au créateur de l'œuvre.

Une autre originalité de ce procès truqué consiste à utiliser la fiction littéraire comme une pièce à conviction, voire comme l'expression des intentions personnelles de l'auteur (et même, en l'occurrence, des traducteurs). De plus, les concepteurs de cette accusation fabriquée ne sont pas du tout gênés par le simple fait que l'auteur n'apparaît pas dans le roman et que les protagonistes y exposent leurs propres opinions, sans qu'il y ait le moindre signe ni la moindre preuve qui puisse confirmer qu'il s'agit là de l'avis de l'auteur, ou d'une sympathie pour les idées de ses personnages. Force nous est donc de conclure que la condamnation des deux traducteurs, sur la base des idées contenues dans le roman, constitue une grave violation de la liberté d'expression littéraire et de la liberté de pensée.

UN MESSAGE D'ACTUALITÉ

Sans conteste, la publication du *Jardin des supplices* porte un message d'actualité en Hongrie, comme en témoigne, dans les pages de *Népszava*, le commentaire du jugement rendu par le tribunal : « Nos camarades ont traduit le roman en 1920, la parution date de 1921. Les événements se déroulant à l'époque imprègnent d'actualité la description des épisodes contenus dans le roman de Mirbeau. Les atrocités et les cruautés perverses qui se déroulent sous le manteau d'une ferveur nationaliste, rivalisent en monstruosité avec tout ce que Mirbeau écrit dans son roman¹⁷. » De fait, après le renversement de la République des Conseils (la Commune hongroise), c'est la Terreur blanche en Hongrie en 1919-1920. Une période de représailles démarre, qui ne se traduit pas seulement par des procédures judiciaires intentées contre les fonctionnaires de la République des Conseils. En outre, en réaction à la terreur rouge, les soi-disant détachements d'officiers se vengent des préjudices subis en entreprenant des actions punitives d'auto-justice d'une manière violente et en dehors de toute procédure judiciaire légale.

Assez souvent, des innocents tombent également victimes de la vengeance de ces détachements. Citons le cas tragique de Béla Somogyi et Béla Bacso, deux journalistes de *Népszava*, qui, après avoir été enlevés, sont tabassés, attachés, mutilés et ensuite jetés dans les eaux du Danube. Ces deux journalistes d'opposition ont été tués le 17 février 1920, pendant la session parlementaire¹⁸ destinée à élire Miklós Horthy gouverneur (régent¹⁹) de la Hongrie, qui tira, certes, profit de l'intimidation de l'opinion publique, mais dont l'image de marque a été ternie par ces actes de violence. La question de savoir si Horthy a joué le moindre rôle dans les crimes des détachements d'officiers de la Terreur blanche (et notamment dans ces meurtres de journalistes), a déclenché des débats qui perdurent jusqu'à aujourd'hui. Toutefois, selon les recherches historiques récentes, il semble qu'il n'ait pas eu de rôle direct dans la Terreur blanche²⁰.

Un autre fait tragique est lié à la personne de Mme Hamburger²¹, belle-sœur du commissaire du peuple Hamburger (qui s'est réfugié à Vienne) : on lui a arraché son enfant malade et on l'a ensuite illégalement enlevée pour la violer et la torturer ; et on a tué un ami de la famille qui l'accompagnait. Pour finir, elle a été libérée, mais uniquement grâce à une intervention internationale.

Le journal *Népszava* est un organe de presse d'une grande importance pour la défense des libertés en général et aussi, en particulier, pour la promotion de l'œuvre mirbellienne en Hongrie. C'est ainsi que, en janvier 1911, y paraît une interview de Mirbeau à Paris, au 84, Avenue du Bois de Boulogne (voir *infra* notre article et la traduction de l'interview). J'ai pu en identifier l'auteur pour la première fois : il s'agit de la future Mme Ottilia Bölöni. Bölöni, travaillant pour les journaux des immigrés hongrois viennois, le couple en exil maintient, depuis Vienne, ses relations avec ses compatriotes hongrois. Sous l'influence des expériences d'Ottilia acquises en prison, d'une part, et aussi, d'autre part, grâce à leur cercle d'amis, les Bölöni ont tout fait pour obtenir l'autorisation de l'éditeur en vue de la publication du roman de Mirbeau en hongrois. C'est ce qui semble être confirmé par le fait que, dans les notes de références de la librairie Népszava empruntées au Bulletin 1921 de Corvina (Association nationale des éditeurs et libraires hongrois), apparaît le monogramme (K.S.-r.) en lien avec la collaboration de Sándor Kéméri, *alias* Ottilia Bölöni, dans l'édition hongroise. Voir l'illustration ci-dessous.

Népszava könyvkereskedés Budapesten.	
Bőripari munkások zsebnaptára. Szerk. Mönus Brandstein Illés. 2. évf. 1922. (16-r. 160 l.) Bp., [1921.] Népszava. Kötve 30.—	
Famunkások zsebnaptára. Szerk. Propper Sándor. 11. évf. 1922. (16-r. 160 l.) Bp., [1921.] Népszava. Kötve 80.—	
Magyar vas- és fémmunkások zsebnaptára. Szerk. Vanczák János. Kiadja a Vas- és fémmunkások lapja szerk. (VII. Thököly-út 56.) 18. évf. 1922. (16-r. 160 l.) Bp., 1921. Népszava biz. Kötve 80.—	
Mirbeau Octave. Kínok kertje. Regény. Ford. Gergely Győző és Schöner Dezső. (K. 8-r. 246 l.) Bp., 1921. Népszava 60.—	
Műszaki könyvtár. Szerk. Balog Artur, Schreiber József. 31. (8-r.) Bp., [1921.] Népszava 31. Péter József. A vas- és acélöntő. Kohászati útmutató vasöntők, acélöntők és kohómunkások részére. 61 ábrával. (163 l.) 80.—	

CONDAMNATION DES TRADUCTEURS²²

Dans son jugement N° B.XI.1978/13.924, rendu en audience publique, le conseil judiciaire du juge Schadl de la Cour Criminelle Royale de Budapest sert inconditionnellement les

attentes du procureur, en déclarant les deux accusés coupables des deux chefs d'inculpation retenus contre eux. Les deux traducteurs sont condamnés à quatre mois de prison et à une amende d'un montant de 500 mille couronnes. Le jugement et l'exposé des motifs, y compris les citations littérales extraites du roman, occupent 52 pages. Le tribunal accepte entièrement la motion soumise par le procureur royal, voyant dans le *Frontispice* une apologie du meurtre et, dans certains extraits du roman, une atteinte à la pudeur publique. Naturellement, ni le procureur, ni le tribunal ne pouvaient avoir les connaissances nécessaires à la compréhension de la symbolique, de la philosophie du roman, ni de la genèse du *Frontispice* telle qu'elle est éclairée par Pierre Michel dans sa préface du *Jardin des supplices* aux Éditions du Boucher (2003). Pour autant, l'intention délibérée de criminaliser une création littéraire en langue française et ses traducteurs n'a aucune excuse. Il est clair que le tribunal confond les deux chefs d'accusation (apologie du meurtre et atteinte à la pudeur publique) avec le contenu du roman, qui, du coup, se trouve dépourvu, à travers cette interprétation purement et sèchement juridique, de ses valeurs littéraires, symboliques, stylistiques. Ce qu'on criminalise de la sorte, c'est donc bien la pensée, c'est l'expression artistique considérée comme si c'étaient des actes délictueux. Dans la logique du tribunal, *Le Jardin des supplices* fait bien l'apologie du meurtre à travers ses suggestions, qui font de la torture et de la mise à mort quelque chose de désirable et de ravissant, en identifiant la mort avec la vie, la torture avec la jouissance. Le tribunal en conclut que le message du roman, d'après les multiples exemples cités, c'est que « la torture, c'est bien et cela cause du plaisir », qu'on « assassine, parce que c'est la vie et l'intensification de la jouissance » (p. 45 du jugement).

À travers le bref résumé d'extraits littéraires (par exemple, les supplices de la caresse et de la cloche, ou la scène en prison où Clara offre de la viande putréfiée à un prisonnier, ou d'autres épisodes), qui justifient, selon le juge, le crime d'atteinte à la pudeur publique), le tribunal rappelle qu'il s'agit d'un roman « dont le contenu est constitué par la pathologie sexuelle et le phénomène de l'aberration connue sous le nom de sadisme, dans le cadre de la description d'une aventure amoureuse » (p. 49). Comme les accusés ont traduit en hongrois ce roman en langue étrangère, selon la loi sur la presse, ils doivent être considérés comme des auteurs responsables de leurs activités d'auteurs : leur culpabilité doit être établie et ils doivent être pénalement sanctionnés. (p. 51).

Ils pourraient avoir droit néanmoins à des circonstances atténuantes : casier judiciaire vierge, autorisation de la censure, caractère pacifique du romancier, et aussi le fait que « *l'auteur français du roman jouit d'une grande renommée, ce qui pouvait tromper les traducteurs quant à la nature dangereuse du contenu du roman* » (p. 52). Mais le tribunal de première instance refuse la proposition de la défense d'avoir recours à un spécialiste de la littérature, en vue de juger de la qualité littéraire du roman de Mirbeau, conformément à la « *pratique judiciaire* » qui a été « *plutôt correcte* » dans des procédures de ce genre. « *L'avocat des accusés, Dr. Sándor Szőke, argumenta au nom de ses clients en soulignant le fait que le roman de Mirbeau représentait uniquement des valeurs littéraires dans un but purement artistique dont le contenu n'avait rien à voir avec la pornographie. Il a également rappelé que le procureur ne contestait pas la première édition du livre et que le livre récemment censuré en était déjà la deuxième édition. D'ailleurs, il a introduit au tribunal la proposition d'écouter en tant qu'expert littéraire Monsieur Marcel Benedek, écrivain*²³. » Le refus de cette proposition révèle que, pour le tribunal, le nom de Mirbeau était connu de quelques écrivains conservateurs (par exemple, Ferenc Herczeg, rédacteur en chef du journal *Új Idők* [Temps nouveaux] qui y publie des nouvelles de Mirbeau, et aussi d'écrivains d'obédience chrétienne.

Le tribunal ne prend pas non plus en considération les circonstances atténuantes mentionnées par la défense, et considère même comme une circonstance aggravante le fait qu'il y a, dans le livre, « *bon nombre d'expressions répugnantes et cruelles* » et d'épisodes obscènes qui surpassent considérablement la notion juridique de luxure utilisée dans la pratique des juges, et qui vise simplement un comportement puni par le Code pénal. Circonstance aggravante également : pour le tribunal, le comportement des traducteurs accusés, qui ne manifestent pas le moindre signe de repentir dans leur défense : c'est « *une obstination inébranlable de leur part* ».

En appel, le jugement n° 16.B. 514/ 1925, rendu le 8 avril 1925, par Ítéltábla (la Cour d'Appel) ordonne que la durée de la peine d'emprisonnement soit réduite à trois mois, car la Cour d'Appel, à la différence du Tribunal de première instance, déclare les accusés non coupables de l'apologie du meurtre qui leur était reprochée. Pourquoi un acquittement de ce chef d'accusation ? La Cour d'Appel établit que « *Le Frontispice du roman, qui est mis en accusation, ne glorifie aucun acte criminel précis* (selon l'article 174 §, paragraphe 2 du Code pénal), *mais il traite du meurtre sur un*

plan philosophique » (p. 6) Toutefois, l'opinion du Tribunal de première instance est maintenue quant à l'atteinte à la pudeur publique par voie de presse. « *En fait, la traduction en hongrois du roman français, ils [les accusés] ont publié un nouveau produit de presse et déployé de cette manière une activité d'auteur* » (p. 4). Néanmoins, en dépit de l'annulation par la Cour d'appel du jugement de première instance, la Cour de troisième instance, Magyar Királyi Kúria (Kúria Royale hongroise), dans son arrêt n° B.I. 4321/25/1925, rendu le 12 janvier 1926, rétablit le jugement du tribunal de première instance, en rappelant que, conformément aux faits établis par la procédure, les accusés glorifient, dans la « *préface* » faisant l'objet de l'accusation, ce crime qu'est l'apologie du meurtre, interdite et punie par la loi. Citation du jugement de la Kúria : « *Conformément aux faits pertinents pour cette procédure, les accusés glorifient dans la mesure du possible le meurtre, figurant dans le Frontispice mis en accusation, qui est interdit par la loi et pénalement punissable, et ils le présentent, entre autres, comme étant ravisant, idéal, développé par l'éducation, loué par la religion, ils l'identifient avec l'héroïsme, ils l'appellent instinct vital, vocation, vertu. Et ce n'est pas une discussion philosophique à propos d'une question sociale, scientifique ou physiologique, mais un écrit de saleté plein de cynisme, qui foule aux pieds le respect de la loi et les sentiments religieux, et qui vise au bouleversement de l'ordre public et social* » (p. 2-3 du jugement de la Kúria).

En fait, ces deux intellectuels représentent depuis un bon moment une préoccupation quasi irritante pour le pouvoir : ils ont déjà été victimes de punition pour avoir déployé des activités journalistiques. Gergely a été arrêté et mis en détention, puis condamné à une année de prison en 1921, en tant que complice pour avoir rapporté pour son journal le procès du journaliste d'opposition Zoltán Szász²⁴, qui informait régulièrement dans ses articles la presse d'immigration hongroise à Vienne sur les atrocités intervenues en Hongrie lors de la Terreur blanche. L'article faisant l'objet du procès n'arriva pas à Vienne, il fut capté par la police et le journaliste introduit en justice. Pourquoi Győző Gergely est-il concerné dans cette procédure ? Lui, en tant que journaliste de nuit, s'était assuré qu'une dactylo puisse taper ces articles et aussi celui qui fut mis en accusation. Sa libération après six mois d'emprisonnement, fut ordonnée en 1923, dans le jugement final rendu par la cour d'appel, en l'absence d'éléments de preuve. Il est vrai que, pour obtenir cet acquittement, il a fallu

qu'une demande de grâce, signée par les dirigeants de l'Association hongroise des écrivains²⁵, fût soumise personnellement au gouverneur de la Hongrie, Miklos Horthy, via Istvan Bethlen, premier ministre d'alors.

Quant à Schöner, il a déjà été condamné en tant qu'hostile à la classe sociale au pouvoir, à une année d'emprisonnement pour la description d'un accident de voiture de fiction dans *Népszava*, accident, dont la victime est une ouvrière. D'ailleurs, pendant l'accident, une dame appartenant à la classe au pouvoir attend en vain un jeune homme pour une rencontre fixée d'avance. Il s'est avéré plus tard que le jeune homme attendu au rendez-vous a rendu secours à l'ouvrière et, du coup, est arrivé à la rencontre avec la dame de la haute société en retard. Toute cette histoire d'accident déplorant l'insensibilité de la dame en question, était une fiction, plus précisément une traduction littéraire faite d'après un écrit mélancolique paru dans le journal social-démocrate allemand *Vorwärts*. La traduction du texte allemand avait été placée, dans le numéro du 20 juillet 1921 de *Népszava*, parmi les nouvelles du jour, au lieu de l'être dans la rubrique des feuilletons littéraires. La peine infligée à Schöner, grave et injuste, et qui résultait de la prolongation, jusqu'à 1921, de la période des jugements sommaires en Hongrie, fut réduite à une durée de quatorze jours en novembre 1922, par la cour d'appel. (Itélőtábla)²⁶.

Pour en revenir à l'affaire du *Jardin*, Schöner fut incarcéré au cours de l'été 1926, Et Gergely commença à purger sa peine en novembre 1926, en raison de l'intransigeance et du manque de flexibilité du pouvoir. Sa demande de réduction de peine, pour des raisons de santé et pour tenir compte de sa détention antérieure, a en effet été refusée. Il n'a donc été relâché qu'en mars 1927.

Par ailleurs, le procureur confirma – en réponse à la question posée par Corvina, en 1928 – que la confiscation de la deuxième édition du *Jardin des supplices* était toujours en vigueur²⁷.

LENDEMAINS DE CALVAIRE

En 1932, au Congrès de Budapest du PEN International, le calvaire des deux traducteurs hongrois, dans leur propre pays, éclate au grand jour aussi au niveau international. En effet, les nouveaux dirigeants hongrois progouvernementaux du PEN, dési-

reux d'obtenir le nécessaire soutien financier de l'État, ainsi que d'autres invités sympathisants du pouvoir, furent obligés d'écouter les voix de l'indignation générale qui s'élevèrent au congrès, comme le rapporte la presse :

La première séance du congrès se déroule le 17 mai, dans la salle d'honneur de l'Académie des Sciences de Hongrie. Le président Berzeviczy²⁸ dirige la réunion principalement en français, mais de temps en temps, aussi en anglais ou en allemand, les députés interviennent en français, anglais et allemand. John Galsworthy, président du PEN international, ouvre la séance en anglais et se prononce sur une littérature dépolitisée en invitant PEN international et aussi le congrès à prendre leur distance par rapport à toute intervention politique dans les arts. Il exprime sa protestation, dans un „Sermon” adressé à tous les gouvernements du monde entier, et qui est soutenu par les signatures d'écrivains américains, belges, canadiens, autrichiens, contre l'emprisonnement d'écrivains pour des raisons politiques, et contre toute maltraitance des détenus,

Parmi tous les participants du Congrès, Ernst Toller (Allemagne) est l'un des plus passionnés à rappeler que l'esprit et la politique sont inséparables et qu'il existe des pays où certaines œuvres littéraires sont mises à l'index et il nomme, à titre d'exemple, l'Ulysse de Joyce, interdit récemment en Angleterre, les œuvres de Remarque interdites en Allemagne et aussi en Italie. Toller mentionne également le cas des deux traducteurs d'Octave Mirbeau incarcérés pour quatre mois en Hongrie.

Au nom du PEN Hongrois, c'est Gyula Illyés²⁹ qui élève la voix contre la censure, la confiscation du roman et la conduite du procès de presse et qui prend position en faveur de la liberté de la presse et de la pensée. En outre, Illyés propose notamment que tous les délits de ce genre soient enregistrés et rendus publics au centre du PEN International à Londres. György Sárközi³⁰ se joint, lui aussi à Toller et Illyés en disant que l'intelligentsia a toutes les raisons de s'opposer aux gournements et à un faux patriotisme : « Personne ne doit être persécutée pour ses convictions ».³¹

Par la suite, Gergely publie, jusqu'en 1944, de nombreuses critiques de théâtre, par exemple sur les œuvres dramatiques de Sándor Hunyady, Ferenc Herczeg ou d'autres auteurs. À l'occasion de son soixantième anniversaire, nous pouvons lire, dans le numéro de *Népszava*³² du 21 février 1937 : « Aux cheveux argentés, toujours souriant, il est, parmi nous, „le journaliste”. Il avait pris la

plume après s'être assis derrière le bureau à la rédaction, il y a quarante ans, pour mettre son talent au service de la justice et du grand public... Nous le voyions toujours là où la situation la plus difficile exigeait sa présence, submergé de travail, ce qu'il assumait volontiers, avec grand plaisir, soit comme jeune reporter préparant des interviews qui constituent autant d'événements, soit comme rédacteur de nuit, soit comme rédacteur politique en chef. » László Boros³³, vice-président de l'Association des journalistes hongrois, selon *Népszava*, « fait son éloge, voyant en lui un modèle à suivre pour le journalisme de la postérité, car il a déployé ses activités de journaliste, au cours de quarante années, avec de la bonne foi, de brillantes capacités et un niveau élevé de morale journalistique. » Gergely accompagne, en tant que membre de délégation, le vice-président, qui lui rend hommage, en 1937, au congrès mondial de l'Association internationale des Journalistes. Ensuite, il devient pour un temps correspondant parisien et signe notamment un reportage fait avec Léon Blum³⁴, alors président du Conseil.

Pendant la seconde guerre mondiale, Győző Gergely est rédacteur en chef de la rubrique de politique extérieure chez *Népszava*. Il fréquente la rédaction pour travailler jusqu'à ses derniers jours et publie une dernière fois, sous son nom, un article consacré à la célébration de Noël, dans le numéro du 25 décembre 1943³⁵. L'invasion de la Hongrie par les Allemands fut lancée le 19 mars 1944 et la rédaction de *Népszava* occupée par des officiers de la Gestapo et des gendarmes détectives collaborant avec eux pour empêcher la publication du journal. *Népszava* fut officiellement interdit le 28 mars 1944, le chef du parti social-démocrate, Károly Peyer (1881-1956), et deux autres représentants du parti furent arrêtés et déportés dans le camp de concentration de Mauthausen. À l'époque de l'exercice du pouvoir par les Croix Fléchées, eut lieu l'exécution d'Illés Mónus (1888-1944), rédacteur en chef de *Népszava*, et de plusieurs journalistes.

La saisie et la destruction des livres d'auteurs juifs commence en avril 1944. D'après une liste de titres de ces ouvrages, quelque 250 romans d'écrivains juifs hongrois et une trentaine de livres d'auteurs juifs étrangers sont retirés du marché du livre. Győző Gergely fut l'un de ces auteurs, et les œuvres d'Ernst Toller, qui avait élevé la voix en sa faveur lors du Congrès du PEN international, connurent le même destin. Le déchiquetage de près de 450 mille volumes commence le 13 juin 1944, en présence du secrétaire d'État d'alors, dans le cadre d'une cérémonie officielle³⁶.

Lors de la passation de pouvoir, surtout dès le 23 novembre 1944, les détachements du Parti des Croix Fléchées commencent à arrêter et liquider des Juifs, des personnes de gauche et tous ceux qui passent pour des individus non fiables. De la fin novembre jusqu'à la mi-décembre, pour les Croix Fléchées, les quais du Danube (surtout côté Buda, mais aussi côté Pest), servent de lieux de liquidation de prédilection.

Le fils de Győző Gergely, István Gergely³⁷, évoque ainsi les derniers jours de son père³⁸ : « Il arpente les rues de la ville où il est connu et aimé, tel un animal traqué. Il se laisse pousser la barbe, se fait couper les cheveux blancs, qui sont caractéristiques de lui... mais cela ne suffit pas à le dissimuler : ses connaissances et amis le reconnaissent tout le temps pour le saluer à haute voix et avec enthousiasme. Il risque sa vie en se promenant dans les rues, mais il lui est impossible de supporter l'air moisi des caves et il n'a pas peur de les quitter, même les jours de plus grande menace. Ce jour fatal, il a fait ses adieux à ma mère, boulevard Szent István, en lui disant qu'il se rendait dans son appartement de location, rue Vadász. Ensuite, il n'est pas revenu. En janvier 1945, j'ai appris ce qui s'était passé à Debrecen. » C'est en effet dans cette ville, occupée par les troupes soviétiques, que le fils de Győző Gergely, István, qui a échappé à la persécution, a repris ses activités de journaliste le 26 janvier 1945, en tant que rédacteur en chef de la rédaction de *Népszava*, à Debrecen. Mais c'est en vain qu'il cherche son père. György Faludy, poète retourné des États-Unis en Hongrie en avril 1946, évoque la mort de Győző Gergely dans son œuvre intitulée : *Pokolbeli víg napjaim* (Mes journées de sérénité dans l'enfer). Le texte de Faludy, imprégné de souvenirs personnels, ne parle pas seulement du destin tragique de Gergely, mais met aussi en valeur sa réputation particulière. D'ailleurs, Faludy était lui aussi journaliste chez *Népszava* et appartenait à un cercle restreint de collaborateurs entourant Győző Gergely. À cause de ses convictions politiques et de son origine juive, il avait immigré en France, en 1938, puis au Maroc en raison de l'occupation allemande, et enfin aux États-Unis. Dès la fin de février 1945, *Népszava* fait plusieurs tentatives pour retrouver Győző Gergely. En vain... Le 5 janvier 1946, son nom est entouré d'un cadre noir dans le journal, confirmant sa mort. Les détails de sa disparition restent une énigme jamais résolue. Selon certains, il aurait été assassiné par les Croix Fléchées, et cela pourrait bien être la vérité. Si l'on avait retrouvé son cadavre, la postérité aurait plus de certitude, mais sa tombe est anonyme comme celle de plusieurs milliers d'autres personnes disparues.

Dans le XIII^e arrondissement de Budapest, une rue porte le nom de Győző Gergely et il s'y trouve aussi une plaque commémorative (illustration), qui témoigne du respect pour sa personnalité. Sans ces signes symboliques, Győző Gergely serait aujourd'hui tombé dans l'oubli. Une idée de piété s'impose ici : si nous nous promenons entre le Parlement hongrois et le Pont des Chaînes, à la vue des Chaussures au bord du Danube, ce mémorial poignant qui rend hommage aux victimes juives de la Shoah à Budapest, ayons une pensée pour Győző Gergely, qui en a fait sans doute partie.

Quant à Dezső Schöner, il a perdu sa femme en 1934³⁹, pris sa retraite dès 1939 et mené une vie solitaire. Il se remarie, épouse Anna Sarkovics, née en 1901. Il meurt en janvier 1945, le même mois que Győző Gergely, mais son décès n'est annoncé que quelques mois plus tard⁴⁰. Il est enterré au Cimetière national de Fiumei út (Fiumei úti Nemzeti sírkert), en 1945. Un monument sur sa tombe a été inauguré en 1947. Sa dépouille a été transférée dans un cimetière de la banlieue de Budapest en 1966⁴¹. Toutefois, aucune information concernant le destin du tombeau de Dezső Schöner n'est à ma disposition.



Győző Gergely et Dezső Schöner, qui ont tant souffert pour avoir traduit *Le Jardin des supplices*, ont le mérite incontestable d'avoir transcrit en hongrois le texte intégral du roman d'Octave Mirbeau et ainsi contribué à la propagation de son œuvre. L'importance de ces deux traducteurs est d'autant plus grande qu'une nouvelle traduction en hongrois du *Jardin des supplices* faite par Zoltán Körösi⁴² et parue en 1990 à Budapest, n'est qu'une adaptation « avec des déformations que l'on peut considérer comme monstrueuses », selon Sándor Kálai⁴³, qui note la suppression, entre autres, de ce *Frontispice* qui avait valu à nos deux traducteurs quatre mois de prison, en 1926 ! Nos deux courageux traducteurs méritent bien qu'un hommage leur soit rendu !

Notes

¹ *Népszava* (Voix du peuple) est l'hebdomadaire bilingue (hongrois et allemand) du Parti ouvrier hongrois, qui fut fondé en 1877 et qui devient, dès 1905,

le quotidien du Parti social-démocrate hongrois (MSZDP). Les italiques, c'est pour le journal, les caractères romains pour la maison d'édition/librairie.

² Déclaration des droits de l'homme et du citoyen. Décrétée par l'Assemblée nationale dans les séances des 20, 21, 23, 24 et 26 août 1789 (traduite en hongrois par Sándor Mika).

³ Émile Zola: *La Terre*, 1887, G. Charpentier et Cie, Paris.

⁴ Voir Dawn B.Sova, *Literature suppressed on sexual grounds* (Revised.Edition), Banned Books. Pref.by Ken Wachsberger, Facts on File, 1998 : « *The profits of pornography were greater than those earned by serious literature or possible to some „affection (sic) of the writer's lower organ, the nasty habits of a solitary monk, wich inclined him to dwell on filth and lechery in his fictional writing »* (p. 144).

⁵ *Pernicious Literature. Debate in he House of Commons. Trial and conviction.for sale of Zola's novels with opinions of the press*, Gale, Making of Modern Law, 2012.. http://www.artandpoularculture.com/Vizetelly_trial.

⁶ Le faire-part de décès de Jónás Ungár paraît dans *Friss Újság* (Journal des dernières nouvelles), le 27 mars 1912.

⁷ *Magyarország* (La Hongrie) „A veszedelmes kályha” (Le four dangereux), 3 janvier, 1914.

⁸ Né en 1871, Áchim L. András, fermier, député paysan et socialiste, fut assassiné en 1911, mais les coupables, les frères Zsilinszky, ont été acquittés.

⁹ Voici la liste de ses traductions de Zola, avec le titre hongrois, le nom de l'éditeur et la date de la parution : *Une page d'amour* (Szerellem: Amour, Christensen és Tsa (Cie) – Gutenberg, 1929), *La Confession de Claude* (Claude valómaása, Népszava/Világosság [Voix du peuple/Clarté], 1925), *Pot-Bouille*, avec Balogh Vilma, 1926), *Vérité* (Igazság I-VIII. en équipe avec Csillay Kálmán, Németh Andor et Sziklay János, Gutenberg, 1931), *L'Œuvre* (Mestermű, avec Németh Andor, Gutenberg, 1931) et *Nana* (Népszava, 1923).

¹⁰ *Le journal* (Az Újság), 20 février 1920 : « *Le rédacteur de Népszava a été assassiné et jeté dans les eaux du Danube. Le cadavre de Béla Somogyi a été identifié.* » Le médecin de la police a relevé sept graves blessure sur le crâne du mort plus l'œil droit crevé, des fractures des orteils et du nez, ainsi que des cordes étroitement entrelacées autour du cou. Ses pieds étaient ligotés, et, dans les poches du pantalon, il y avait des pierres pesant quelque 19 kg.

¹¹ Elle a paru dans le numéro du premier mars 1917 de la revue *Nyugat* (Ouest), dont le rédacteur en chef était Ignotus et les principaux rédacteurs Endre Ady et Miksa Falk (pp. 454-466).

¹² *Népszava*, 20 novembre 1921. « *Le Jardin des supplices*, écrit par Octave Mirbeau, Édition de la librairie de Népszava ».

¹³ De toute évidence, il s'agit du pseudonyme d'un traducteur allemand de livres français érotiques. Il a traduit *Claudine à Paris* de Gauthier-Villars (Willy) sous le titre de *Claudine in Paris*, Grimm, Budapest, 1901.

¹⁴ Les données de la mise en vente du roman figurant dans le registre officiel de 1912 en Hongrie, sont les suivantes : Gustave Grimm, Budapest. (VII., Nefelets-utca (rue Nefelets), n° 14.) Propriétaire : Gustave Grimm, dès 1877, Année de la fondation : le premier mai 1876, Fondateurs : Grimm et Horovitz.

¹⁵ Le Compromis austro-hongrois (en allemand : Österreichisch-Ungarischer Ausgleich) – « compensation, arrangement » – établit en 1867 la double-monarchie d'Autriche-Hongrie.

¹⁶ Le dossier de la procédure est à consulter dans les Archives de Budapest Capitale, sous le numéro/ HU BFL-VII.18.d.-05/0580-1922.

¹⁷ *Népszava*, 19 octobre, 1924. année 53. n° 234..p. 14, dans la rubrique Juridiction.(Törvényszék). « Deux fois quatre mois pour le roman d'Octave Mirbeau » (Kétszer négy hónap Octave Mirbeau regényéért).

¹⁸ ArchivNet-XX.századi történeti források.21-évf. (2021) 1.sz.. Marosi Tibor: A Somogyi-Bacsó gyilkosság. <https://www.archivnet.hu/a-somogyi-bacsogyilkosság>. Letöltve. 2023.augusztus 25.

¹⁹ Miklós Horthy (1868-1957) a été gouverneur (régent) du Royaume de Hongrie du 1^{er} mars 1920 jusqu'au 16 octobre 1944.

²⁰ Sándor Szakály et Dávid Turbucz, historiens, développent leur opinion lors d'un débat organisé par „Axioma” (journal électronique) sous le titre: Miklós Horthy n'a pas effectué d'opérations de Terreur blanche (Horthy Miklós nem vezényelt le Fehér terrort) Débat sur Horthy. Pourquoi l'évaluation de Miklós Horthy est-elle tellement extrême ? le 12 avril, 2021. https://www.youtube.com/watch?v=_VfBjiueWEU.

²¹ « L'affaire de Mme Hamburger. Des cas à examiner » (Hamburgerné-ügy.Vizsgálandó esetek: (23). Report of the British Joint Labour Delegation to Hungary. May 1920, « The White Terror in Hungary », 3 juin, 1920. Trades Union Congress, Labour Party (Great Britain). Référence. par István Gereben (Hivatkozva: Gereben István által) *Beszélő*. (Parloir), septembre, 2003 szeptember, année 8, n° 9.

²² L'acte d'accusation et les jugements de la procédure proviennent des Archives de Budapest Capitale, HU-BFL-VII.18.d.-05/0007-1924.

²³ *8 órai Újság*. (Journal de 8 heures). 18 juillet, 1924, n° 144.

²⁴ Zoltán Szász (1877-1940), journaliste, écrivain, s'élève contre la Commune. Il est mis en état d'arrestation pour avoir rapporté sur la situation générale politique et sociale en Hongrie dans le journal viennois de l'immigration, *Avenir* (Jövő) . Ensuite, il a passé 6 mois en détention provisoire, avant d'être condamné à un an de prison. ,

²⁵ Demande de grâce de journalistes pour Győző Gergely et Zoltán Szász. (Újságírók kegyelmi kérvénye Gergely Győzőért és Szász Zoltánért) in. *Jövő* (Avenir), le 5 janvier 1922, à Vienne.

²⁶ *Monde* (Világ), le 7 novembre, .p. 5. Rubrique : Vie à Budapest (Budapesti élet rovat) : « *Dezső Schöner*, journaliste de *Népszava*, est condamné par le tribunal à une peine de prison de 6 mois, en raison de la publication d'une nouvelle sur une ouvrière écrasée par une voiture, pour instigation. La chambre de trois juges présidée par Uzonyi de la cour d'appel a réduit la durée de la peine de prison de Schöner à 14 jours à purger dans une maison d'arrêt. »

²⁷ *Corvina*, Bulletin de l'Association nationale des éditeurs et libraires hongrois (a Magyar Könyvkiadók és Könyvkereskedők Országos Egyesületének Közlönye), année LIII, le 19 octobre 1930, n°. 42, pp.215-216.

²⁸ Albert Berzeviczy (1853-1936), politicien culturel, président de l'Académie des sciences de la Hongrie entre 1905 et 1936, président du PEN hongrois dès 1932, l'une des personnalités chargées de la gestion de la politique culturelle du régime.

²⁹ Gyula Illyés (1902-1983), grand poète et écrivain de Hongrie. Entre 1921 et 1926, il passe quatre années à Paris, parmi les émigrés.

³⁰ György Sárközi (1899-1945), linguiste, traducteur littéraire (PEN Hongrois), beau-frère de Ferenc Molnár, dramaturge célèbre et lui-même traducteur de *Les affaires sont les affaires*.

³¹ Benyhe J.-Sumonyi Papp J. : « Le PEN Hongrois a 80 ans ». („80 éves a Magyar PEN Club, Bp. 2006).

³² *Népszava*, 17 février, 1937. n°. 42.. p. 5 : „Győző Gergely”.

³³ László Boros (1893-1974), journaliste, secrétaire général, ensuite vice-président de l'Association hongroise des journalistes pendant un certain temps, et vice-président de l'Association internationale des journalistes. Immigration en 1940 à Paris, ensuite, aux États-Unis. Dès 1952 il devient le directeur de la rédaction européenne de „*Amerika Hangja*” (La Voix de l'Amérique.).

³⁴ Győző Gergely Interview donnée par Leon Blum au journaliste de *Népszava* sur la démocratie et la paix. (Leon Blum nyilatkozata a Népszava munkatársának a demokráciáról és a békéről), *Népszava*, .20 juin, 1937, année 65, n° 138.

³⁵ *Népszava*, 25 décembre, 1943, p. 20, Győző Gergely, „ Des foules sur les forums” (Gergely Győző: Tömegek a fórumokon).

³⁶ *Függetlenség* (Indépendance), 17 juillet, 1944, p. 5. „Le travail a démarré au moulin du broyage de papier.” („A papírzúzó malomban megkezdődött a munka”).

³⁷ István Gergely (1906-1977), journaliste, rédacteur aidé à s'évader d'un camp d'internement en 1944, condamné à une peine de prison en 1951, dans un procès truqué, pour espionnage, jusqu'en 1955.

³⁸ István Gergely. „Emlékezés apámra, Gergely Győzőre” (La Mémoire de mon père, Győző Gergely), *Szivárvány*. (Arc-en-ciel). 1946, n° 25. p. 9

³⁹ Le deuil du camarade Dezső Schöner. (Schöner Dezső elvtárs gyászja). *Népszava*, 17 août 1944.

⁴⁰ La nécrologie de Dezső Schöner paraît dans *Népszava* le 5 mai 1945.

⁴¹ Institut du patrimoine national (Nemzeti Örökség Intézete). Information reçue de la part de Gabriella Bazsó, attachée de presse, le 5 août 2022. ERK-2022/1124.

⁴² Octave Mirbeau. *Kínok kertje*. (Le Jardin des supplices), traduit par Zoltán Kőrösi, Édition Pán (Pán könyvkiadó), Budapest, 1990. 156 pages .

⁴³ Sándor Kálai : „Notes sur une adaptation-traduction hongroise du *Jardin des supplices*”, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 14, 2007, pp. 218-220.

Réminiscences juridiques dans les œuvres de Quinault pour le théâtre

Agnès ÉLTHES

Les pièces de théâtre de Philippe Quinault (1638-1688), complètement disparues du répertoire des théâtres d'aujourd'hui, avaient su captiver le public contemporain en entrant dans son goût pour les vicissitudes d'une intrigue d'amour complexe et pour l'intrigue de Cour portée par l'ambition. Après la chute de *Pertharite* de Corneille (1652), l'exactitude dans la peinture des mœurs et la fidélité à l'histoire déplaisent à la majorité du public qui veut reconnaître sur le raccourci des planches la même galanterie qu'elle goûtait dans les romans des la Calprenède et des Scudéry. Quinault va jusqu'à soumettre la réalité historique aux exigences de ses spectateurs en embellissant les faits dans les œuvres où il emprunte à l'Histoire, en ne gardant que les noms historiques jusqu'à rendre les personnages méconnaissables. Voilà donc un auteur qui a exploité le roman précieux dans la forme rigide de pièces structurées. Pourtant l'allure romanesque de ses œuvres destinées à la représentation théâtrale fait ressortir une composition un peu déconcentrée où déguisements, fausses confidences, vérités tardivement reconnues, tiennent l'intrigue en suspens. Les tragi-comédies et les tragédies de Quinault, écrites dans un langage poétique précieux chargé de répétitions et quelquefois surprenant par sa richesse et par sa modernité, incarnent un moment de transition entre l'héroïsme de Corneille et les passions tragiques de Racine.

Quinault divise la critique littéraire à partir du XVII^e siècle et suscite des opinions qui se contredisent. L'analyse de la réception faite à Quinault au long des siècles ne peut entrer dans les limites du présent article. Cependant quelques auteurs cités à titre d'exemple suffisent à prouver que les critiques sont loin d'être unanimes à juger Quinault qui, aux yeux de certains de ses contemporains⁽¹⁾, passe pour le meilleur des auteurs de pièces romanesques.

Les chercheurs ont mis au centre de leur intérêt la dramaturgie, la structure de la composition dramatique des pièces de théâtre de Quinault, la

(1) BOILEAU, *Satires II, III, IX, X.*; SAINT-ÉVREMOND, *Œuvres* (Londres: Tonson, 1706); Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes* (Paris: Coignard, 1692-1697); LA HARPE, *Lycée ou Cours de littérature* (Paris: Firmin Didot, 1821); GROS (Étienne), *Philippe Quinault, sa vie, et son œuvre* (Paris: 1926); BULTENDORP (J.B.A.), *Philippe Quinault, sa vie, ses tragédies et ses tragi-comédies* (1928). Les rééditions de ses œuvres ont considérablement renouvelé l'intérêt apporté à Quinault: E.J. CAMPION, *Astrate* (Université d'Exeter: 1980); *Bellerophon* (Droz: 1990); *Stratonice* (Exeter: University Publications, 1987).

représentation psychologique des sentiments et surtout celle de l'amour, le langage poétique, l'infidélité à l'Histoire. Mais un aspect particulier des œuvres de Quinault semble avoir échappé à l'attention de la critique littéraire, à savoir la présence, sur plusieurs plans, d'éléments juridiques. Ses pièces ne manquent pas de références juridiques de différents types et réverbèrent par le moyen du discours théâtral l'écho littéraire de quelques réalités de l'Ancien Régime. C'est une période où la connaissance du droit fait partie intégrante du paysage intellectuel des gens de plume, ce qui veut dire que les écrivains ont des rapports étroits avec cette discipline qui n'est pas extérieure à leur compétence (Molière, Corneille, La Fontaine fréquentèrent la Faculté de Droit). Louis XIV, désireux de moderniser l'enseignement du droit, qui reposait uniquement sur le droit romain et le droit canonique, appointa à chaque faculté de droit du royaume un professeur de droit français qui devait enseigner le droit des coutumes et des ordonnances⁽²⁾.

Quinault devait avoir lui aussi une formation juridique. À en juger d'après le registre des mariages de Saint-Jean en Grève, de 1660, il était avocat : « Le jour précédent ont été mariés Philippe Quinault, avocat en Parlement, natif de Paris, et Louise de Goujon, veuve de défunt Jacques Bouvet. » Quelle que fut la profondeur des compétences et des connaissances juridiques de Quinault (il serait difficile de reconstituer la liste des matières étudiées par lui pour devenir avocat), la présence implicite et même explicite du droit dans ses œuvres est incontestable et légitime un axe de recherches permettant de lier deux domaines différents, droit et littérature, au sein de l'analyse littéraire, ce qui n'est d'ailleurs pas une approche nouvelle⁽³⁾.

En vue d'une lecture approfondie des passages de l'œuvre de Quinault pourvus de références juridiques, que je vais citer à titre d'exemples, il paraît raisonnable de passer brièvement en revue les principales tendances dans le domaine du droit de l'époque et les lois fondamentales qui ont géré la royauté.

Au XVII^e siècle, la volonté de Dieu, source directe des valeurs morales, occupe le sommet de la hiérarchie des lois. La loi de la nature conforme à la raison naturelle et la loi humaine, acte de raison du législateur, y sont soumises⁽⁴⁾. Les éléments de cette hiérarchisation de lois peuvent être déduits de l'*Astrate* de Quinault.

Outre cette hiérarchisation d'ordre moral et philosophique des lois, les règles de dévolution de la couronne et le statut juridique du domaine étaient considérés comme des lois fondamentales de la royauté.

Le roi, représentant de Dieu sur la terre, responsable de l'exercice de l'autorité divine est doté d'une autorité absolue pour réaliser le bien commun du royaume, mais cette autorité s'exerce à grand conseil ce qui tempère et

(2) OLIVIER-MARTIN (Fr.), *Précis d'Histoire du Droit français* (Paris : Dalloz, 1945), pp. 373-374.

(3) BIET (Christian), *Droit et Littérature* (Paris : Thèse, 1993); BLOCH (Howard), *Medieval French Literature and Law* (University of California Press : 1977).

(4) BIET (Christian), *Op. cit.*, pp. 14-15.

humanise l'absolutisme. Louis XIV incarne cette image juridique, il règne selon les règles de l'absolutisme modéré, tempéré par le concours d'une aristocratie influente. Et il exerce son pouvoir à grand conseil, ayant créé en 1667 son conseil de justice qu'il préside. Selon Bossuet, Dieu prend en protection tous les gouvernements légitimes. Dans chaque pays il faut tenir à la constitution traditionnelle. Dans la France monarchique, la couronne est héréditaire et les femmes en sont exclues. Mais la couronne n'est pas au roi, elle lui est confiée pour le bien de l'État. L'autorité royale est celle qui porte le plus de ressemblance avec la royauté d'Israël établie par les hommes. Voilà en quel sens la royauté est de droit divin. Le souverain est directement soumis à la loi divine, mais sans autre juge que lui-même et que Dieu⁽⁵⁾.

Dans *Astrate* de Quinault, nous aurons affaire à un type de souverain qui détruit par la violence (assassinat, usurpation du trône) les lois fondamentales déterminant sa fonction, un contre-exemple du souverain idéal. Comment un tel monarque est-il possible, quelle et la punition si jamais le monarque échappe à la loi divine à l'époque où il n'y avait pas d'instance humaine supérieure aux ayants-droits? La lecture d'*Astrate* sous cet angle, c'est-à-dire en replaçant la tragédie de Quinault dans le contexte social et juridique du XVII^e siècle, nous offre une solution qui réunit les éléments de l'image juridique de l'absolutisme ci-dessus tracés et qui est en même temps conforme aux exigences du genre tragique. Nous allons y revenir un peu plus tard.

L'apparition explicite du droit dans une œuvre littéraire se manifeste dans la représentation de scènes judiciaires (des passages), surtout dans les comédies, ou les romans qui mettent en scène juges, avocats, procès, moments de l'exercice du droit pour en faire une critique sarcastique. (C'est le cas des *Plaideurs* de Racine.)

L'apparition implicite du droit dans un texte littéraire est plus difficile à décrypter. Une œuvre littéraire peut aussi contenir des allusions quelquefois sous-jacentes au droit (introduction d'un débat, d'une situation, de termes juridiques métaphoriquement utilisés, au sein de la fiction). Elles prennent signification pour le lecteur-spectateur en connaissance des connotations possibles qu'elles font ressortir, et permettent de comprendre avec plus de précision les prises de position idéologiques de l'auteur.

Dans les pièces de Quinault, nous retrouvons plutôt les formes d'apparition implicite du droit. Toute une gamme de thèmes d'ordre juridique se dégage de l'ensemble de ses œuvres pour le théâtre, entre autres : illégitimité, usurpation du trône, mariage, et surtout la problématique de l'hérédité, celle-ci étant la plus marquante.

Les thèmes juridiques qui apparaissent sur plusieurs niveaux dramaturgiques peuvent être regroupés autour de certaines formes de révélation typiques du droit. Les allusions juridiques dans ses œuvres reflètent les aspects suivants :

(5) LEMAIRE (André), *Les lois fondamentales de la Monarchie française d'après les théoriciens de l'Ancien Régime* (Paris : Fontemoing, 1907).

(1) Usage arbitraire de quelques termes juridiques dépourvus de toute importance dramaturgique, dont la fonction est de colorer le style, le discours ;

(2) Falsification du droit en tant qu'élément de falsification de l'histoire en faveur des bienséances ;

(3) Insertion de problèmes juridiques dans une situation dramatique non juridique ;

(Chacun des trois types ci-dessus énumérés manifeste une forme d'apparition implicite du droit).

(4) Véritable débat basé sur une argumentation juridique (apparition explicite d'un problème juridique).

Exemples :

Un thème juridique : l'usurpation du trône.

Quinault offre un cas particulier de la juridiction dans sa tragédie *Astrate* qui est beaucoup plus profonde que ne le disent Boileau et la critique traditionnelle. Les personnages comprennent avec lucidité les liens entre l'amour, la fatalité et la liberté personnelle. La notion de sort possède une vaste variété de sens.

La reine Élise, pour assurer le trône à son amant, Astrate, fait exécuter le roi dépossédé de Tyr. Élise qui est la fille d'un roi usurpateur, est donc à priori usurpatrice, et l'étant par hérédité, elle est par conséquent doublement criminelle. Élise a perpétré l'assassinat par amour et en faveur de l'héritier légitime, sans le savoir. Car à l'acte IV, scène II Quinault révèle l'identité d'Astrate, qui se trouve être le fils du roi légitime. Le peuple ne pardonne pas l'atrocité commise par la reine et se soulève. Élise considère le soulèvement comme un mécanisme destructeur mis en action par les dieux pour accomplir la prédiction d'un oracle. Mais la reine finit par reconnaître que c'est son crime personnel qui a mis en mouvement une série d'événements qu'elle ne peut plus arrêter. Elle a violé la loi divine que même un souverain est obligé de suivre. La justice fonctionne de manière indirecte, sous la forme de soulèvement du peuple et plus tard de la décision d'Élise de se suicider plutôt que de trouver la mort aux mains des rebelles. La conception des théoriciens de la royauté se reflète dans *Astrate*. L'usurpation est donc condamnable. Par son suicide, dans le contexte de la pièce, Élise incarne la loi divine en la personnalisant, en accomplissant par elle-même la punition divine dont elle se considère digne.

Nous-mêmes, prévenons le Ciel et sa Justice ;
Et laissons à douter, devant mon supplice,
Ce que ma destinée aurait pu devenir,
Si je n'avais aidé les Dieux à me punir.

Ces vers font allusion à la loi divine, au lien étroit qui existe entre le crime, le sort, la responsabilité personnelle et au sens plus large, à la conception juridique et morale du fonctionnement de la royauté sans crime, telle qu'elle

existait au XVII^e siècle. Avec les mots de Bossuet : « comme on ne doit obéir au gouverneur contre les ordres du roi, on doit encore moins obéir au roi, contre les ordres de Dieu » (6).

Falsification du droit en tant qu'élément de falsification de l'histoire

Dans le *Mariage de Cambyse* (1659) Quinault, en falsifiant l'histoire telle qu'elle est connue d'après Hérodote, modifie aussi la juridiction de son époque. Selon Hérodote, Cambyse s'était épris d'une de ses sœurs et voulait l'épouser. Il a convoqué les juges royaux et leur a demandé si la loi permet au frère de se marier avec la sœur. Les juges répondent qu'il y en avait une qui permettait aux rois des Perses de faire tout ce qu'il voulaient. Cambyse a donc épousé sa sœur, Atosse.

Dans la pièce de Quinault il s'agit d'un mariage incestueux en apparence seulement. Cambyse est autorisé à épouser Atosse qu'il croit sa sœur. Mais il renonce à ce mariage et tombe amoureux d'Aristonne qui est vraiment sa sœur sans qu'il le sache. Le droit européen (au XVII^e siècle et après) interdit le mariage incestueux, Quinault fait agir les juges contrairement à la loi naturelle, canonique et coutumière. Mais le Cambyse de Quinault n'accepte pas cette décision. Il déclare dans un entretien avec Palmis, son confident, que ce mariage lui répugne. Il agit en honnête homme, conformément aux bienséances, et critique avec clairvoyance les lois. Ce n'est que pour l'intérêt de l'intrigue que Quinault fait semblant de falsifier la juridiction de son temps.

Les Mages pour me plaire, ont avec artifice,
En déguisant nos Lois, voilé mon injustice,
Leurs raisons m'ont permis l'inceste en mes États,
Mais ma propre Raison ne me le permet pas ;
Et ne craignant plus rien du côté de la Terre,
Je regarde le Ciel et je crains le Tonnerre.

Ce Cambyse, en refusant la loi humaine, se soumet à la loi divine, à la loi naturelle

Termes juridiques dépourvus d'importance dramaturgique, utilisés comme moyen de coloration stylistique

La *Comédie sans Comédie* (1654) rappelle, au moins par sa structure, outre l'*Illusion comique* de Corneille, les pièces ayant pour objet le théâtre dans le théâtre(7) de Scudéry, de Rotrou. Cette comédie curieuse renferme

(6) BOSSUET, *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture Sainte*. Ouvrage posthume (Paris : Pierre Cot, 1700), livre V, proposition II.

(7) FORESTIER (Georges), *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française au XVII^e siècle* (Paris : Droz, 1981 et 1996).

une comédie-farce, une pastorale, une tragi-comédie et une comédie. Entre ces différents ensembles il n'y a pas de communication. La Fleur, l'unique spectateur intérieur, garde le silence dès le début.

Dans l'acte I, scène 5 de l'ensemble comédie-farce, Hauteroche qui a le rôle de comédien énumère les mérites du genre comique dans une longue tirade, parsemée de notions juridiques, comme :

Quand le crime paraît, il paraît effrayable,
Le coupable y reçoit la peine qu'il lui faut.

Dans ce passage, les notions juridiques s'incorporent organiquement à l'invention esthétique du genre comique.

Dans cette même tragédie le chevalier La Roque aime « l'aînée » et non pas « la cadette ». Un accent particulier est mis sur la différence d'âge entre les deux femmes. Dans un contexte dix-septémiste plus large et en connaissance des pièces de Quinault, ce trait peut être estimé en tant qu'allusion sous-jacente au rôle de l'aîné dans la famille, dans le lignage familial, car l'aînée est celle qui est l'héritière potentielle des biens de son père.

Insertion de problèmes juridiques dans une situation non juridique

La scène 6 de l'acte III de la *Comédie sans Comédie* s'organise autour du personnage un peu bizarre du vieux docteur qui souffre de frénésie d'amour pour une belle jeune femme appelée Isabelle. Il est affligé d'une hantise et, soutenant qu'il est de verre (une drôle d'idée fixe), il a peur d'être cassé.

Cette situation comique sert de cadre à l'hésitation du docteur concernant l'idée du mariage éventuel avec Isabelle.

Le dialogue entre le docteur et Panfile, père d'Isabelle, s'alimente de cette hésitation autour du mariage pour frôler la problématique de l'hérédité. Le discours est imprégné de termes juridiques porteurs de solutions hypothétiques dont chacune traduit une situation juridique réelle. Le lecteur-spectateur a l'impression d'assister à un conseil juridique que donne l'avocat à son client.

Au début de la scène, Quinault fait prononcer par le docteur des notions juridiques qui ne sont pas flatteuses surtout si l'intention du locuteur est de présenter son interlocuteur.

Mon sort dépend de vous, magistrat infernal,
Je salue en tremblant votre noir Tribunal.

Le docteur présente une série d'arguments pour et contre le mariage. Les répliques de Panfile sonnent en écho, pareil à l'effet de contrepoint, toujours en fonction du vouloir-dire du docteur. Voilà ses réactions : « Eh bien, mariez-vous » et évidemment c'est le contraire qu'il propose en réaction au pessimisme du vieillard : « Eh bien, ne vous mariez pas ».

(1) Si le docteur se révèle optimiste et désireux en matière du mariage, c'est parce qu'il sera « spolié de soin considérable » et parce qu'il « ne mourra pas sans lignée. » C'est-à-dire qu'il aura des héritiers :

À qui pouvoir laisser ma richesse épargnée ?
 Prenant femme il naîtra quelque héritier de nous.

(2) La perspective d'avoir un héritier le pousse vers l'idée du mariage, mais cette même perspective le retient finalement. Un doute le ronge. En présumant la possibilité de ne pas être le vrai père de sang de son futur héritier, il a peur de devoir laisser ses biens à l'enfant de quelqu'un d'autre :

Mais étant marié, si, comme il se peut faire,
 Des fils qui me viendront quelque autre était le père,
 Et s'il fallait pourtant les avoir sur les bras

Panfile ne peut réagir qu'avec pessimisme et prudence : « Eh bien, ne vous mariez pas. » Et le docteur de conclure catégoriquement sur l'impossibilité du mariage : « Cet ultime conseil est celui qu'il faut suivre. »

L'argumentation du docteur s'arrête à ce point-là, il prend sans conteste la décision de refuser l'idée du mariage. De toute évidence, son choix reflète de manière implicite qu'il n'y avait peut-être pas à l'époque de Quinault de régulation juridique pour résoudre le cas où un mari se rend compte de la paternité putative de quelqu'un d'autre et ne veut reconnaître l'enfant en tant que son héritier légitime mû par la volonté de l'exclure de l'héritage de ses biens.

Dans *La Mère Coquette* (1664), Quinault affleure le thème de l'hérédité des biens sans l'approfondir dans le processus de l'intrigue. Un jeune homme, nommé Arcante, l'amant d'Isabelle, semble s'inquiéter à cause de l'état de santé de son père. Le marquis le console avec des mots qui créent une ambiance comique.

Avec moi, Cousin, finesse à part,
 Nous savons ce que c'est que la perte d'un Père,
 Jamais de ce malheur, Fils ne se désespère ;
 Et l'on trouve toujours aux douceurs d'héritier
 Les consolations qu'on ne peut rejeter.
 [...]
 Tout Père qui vit trop court danger de déplaire.

Ici le thème de l'hérédité est réduit à une source de comique de situation renvoyant à une situation juridique réelle, à celle de l'hérédité.

Les premiers vers de la tragédie de *Bellérophon* (1671) font allusion à l'héritage lié à l'amour légitime se réalisant dans le mariage couronné par le partage mutuel des biens entre les époux. Le droit héréditaire et de lignage, le mariage comme source directe du partage des biens par le couple, le mariage comme contrat fondé sur l'union de l'amour et de l'intérêt matériel, sont autant d'éléments juridiques qui apparaissent tous ensemble dans les paroles que Proetus, personnage central, adresse à son confident :

C'était peu de jouir des droits héréditaires
 De l'Empire d'Argos que m'ont laissés mes Pères,

L'Hymen de tous mes jours éclairant le plus beau,
 Va m'assurer les droits d'un Empire nouveau,
 J'épouse Sténobée, une aimable Princesse
 Qui joindra sous mes loix, La Lycie et la Grèce,
 L'Héritière d'un Roi puissant et glorieux.

Débat juridique dans les Coups de l'Amour et de la Fortune (1657)

C'est la première véritable tragi-comédie de Quinault. (Le sujet en est traité par Calderon, dans sa pièce intitulée *Lances de Amor y Fortuna*, et sur le théâtre du Marais, sous un titre analogue, paraît une pièce de Boisrobert, *Les Coups d'Amour et de Fortune ou l'heureux infortuné*.) Il s'agit comme toujours d'un amour contrarié par la fourberie d'un rival. Le malentendu entre les vrais amants, un gentilhomme, nommé Roger de Moncade, et la belle Aurore, comtesse de Barcelone, est prolongé jusqu'au dernier acte. Une fois découverte la fourberie de Lothaire qui s'approprie, la Fortune l'aidant, tous les exploits de Roger, les amants sont réunis et l'héroïne fait un geste de générosité envers sa sœur cadette, Stelle, qui l'avait fait souffrir. Roger épouse Aurore et est enfin reconnu, au bout de cinq actes, après de multiples déboires, pour vaillant cavalier et parfait amant.

Il est difficile de faire entrer dans un résumé aussi court le débat juridique d'Aurore et de Stelle, les deux sœurs héritières, car la scène qui contient leur querelle paraît secondaire par rapport à l'intrigue principale.

Le débat autour de l'héritage est placé au début de la pièce (Acte I, scène 3) et se fonde sur une argumentation clairement construite, pleine d'éléments de la rhétorique juridique de l'époque, pour expliciter sur plusieurs plans la problématique de l'hérédité.

Quinault met au centre de la situation deux sœurs : Stelle, la cadette et Aurore, l'aînée qui se considèrent toutes les deux héritières légitimes du trône et qui ont des arguments à égalité. Leur rapport hostile, le profond conflit indissoluble se révèle dès les premiers mots qu'elles prononcent. Le lecteur-spectateur apprend par la bouche d'Aurore que la guerre a déjà éclaté entre les sœurs, mais Aurore propose une solution paisible à la place de la violence : « Écoutons la justice et non l'ambition ». Elle fait donc appel à la rigueur du droit en y opposant la subjectivité imprégnée d'ambition.

Quinault construit le dialogue des sœurs de façon graduée. La réplique de Stelle comprend toutes les informations concernant les conditions de la guerre. C'est Stelle qui a entrepris la guerre, car le trône lui appartient « par droit héréditaire ». Au moins, elle en est convaincue. Stelle ne se contente pas de faire appel au droit héréditaire, elle offre une explication d'ordre juridique à sa sœur : Aurore est née *pendant les amours* des parents, en termes modernes, hors mariage, tandis que Stelle est née *depuis l'hyménée*.

À ce stade du débat, les éléments juridiques de la situation, tracés par Stelle, permettent d'en établir un schéma.

Aurore étant l'aînée et Stelle la cadette, l'héritage devrait revenir à Aurore (conformément à la loi de succession en vigueur en Europe au XVII^e siècle),

mais Stelle interprète le cas en dehors de la loi de succession classique : Aurore étant née hors mariage et Stelle étant née de l'hymen, Aurore est enfant aîné illégitime aux yeux de Stelle, enfant cadet légitime — ce qui devrait avoir comme résultat, de son point de vue, le renversement de l'ordre des héritiers.

Stelle suggère avec conviction que c'est à elle seule d'hériter du trône tandis qu'Aurore, en tant qu'enfant illégitime, n'a pas droit au trône. Malgré toute la conviction qu'a Stelle de son bon droit, un élément de subjectivité surgit dans son argumentation et crée une impression d'incertitude. Au lieu de dire sans tergiverser : « Je suis légitime », elle se contente de formuler sa priorité en prononçant : « Je me vois légitime et vous ne l'êtes pas », pour expliciter le problème de la légitimité et de l'illégitimité de leur héritage en faisant appel à la juridiction contemporaine :

[...] Nos Lois et nos maximes
Donnent tout l'héritage aux enfants légitimes.

Stelle paraît catégorique et sûre de soi lors de l'explicitation de ses idées autour de l'héritage.

L'emploi du mot habituel « tout l'héritage » se trouve remplacé par « l'État ».

Stelle confirme une deuxième fois qu'elle se considère comme propriétaire absolue du trône. À titre de solution idéale elle propose à sa sœur Aurore, en échange du trône, une sorte de contrat à la mode, un apanage et, avec l'apanage, la paix. (L'apanage est la petite part donnée aux cadets de la maison de France, de l'héritage du roi défunt, en principe indivisible. À l'époque, la pratique des apanages, indispensable pour assurer une situation convenable aux princes du sang, complique l'accroissement régulier du domaine de la couronne)⁽⁸⁾.

Le moment est arrivé dans l'argumentation où les deux sœurs pourraient apaiser leur colère et pacifier leur conflit.

À la proposition d'ordre contractuel faite par Stelle, Aurore réagit dans une longue réplique contenant des concepts juridiques : plus exactement une série de tournures pouvant être renvoyées à des concepts de droit comme un héritage de l'aîné, mariage ultérieur des parents en tant que moyen de légitimation de l'enfant, mariage fondé sur la foi, c'est-à-dire mariage non civil, mais reconnu par Dieu, illégitime, mais sanctifié par la loi divine, juges royaux, comme témoins de l'illégitimité de l'héritière, usurpation du trône, problèmes de lignage.

L'idée principale de l'argumentation d'Aurore est que le mariage ultérieur des parents a officialisé son statut d'enfant ; elle est donc légitime :

[...] avant vous je suis née :
Et l'Hymen succédant à leurs feux clandestins,
Autorisa nos droits et jugea nos destins !

(8) OLIVIER-MARTIN (Fr.), *Op. cit.*, p. 215.

Les arguments d'Aurore sont aussi convaincants que ceux de Stelle : elle est l'aînée, légitime, les juges royaux témoignant de sa légitimité.

Aurore, au lieu d'achever sa longue tirade sur un ton hostile et au lieu de vouloir continuer la guerre civile commencée par Stelle, propose la moitié du trône, bref, elle veut partager le pouvoir avec sa sœur au nom des lois dictées par le sang, par le lignage, par les lois naturelles. À ce point, Quinault s'éloigne de la juridiction de son époque qui prescrit l'exclusion du partage du royaume en se complétant par le droit d'aînesse, qui s'était déjà fixé en coutume dès la fin du XI^e siècle.

La polémique des deux sœurs nous fait penser, par certains éléments, au débat mortel de Polynice et d'Étéocle : deux héritiers se combattent à égalité, mais le trône n'est pas divisible. L'unique issue reste la guerre civile ; la violence.

Pourtant, le cas de Stelle et d'Aurore est différent, elles ne sont pas jumelles et la solution du conflit sera conforme aux règles du genre tragique.

Stelle refuse catégoriquement l'accord proposé par Aurore. :

Je prétens disposer de tout mon héritage,
On brise une Couronne alors qu'on la partage.

Rien ne peut ébranler la conviction de Stelle que les juges royaux sont injustes et partiaux, elle accuse Aurore de les avoir subornés, tandis qu'Aurore trouve ses droits légitimes en citant le ciel et le peuple, les deux extrémités de la hiérarchie sociale. Les trois éléments mentionnés dans le dialogue, le Ciel (loi divine), les juges royaux, (loi humaine), le peuple qui se révolte contre l'usurpation du trône par Stelle, (lois naturelles et coutumières), représentent de manière implicite les types de loi qui étaient les principes organisateurs à l'époque sur le plan juridique.

Stelle répète qu'Aurore est « le fruit d'une honteuse amour, » et ajoute qu'elle avait été bannie de la Cour pour être élevée en Castille. La loi de ce pays doit la déshériter.

Le point de culmination de l'argumentation juridique apportée par Stelle est le moment où elle fait allusion au testament de leur père. Dans le testament Aurore n'est pas désignée en tant qu'héritière. Stelle résume la situation en adressant à Aurore les paroles qui suivent :

Si vous pouviez régner en ces lieux justement,
Mon Père l'eût marqué dans son Testament.

L'emploi du pronom possessif à la première personne du singulier est, sur le plan grammatical et juridique, le signe incontestable de la volonté de Stelle d'exclure Aurore du pouvoir, de l'héritage.

Mais l'allusion au Testament ne leur donne pas de certitude concernant l'héritage. Le fait qu'Aurore ne soit pas mentionnée à titre d'héritière ne veut pas dire ouvertement que c'est Stelle qui est choisie par le Roi défunt.

(nommé comte dans la pièce) pour le rôle d'héritière. Aurore réagit par une sentence objective et catégorique :

Mon droit sur la couronne est si juste et si clair,

En plus d'être l'ainée, elle possède l'arrêt des juges, ce qui est une preuve juridique de son droit héréditaire.

Stelle n'accepte pas la décision des juges royaux, elle veut prendre l'épée, continuer la guerre où les deux sœurs auront la Fortune et la guerre comme principal juge.

Après ce débat juridique constitué d'une série d'arguments logiquement menés jusqu'au bout, les deux sœurs arrivent, pour régler leur conflit, au même principe que Polynice et Étéocle. Elles choisissent la guerre civile, la violence.

Selon Stelle leur père aurait dû indiquer sans équivoque son successeur. Puisque cela manque dans le testament et parce qu'Aurore est née hors mariage, avant l'hymen légitime des parents, le droit de régner revient à elle seule. Aurore interprète la neutralité, la réticence du Testament à sa manière, car elle a trois arguments valables : elle est l'ainée, enfant légitime et elle possède également la décision des juges, mais Aurore n'a pas d'autre choix que d'accepter la guerre. Elle ne cache pas son intention de lutter contre Stelle en appelant à l'aide des forces « militaires » importantes :

Pour vous chasser d'ici, je ne manquerai pas
De fidèles sujets ni de braves soldats :
J'engage en mon parti des Princes redoutables,
Et je trouve des Rois qui me sont favorables.

Dans toute la pièce, l'argumentation juridique des deux sœurs n'occupe que quelques vers, la suite est consacrée à l'intrigue amoureuse pleine de malentendus, de fausses confidences. Quinault revient à ce conflit dans le dénouement, vers la fin de la tragi-comédie. C'est Aurore qui a la victoire dans la guerre. Elle offre en un geste de générosité envers sa sœur la moitié du trône.

Essai d'interprétation de la scène dans une dimension juridique

Quel est le statut de ce texte ?

C'est un dialogue de fiction dans lequel l'intrusion de la langue juridique et les emprunts textuels à la rhétorique juridique sont dénotés, un morceau qui se situe à la lisière d'un texte juridique et littéraire. Mais il ne peut être comparé aux *Plaideurs* de Racine où le discours des procès est utilisé explicitement par l'auteur pour ridiculiser, caricaturer, au nom de la langue naturelle, le discours juridique.

Quinault s'écarte de la réalité de son temps en mettant en situation d'héritier deux femmes, car en France les femmes sont exclues de la succession au trône déjà sous les Mérovingiens et les premiers Carolingiens, le royaume

était considéré comme un patrimoine et les femmes étaient exclues de la succession aux terres également. L'exclusion des femmes de l'héritage est donc un principe du droit privé introduit dans la coutume monarchique. Cet éloignement de son époque s'effectue aussi dans la solution du conflit.

Le principe monarchique implique l'unité du pouvoir. L'unité de pouvoir découle de la nature même de la souveraineté, conçue par l'ancienne France puis par l'ancien régime comme un ministère de droit divin. Le roi est souverain juge, et législateur, parce qu'il est le représentant de Dieu dans la société temporelle pour y faire régner la justice. Puisque Quinault place le lieu des événements de sa pièce à Barcelone et parce que, selon lui, le genre tragique exige que la pièce finisse bien, le double éloignement des exigences du droit de son époque semble être justifié sur le plan dramatique et esthétique.

Considérons d'autres éléments de réalité juridique abordés dans les *Coups de l'Amour et de la Fortune*, où droit privé et droit monarchique s'entrelacent, tant qu'il est difficile de les séparer lors de l'analyse, ainsi que nous venons de le constater.

Stelle traite Aurore en enfant naturel, en ayant l'intention de la priver de tout droit héréditaire simplement parce qu'elle était née hors mariage.

A-t-elle raison ? De toute évidence, non. Un enfant, même s'il est naturel, peut hériter. Le Code Napoléon qui réunit les éléments du droit du XVII^e siècle en les complétant, dans son chapitre IV consacré aux cas particuliers de l'hérédité, s'occupe de ce problème. L'enfant naturel reconnu par ses parents devient enfant légitime et a le droit d'hériter au même titre que ses frères et ses sœurs. Faute de successeurs légitimes, l'enfant naturel hérite de tous les biens de ses parents.

Conformément aux règles du droit privé concernant les biens mobiliers et immobiliers, dans une situation quotidienne, Aurore ne devrait pas être exclue de son héritage même si elle était enfant naturel. Mais la situation se complique par le fait qu'il s'agit de la succession au trône. Selon les lois en vigueur pas seulement en France, mais aussi en Europe au XVII^e siècle, il peut y avoir deux raisons majeures pour la succession au roi sur le trône : sa mort ou son abdication. Au roi défunt succède toujours son aîné, en cas particulier, un successeur de l'enfant aîné. Si l'aînée est une fille, et le cadet un garçon, c'est à ce dernier que revient le droit de régner. Le roi indique son successeur avant sa mort, faute de ce geste, c'est le fils aîné qui hérite automatiquement du pouvoir.

L'argumentation d'Aurore, dans ce double contexte, à en juger d'après le Code Civil et d'après la loi concernant la succession au trône, est juridiquement justifiée et bien fondée, à part le fait qu'elle est femme. Ce cas peut être vu comme une transposition d'une situation typique de succession de mâle en mâle. Son argumentation fait jaillir encore un cas juridique réel, à savoir la situation de l'enfant ultérieurement légitimé.

Aurore est un enfant légitimé et un enfant légitimé a le même droit d'hériter que l'enfant a priori légitime, c'est-à-dire qu'il hérite dans les mêmes proportions. Un moyen de légitimation est le mariage conclu

ultérieurement, ce qui autorise l'enfant ainsi rendu légitime à hériter à égalité avec les enfants a priori légitimes. Cela s'explique par le fait que l'acte de mariage postérieur à la naissance de l'enfant a un effet rétroactif — ce qui veut dire que l'enfant devient légitimé par cet acte dès le moment de sa naissance⁽⁹⁾. L'enfant ne peut être ultérieurement légitimé que dans le cas où il est le fruit d'un adultère, le mariage de ses parents ayant été impossible à cause de l'existence d'un autre mariage.

Le cas de l'Aurore de Philippe Quinault paraît « éclectique » à un certain égard. Dans un contexte juridique civil, elle est enfant ultérieurement légitimé qui hérite à égalité avec Stelle, enfant a priori légitime, et, dans le contexte de la succession royale au trône, Aurore est héritière légitime absolue ayant la priorité en tant que fille aînée de son père.

Le fait d'offrir le partage du trône à sa sœur, reflète fidèlement les exigences du genre tragi-comique, où se mêlent éléments tragiques et comiques, mais où l'intrigue aboutit à une solution toujours optimiste⁽¹⁰⁾.

En présentant le débat des deux sœurs dans les *Coups de l'Amour et de la Fortune*, j'ai essayé d'accomplir une analyse qui permette, en déplaçant les objectifs, d'aboutir à une compréhension plus complète des enjeux du texte littéraire.

La prise en compte de la question du droit oblige le chercheur à lire les écrivains du XVII^e siècle avec plus de sensibilité aux concepts juridiques directs ou sous-jacents, explicites ou implicites. C'est avec cet objectif que j'ai cité ces quelques exemples pris dans l'œuvre de Philippe Quinault. Ce champ de recherche tient à montrer qu'en faisant intervenir la perspective juridique dans le corps d'une étude littéraire, on pourra ajouter une dimension essentielle aux recherches qu'on mène, une dimension impossible à ignorer quand on se mesure surtout à l'œuvre d'un auteur du XVII^e siècle tel que Philippe Quinault.

(9) KÁROLY (Szladits), *Az öröklési jog. Magyar Magánjog Droit. Héritaire. Droit Privé en Hongrie*. Dans le chapitre III (p. 59). L'auteur traite des problèmes de succession de l'enfant illégitime légitimé par le moyen du mariage ultérieurement conclu des parents.

(10) Voyez la définition que Chappuzeau donne du genre de la tragi-comédie dans son *Théâtre français* (1674).

LA COMPOSITION DU TEMPS RACINIEN

Ágnes Élthes

Budapest

La texte poétique racinien peut être interprété comme une transcription en mots ou en signes de ce qui se voit ou se vit sur la scène dans la durée /1/. Cela suppose la non-coïncidence du temps de l'action et de la diction et aussi que l'action visible ne représente pas ce que la diction énonce sur les couches invisibles de l'oeuvre. Tout cela provoque l'arrêt du temps scénique, un certain ralentissement du temps textuel, tandis que le temps de l'action placée en hors-texte peut se précipiter en coulisse /2/.

Cette quasi séparation de l'action et de la diction est l'un des éléments de la composition du temps racinien qui provient logiquement de la structuration de l'espace. L'action qui se déroule en coulisse mais qui fait partie intégrante de la structure tragique, est nécessairement représentée par l'intermédiaire du style narratif, procédé typiquement épique. La représentation spectaculaire des épisodes extérieurs est exclue du théâtre de Racine en raison des exigences strictes de l'esthétique classique. Et ainsi, la survivance dramatique des messagers de la tragédie grecque s'incorpore au récit qui informe les personnages visibles sur la scène, et qui est placé généralement dans le premier et le dernier acte, pour remplir la fonction du "drame dans le drame", malgré son caractère statique /3/.

Dans le cas où l'action exigerait l'introduction d'un épisode extérieur, le récit se déroule avec une grande rapidité, indépendamment de la quantité du texte, en créant l'illusion de l'instantané. La méditation d'Andromaque au tombeau d'Hector se contente de l'intervalle entre deux actes (III et IV), la scène de banquet dans Britannicus et la scène de sacrifice dans Iphigénie (acte V, scène 4) s'intègrent à la continuité sans rompre le fil du temps.

Dans l'acte V de Phèdre, le récit de Théràmène accélère à l'extrême le rythme des événements étant donné que les derniers mots d'Hippolyte /4/

ne précèdent la narration de sa mort que de quelques minutes. Sa sortie de la scène, la rencontre avec le monstre, le combat puis la fin tragique du héros et le retour de Théràmène, "il faut que tout cela se passe dans un temps record, le temps de dire soixante-dix vers: quelque chose comme quatre minutes et quart"... /5/. Une étude plus soigneuse et approfondie du texte prouve que cet intervalle de 4 minutes contient encore les adieux d'Hippolyte avant sa mort qui occupent six vers du récit de Théràmène, l'arrivée d'Aricie et sa plainte. Car Aricie reste en scène avec Thésée jusqu'au vers 1450, et 38 vers seulement séparent le moment où elle le quitte de l'arrivée de Théràmène" /6/.

Ce temp extraordinairement rapide est nettement accentué par le fait que Phèdre semble ne pas ignorer que le destin fatal d'Hippolyte vient de s'accomplir, — par la suite des événements logiquement construits, — bien que son absence pendant le récit de Théràmène ne lui ait pas laissé le temps d'en être informée.

La condensation presque irréelle du temps dans les tragédies de Racine, la non-assimilation du temps fictif au temps réel s'expliquent par un refus de l'imitation conventionnelle de la réalité vécue. Il s'ensuit que le temps fictif et le temps réel constituent deux zones temporelles superposées qui s'interfèrent.

La densité temporelle chez Racine provient avant tout du simple fait que Racine exclut a priori la représentation totale du sujet dramatique par le renforcement de la perception fugitive du présent. Il place donc l'action, non pas dans un temps vécu, mais dans un temps construit. Les effets temporels ainsi obtenus sont dûs à ce "second" temps qui met en valeur le premier, jouant le rôle de contrepoint /7/.

Le dédoublement temporel ne se produit pas seulement lors de la narration retardée des événements invisibles. Il y a des scènes qui atteignent leur effet par un autre type de dédoublement où le temps vécu par le héros se détache de la réalité, ou bien deux personnages simultanément présents sur la scène se plongent dans leurs pensées dans deux systèmes temporels tout à fait différents l'un de l'autre. Pour illustrer cette sorte de construction polyphonique du temps, citons à titre d'exemple l'un des passages de Phèdre, où le père, Thésée, souhaite le châtement de son fils qu'il croit criminel, mais en peu de temps découvre son erreur fatale au moment où celui-ci est déjà mort. Thésée apprend la nouvelle tragique de la mort de son fils par la bouche de Théràmène qui raconte minutieuse-

ment la lutte d'Hippolyte avec le monstre et sa mort. La scène de combat et la fin tragique d'Hippolyte (temps fictif) coïncident avec la révélation de Thésée qui occupe quelques vers (temps réel). La simultanéité de ces deux zones temporelles superposées produit l'effet de polyphonie.

Expérons de Neptune une prompte justice.
Je vais moi-même encore au pied de ses autels
La presser d'accomplir ses serments immortels.
(désir du châtiment) (vers 1190-1192)

Neptune; j'aime mieux n'être exaucé jamais.
J'ai peut-être trop cru des témoins peu fidèles,
Et j'ai trop tôt vers toi levé mes mains cruelles.
(révocation de la malédiction paternelle)
(vers 1486-1489)

Théramène arrive avec le message tragique.

Thésée: Que fait mon fils?
Théramène: O soins tradifs et superflus!
Inutile tendresse! Hippolyte n'est plus.
(vers 1491-1492)

La temporalité est dédoublée d'une façon encore plus complexe dans la dernière scène de l'acte V d'Andromaque. Le discours d'Oreste est logiquement charpenté au niveau de l'énonciation, c'est-à-dire des signes linguistiques; en même temps le fait que le héros ne vive pas dans la même zone temporelle que son ami Pylade, mais qu'il s'imagine dans un temps individuel, éloigné de celui de son partenaire, laisse prévoir sa folie. Dans cette scène, entre Oreste et Pylade, ce n'est pas seulement une habile juxtaposition de deux temporalités différentes qui se réalise, mais aussi un rapport particulier entre les éléments verbaux et la situation tragique, où l'importance de la situation dépasse celle des mots /8/. Le contrepoint qui se tend entre quelques éléments de la situation -- dont Oreste n'a plus conscience -- et les mots prononcés, est la conséquence du dédoublement des zones temporelles.

Pylade suggère à Oreste une proposition réelle.
Allons. N'attendons pas qu'on nous environne;
(vers 1593)

Mais les paroles de Pylade glissent sans être entendues ou comprises par Oreste qui se plonge dans une vision horrible.

Dieux! Quels ruisseaux de sang soulent autour de moi!
(vers 1628)

et qui, au lieu de fuir la situation menaçante, commence un dialogue avec le morts.

Quoi, Pyrrhus, je te rencontre encore?
(vers 1629)

Dans les tragédies de Racine, le conflit est prêt à éclater dès l'exposition, ce qui est différent du drame baroque, dont le temps pré-dramatique se réduit en un moment et où la chaîne des événements successifs pareils aux points qui se succèdent, se déroulent dans le présent /9/. Le conflit existe donc déjà au moment de l'exposition, ce qui ne peut être découvert que lorsque l'on connaît entièrement le texte, après un agencement ultérieur des éléments du conflit. C'est, dans un cadre temporel, la mise en mouvement des composantes du conflit complexe, — contenant des collisions politiques, sentimentales, morales, familiales ou religieuses —, qui fait progresser l'action; autrement dit, l'exposition fait partie intégrante du processus de cristallisation du conflit. Par ailleurs du point de vue des niveaux de temps, elle est une étape de transition relativement courte entre le temps pré-dramatique et celui de l'action. En dernière analyse, l'exposition peut être traitée comme l'esquisse du conflit qui s'imprègne de contenu tragique au cours du déroulement de l'action. A titre d'exemple le plus complexe sous cet aspect, on peut citer les premiers vers de Phèdre /10/. Hippolyte s'apprête à partir, mais il n'a en vue que l'objectif direct de son voyage; il veut trouver Thésée. Les autres motifs qui l'incitent à quitter Trézène, — la passion fatale de Phèdre, son amour pour Aricie malgré l'interdiction paternelle — se dégagent successivement, dans un temps construit et d'une façon paradoxale contraignant Hippolyte à rester. La recherche de Thésée, considéré comme décédé, directement évoquée dans l'exposition, se répète plus tard sous un signe contraire lorsque le père ordonne le départ d'Hippolyte, départ qui sera la cause indirecte de la mort du jeune prince.

Le temps pré-dramatique appartient organiquement au corpus du texte de la tragédie, comme le prouve le début de certaines expositions, en créant l'impression de la continuité /11/.

De cette manière, la situation tragique est saisie en pleine évolution. Racine accentue ainsi l'illusion de continuité des premiers vers par le fait que ses héros apparaissent sur la scène sous l'influence d'un facteur motivant quelconque /12/.

Le temps pré-dramatique des tragédies se compose d'intervalles précisément délimités en jours, en mois ou en années, imitant la succession des parties dans une polyphonie, (mais évidemment après un agencement chronologique opéré par le lecteur). Dans la Thébaïde par exemple, Jocaste fait ses prières pendant six mois; tandis que Polynice assiège Thèbes, Hémon est absent pendant une année; les deux frères se rencontrent au bout de deux années d'absence. La durée de ces événements, exprimée en mois, offre une ligne de chiffres ascendante dont chaque membre est la moitié de l'autre. 6/// - 12 - 24. Cette répartition du temps pré-dramatique presque régulière de la Thébaïde ne revient pas dans les tragédies ultérieures de Racine, bien que l'intervalle de six mois semble rester caractéristique. Oreste revoit Pylade après six mois de séparation, et attend la décision d'Hermione pendant une année (6 x 2). Roxane est amoureuse de Bajazet depuis six mois; Thésée ne donne pas de signe de vie pendant une demi-année, intervalle qui sert aussi à faire naître l'amour d'Hippolyte pour Aricie.

Jacques Scherer fait une distinction nette entre le rôle dramatique des intervalles de temps différents.

Bien que sa conception ne soit pas applicable à chaque tragédie racinienne, il démontre de façon persuasive que l'écoulement des années s'accompagne du désespoir et du sentiment de l'échec, tandis que l'intervalle délimité en mois est une unité de temps qui repose sur une réalité fausse, une illusion trompeuse. Octavie espérait avoir un enfant pendant 4 ans, Antiochus aimait Bérénice en secret pendant 5 ans. Par contre, la reconnaissance filiale de Néron n'est qu'une illusion tout comme l'amour de Roxane pour Bajazet où la passion de Phèdre pour Hippolyte, tous liés à des intervalles de quelques mois /13/.

Le temps pré-dramatique qui peut même s'étaler sur des années, constitue un contrepoint au présent tragique qui se concentre en une journée et repose sur la diction même et sur l'alternance du temps du récit des héros. C'est ainsi que Racine rend vraisemblable l'achèvement d'une longue préhistoire en peu de temps (en une journée).

L'avenir est la conséquence prévisible du présent et dans quelques tragédies il permet de conclure sur des perspectives imaginables; Agrippine prévoit que son fils la tuera /14/, ou bien suggère une répétition d'un événement similaire, comme le meurtre probable de Joas /15/ ou la possibilité de transposition symbolique de la situation tragique; dans la relation Thésée (Aricie, l'opposition Phèdre) Hippolyte pourrait théoriquement continuer.

Entre les temps verbaux, signes linguistiques de la temporalité et la composition du contenu tragique, se constitue une contradiction apparente. Les tragédies de Racine n'évoquent pas d'étapes de processus psychologique; le présent intercalé entre le passé et le futur provient en réalité du passé qui précède la tragédie. Malgré cela, les analyses statistiques des temps verbaux chez Racine révèlent la prépondérance des formes au présent /16/, qui — selon les contextes — prennent des valeurs sémantiques différentes et le présent historique fait intégrer à la conscience des héros les événements qui se sont déroulés dans le passé. Le passé composé (6-15%) fonctionne comme le signe de l'acceptation des faits, en tant qu'élément important de l'intervalle du temps vécu. C'est aussi le temps verbal des phases décisives. A l'opposé du passé composé, le passé simple accompagne plutôt les tournures inattendues /17/.

L'analyse fonctionnelle de l'utilisation des temps verbaux indique l'organisation artistique de la composition du temps dans la tragédie racinienne.

"N'importe quelle oeuvre d'art doit être construite non pas seulement au niveau du contenu, mais aussi en sa forme intérieure et extérieure, c'est-à-dire, du point de vue de la composition. C'est la délimitation strictement close dans le temps qui justifie que cette variante agrandie du rythme, cette plus grande échelle de la mesure du temps — qui peut être nommée "musicale" à juste raison, — puisse aider en même temps à formuler la dynamique du mouvement dramatique et l'assurer structurellement. La composition du développement (sauf quelques éléments retardateurs) et de la progression intransigeante de l'action est une tâche à la fois musicale et dramatique" /18/.

Racine remplit cette double tâche esthétique en plus de la musicalité abstraite, dérivée de la composition du temps, par les effets de tempo du texte écrit. Henri Morier identifie le concept du tempo /19/, — expression empruntée à la musique, — au débit minimal ou maximal, pendant lequel se déroule une scène.

Mais selon cette interprétation, le tempo se révèle seulement lors de la représentation, car ce sont le metteur en scène ou l'acteur eux-mêmes qui doivent déterminer le tempo en conformité avec le véritable tempo de la scène, dicté par le texte.

Toutes les fois qu'un texte dramatique est représenté au théâtre, il doit être récité en un intervalle de temps défini. De ce point de vue,

il est pareil à l'oeuvre musicale qui se ranime par l'interprétation et dans un tempo qui restitue le plus adéquatement la beauté de l'oeuvre /20/.

Le paradoxe issu du fait que Racine détache de la vie de son héros un seul moment et le parcourt concentriquement, fait naître la sensation d'un tempo fondamentalement lent, dont les aspects dramatiques les plus caractéristiques sont les longues répliques qui retardent le temps de la représentation.

Évidemment, la longueur du texte ne peut pas être systématiquement identifiée à la lenteur du tempo. La monotonie des vers montant lentement est souvent interrompue par des épisodes de scènes qui précipitent l'action. Les phrases interrogatives qui sonnent presque en crépitant sont les moyens stylistiques et intonatifs efficaces d'un "accelerando" imbriqué au tempo lent.

A titre d'exemple, citons un fragment d'une scène de Bérénice.

Chère Phénice, hé bien! as-tu vu l'empereur?
Qu'a-t-il dit? Viendra-t-il? /21/

Ces questions pleines d'espoir sont suivies d'un bref dialogue entre Bérénice et Phénice, lequel contient dix formes verbales à l'impératif et six questions. Enfin la scène se termine, — après les formes impératives — par une indication scénique indirecte, imbriquée au texte qui médiatise l'exécution du mouvement scénique, en aidant la mise en scène.

Venez, fuyez la foule, et rentrons promptement: /22/.

La scène précédente, le monologue de Bérénice, comprend neuf vers en tout et malgré sa brièveté, elle semble être relativement lente, à cause des répétitions textuelles qui renforcent la passivité de l'attente en créant l'impression de lenteur.

Phénice ne vient point! Moments trop rigoureux,
Que vous paraissent lents à mes rapides vœux!
(...)
La force m'abandonne, et le repos me tue... /23/.

Après le tableau représentant la faiblesse physique et l'attente douloureuse de Bérénice, viennent deux scènes mouvementées (2 et 3) qui préparent le monologue de Titus.

On peut opposer au tempo lent de la scène citée ci-dessus quelques passages narratifs dans Bajazet, "tourbillonnants" malgré leur longueur, grâce à la multitude des questions et à la brusque résurgence de phrases courtes à l'intérieur d'un vers qui interrompent pour un instant l'écoulement des répliques.

Par exemple: Acte III, scène 7, monologue de Roxane avec vingt et une questions sur trente-deux vers, Acte III, scène 8, vers 1109-1122, huit questions sur quatorze vers.

Racine joue avec les éléments de ralentissement au niveau dramaturgique et linguistique. Toute la structure tragique est caractérisée par une construction rythmique "vite-lent-vite" rappelant le caractère de tempo de la sonate classique. La mobilité de l'exposition, l'apparition du héros et par conséquent la possibilité d'épanouissement du thème majeur fait dégager toute une série d'arguments provoquant le ralentissement du tempo.

Il y a une autre solution retardatrice aussi, caractérisant l'oeuvre tragique racinien, notamment la technique d'écho /24/, c'est-à-dire le récit du même événement envisagé sous plusieurs points de vue, qui peut être parfois assimilée à un parallèle littéraire de la variation.

"Dans l'art qui s'exprime à l'aide de paroles, on se trouve en présence de la structure à variations quand il s'agit d'un texte se composant de récits d'un même événement, interprété selon des points de vue différents" /25/.

Les versions d'Arcas et d'Ulysse qui se succèdent et qui racontent d'une façon différente, les événements passés près de l'autel ou bien le message de Cléone puis celui d'Oreste sur le cortège qui se rapproche du temple pour célébrer l'hymen de Pyrrhus et d'Andromaque, sont les variations du même sujet selon des points de vue différents. C'est Bajazet qui imite le plus clairement cette forme musicale, car sa structure se compose de récits variés en fonction des actions qui se déroulent à l'extérieur /26/.

Parmi les moyens dramaturgiques qui retardent l'action, il faut mentionner l'insertion d'un personnage arrivé à l'improviste dans l'action. Au niveau linguistique, c'est la réticence qui entraîne un certain ralentissement, parce que la réticence crée l'occasion de fuir dans une illusion provisoire; pensons à Bajazet qui s'adresse à sa partenaire

trompée, en utilisant un langage ambigu pour cacher son amour pour Atalide.

Oui, je tiens tout de vous (...)

(...)

(...)

De m'entendre avouer que je tiens tout de vous!

(...)

(...)

Je vous dois tout mon sang; (...)

(Acte II, scène 1, vers 513-516-519)

Roxane doit apercevoir son erreur à l'aide du fonctionnement d'autres signes extérieurs dont le plus choquant pour elle est le billet de Bajazet pour Atalide. Le langage poétique de Racine est riche en métaphores, moyens stylistiques ayant une fonction temporelle, car la métaphore est, "en tant que procédé stylistique, créatrice de temps elle aussi et capable de suspendre la continuité du présent et de l'espace, en provoquant une tension, par conséquent une incertitude, pour créer une nouvelle continuité" /27/.

Un autre moyen dramaturgique créant l'impression du dédoublement des zones temporelles se manifeste dans l'emploi de citations intérieures, c'est-à-dire dans la répétition des paroles prononcées en hors-texte. En incorporant ce type de citations au tissu dramatique, Racine quitte le moment du discours pour reprendre un épisode, une situation, un souvenir du passé. Ces citations fonctionnent également comme des effets visuels d'une tableau projetés sur un écran imaginé. Il se produit dans le langage dramatique une technique de montage qui place le personnage qui cite, dans une double temporalité. Le tableau suivant (voir pp. 137-138) qui représente sept tragédies de Racine sous cet aspect permet de voir la fonction dramaturgique des citations qui élargissent les dimensions du tragique racinien.

Titre de la pièce	Vers	Le personnage qui cite	Le personnage cité	La situation dramatique indiquée par la citation
<u>Andromaque</u>	652-654	Pyrrhus	Andromaque	Andromaque embrasse Astyanax
	1507-1512	Oreste	Pyrrhus	le couronnement d'Andromaque

Titre de la pièce	Vers	Le personnage qui cite	Le personnage cité	La situation dramatique indiquée par la citation
<u>Britannicus</u>	1231-1235	Néron	la voix publique (=foule anonyme)	l'attitude maternelle d'Agrippine
	1360-1364 1372	Burrhus	Néron	Burrhus, bon conseiller
	1468-1478	Narcisse	la voix publique	Narcisse, mauvais conseiller
	1623-1624 1625-1626	Burrhus	Néron	l'assassinat de Britannicus
	1639-1640	Burrhus	Néron	Néron après l'assassinat
	1731-1738	Albine	Junie	Junie embrasse les genoux de la statue d'Auguste
<u>Bérénice</u>	Ø	Ø	Ø	Ø Titus lit la lettre de Bérénice sans la citer
<u>Bajazet</u>	890- 894	Acomat	Roxane	entrevue entre Bajazet et Roxane; l'illusion de Roxane
	1135-1144	Atalide	Bajazet	Atalide lit la lettre d'amour de Bajazet
	1185-1192	Atalide	Amurat	Atalide lit la lettre d'Amurat
	1267-1269	Roxane	Bajazet	Roxane lit quelques lignes de la lettre d'amour de Bajazet écrite pour Atalide
	1682-1684	Osmin	Orcan	l'assassinat de Roxane
<u>Iphigénie</u>	57-62	Agamemnon	Calchas	le sacrifice d'Iphigénie
	1746-1760	Ulysse	Calchas	l'oracle: Calchas répète les paroles divines
<u>Phèdre</u>	1561-1567	Théramène	Hippolyte	les derniers mots d'Hippolyte avant sa mort
<u>Athalie</u>	83,85-92 97-103	Joad Abner	les paroles divines le peuple de Judas	"Rompez,..." la voix publique: le peuple est abandonné de Dieu.
	404-406	Zacharie	Joad	Joad force Athalie à quitter le temple des lévites
	497-500	Athalie	Jésabel	Le premier songe d'Athalie

Titre de la pièce	Vers	Le personnage qui cite	Le personnage cité	La situation dramatique indiquée par la citation
	888-892	Mathan	Athalie	Athalie parle d'Eliacin
	895-900	Mathan	Athalie	Athalie veut avoir Eliacin "pour otage"
	1534	Zacharie	la foule	"Vive le roi Joas";
	1544-1548	Zacharie	Joad	le couronnement de Joas; Joad encourage le peuple
	1578-1587	Abner	Athalie	Athalie veut qu'on mette en sa puissance Eliacin avec un trésor...

Selon Alain Chartier, "le temps semble être le personnage central de toute tragédie composée" /28/. Cette constatation est particulièrement applicable à l'oeuvre racinien, où la structuration du temps et de l'espace place le héros tragique dans une double position et les événements qui se passent avec lui se condensent dans un moment sur la ligne du temps, tout en embrassant des périodes historiques. Ce paradoxe est marqué dans la composition par le fait que les perspectives qui dépassent les cadres des tragédies, sont réduites à la nécessité de rester dans le cadre rétréci de l'unité classique et exigent les procédés de construction textuelle et dramaturgique de la durée ou plus précisément ceux du déroulement dans le temps. Le langage métaphorique, les effets de répétition en tant que moyens linguistiques ainsi que les répétitions non textuelles, — c'est-à-dire la technique réduplicative qui structure symétriquement les personnages, les situations, et quelquefois les énonciations — en tant que procédés dramaturgiques, font ressortir la continuité de l'écoulement du temps, tout en gardant le caractère statique du conflit. C'est la séparation ou la rencontre des zones temporelles qui assure l'équilibre de l'organisation intérieure de la composition construite dans le temps au niveau "musical" et dramaturgique à la fois.

En dernière analyse, la relation entre le temps pré-dramatique et celui de la diction est représentée dans ses grands traits par les deux schémas suivants:

a) Au niveau de la fonction dramaturgique

T.D.

T.P.

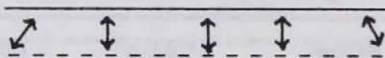
(jours, mois, années)



b) Au niveau de la longueur textuelle

T.D.

T.P.



T.D. = temps de la diction

T.P. = temps prédramatique

Notes

¹ Lathomas, P.: Le langage dramatique, op. cit., p. 170.

² Almási, M.: Maszk és tükör (Masque et miroir). Budapest, 1966, Magvető, 148-149.

³ Cf. Lapp, J.: Aspects of Racinian tragedy. University of Toronto Press, 1955, p. 61.

⁴ Acte V, scène 1, vers 1405-1406.

"Et tous les Dieux enfin, témoins de mes tendresses,
Garantiront la foi de mes saintes promesses".

⁵ Pommier, J.: Aspects de Jean Racine, Paris, 1954, Nizet, p. 200.

⁶ Cf. Vinaver, E.: Entretiens sur Racine, Paris, 1984, Nizet, p. 55.

⁷ Lathomas, P., op. cit., p. 155.

⁸ Cf. *ibid.*, p. 141.

⁹ La conception du temps dans le drame baroque est traitée en détails dans le livre de Jean Rousset, La Littérature de l'âge baroque, Paris, 1954, Corti.

¹⁰ "Le dessein en est pris: je pars, cher Thérémène,
(...)
J'ignore le destin d'une tête si chère;
J'ignore jusqu'aux lieux qui le peuvent cacher"
(Acte I, scène 1, vers 1, 6, 7)

¹¹ Exemples:

"Oui, je viens dans son temple adorer l'Eternel"
(Athalie)

"Faut-il que vous veniez attendre son éveil?"
(Britannicus)

"Viens, suis-moi. La Sultane en ces lieux se doit rendre".
(Bajazet)

"Arrêtons un moment (...)"
(Bérénice)

¹² L'une des forces motrices les plus caractéristiques est la recherche d'un personnage par un autre (Antiochus → Bérénice; Agrippine → Néron; Oreste → Hermione)

¹³ Scherer, J.: Racine et/ou la cérémonie. Paris, 1982, p.U.F., pp. 215-225.

¹⁴ Vers 1676 "Je prévois que tes coups viendront jusqu'à ta mère".

¹⁵ Vers 1416 "Enfants, ainsi toujours puissiez-vous être unis".

¹⁶ Cf. Ratermanis, J.-B.: Essai sur les formes verbales dans les tragédies de Racine. Paris, 1972, Nizet.

¹⁷ Le vers 273 de Phèdre contient trois formes verbales au passé simple. "Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue". Dans le langage poétique de Racine, le passé simple peut avoir d'autres fonctions dramaturgiques aussi. Par exemple, le passé simple employé dans les paroles de Titus, adressées à Antiochus dans l'acte III, de Bérénice, n'indique pas de tournant inattendu, mais élève la passion de Titus jusqu'à une zone presque a-temporelle qui est soulignée par le futur de la ligne suivante.

"Adieu, ne quittez point ma princesse, ma reine,

Tout ce qui de mon coeur fut l'unique désir,

Tout ce que j'aimerais jusqu'au dernier soupir". (vers 768-770).

¹⁸ Székely, Gy.: Színházesztétika. Esthétique du théâtre. Budapest, 1984. Tankönyvkiadó, 131-132.

¹⁹ Morier, H.: Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Paris, 1969, P.U.F., p. 481.

²⁰ Larthomas, P., op. cit., p. 149.

²¹ Acte IV, scène 2, vers 962-963.

²² Vers 981.

²³ Acte IV, scène 1, vers 953, 954-956.

La tournure "ne vient point" se répète deux fois dans un intervalle de 4 lignes.

²⁴ La technique d'écho ou de reprise sera encore mentionnée dans le chapitre "Racine et la musique".

²⁵ Szegedy Maszák, M.: Világkép és stílus (Vision du monde et du style). Budapest, Magvető 1980, 418.

²⁶ Defrenne, M.: Récits et architecture dramatique dans Bajazet de Racine In TLL, 1981/XIX, pp. 53-70.

²⁷ Szegedy-Maszák, M., op. cit., p. 436.

²⁸ Chartier, A.É.A., op. cit., p. 461.

APERÇU RETROSPECTIF DES RECHERCHES SUR RACINE

Ágnes Élthes

Budapest

A partir du XVII^e siècle jusqu'à nos jours, l'interprétation des tragédies de Racine a conduit à des conceptions contradictoires /1/.

Le héros tragique dénoncé comme schématique est devenu le représentant de la pensée freudienne puis adlérienne de la psychanalyse /2/, la critique de la régularité rigide des alexandrins, accusés d'assujettir les idées poétiques a cédé à la découverte de la musique du vers racinien /3/, les thèses identifiant le comportement du héros aux réflexes du cartésianisme se sont transformées en une querelle janséniste /4/.

L'examen critique de l'oeuvre racinien est en rapport étroit avec les courants de style et avec les changements de la conception esthétique de l'histoire littéraire. La construction à couches multiples, -- la polyvalence sémantique -- des tragédies a pour résultat la richesse des possibilités d'approche dans telle ou telle époque.

Boileau, critique représentatif et influent du XVII^e siècle prend pour modèle les tragédies de Racine en vue d'établir les critères esthétiques d'une oeuvre classique bien que son ton critique ne soit pas toujours indulgent ni pour Racine, ni pour leurs autres contemporains /5/. Parmi les ouvrages qui suggèrent l'existence d'une relation directe entre les choix du sujet des tragédies et quelques épisodes d'ordre biographique, les Mémoires de Louis Racine, -- l'auteur de la biographie la plus ancienne de Racine --, sont dignes d'être mentionnés. Ses constatations concernant la mise en scène, le mode de création, la représentation de l'intonation textuelle offrent une matière valable pour les recherches ultérieures orientées vers les rapports interartistiques de l'oeuvre de Racine /6/.

Au XVII^e siècle, la critique observant les valeurs des oeuvres littéraires du point de vue de la beauté absolue, ne considère les tragédies de Racine que comme l'une des variantes du genre tragique /7/. "Voltaire qui s'est considéré comme un pont entre Racine et Shakespeare,

estime surtout en Racine le technicien parfait, le mathématicien des vers, des scènes, des situations" /8/. Le nouveau courant naissant au XVIIIe siècle, lequel oppose le relativisme de l'espace et du temps au dogmatisme classique, s'accomplit à l'époque du romantisme.

La conception esthétique du romantisme refuse toute règle et toute contrainte imposant des limites strictes à l'oeuvre littéraire. Une partie considérable des romantiques voit donc dans les tragédies de Racine la dérision de leurs tentatives car elles négligent la "couleur locale", le comique, la manière de voir philosophique, le dialogue concret, les personnages pourvus de traits caractéristiques individuels et l'action extérieure /9/.

La génération des années 1820 place Racine dans une distance historique et reconnaît la grandeur de son art /10/.

Lamartine met l'accent sur la grâce des vers raciniens que le XVIIIe siècle traite comme l'abolition de l'illusion dramatique. Il estime beaucoup en Racine le créateur d'un théâtre se concentrant sur le discours /11/.

C'est à cette conception que se rattache Nisard, critique du romantisme dans la seconde moitié du siècle. Il juge les oeuvres de Racine comme des manuels de rhétorique dont les héros sont des types portant la vérité sous une forme généralisée et abstraite et dont le langage poétique se transforme en jeu théâtral /12/.

L'étude comparative de Stendhal intitulée Racine et Shakespeare est, à un certain degré, l'une des formes d'apparition des recherches dans le domaine de la théorie littéraire comparée, devenue plus tard une discipline indépendante de la philologie moderne. Stendhal déduit les différences de la méthode artistique de Racine et de Shakespeare de leur réaction à la situation historique dans laquelle ils vivent et créent leurs oeuvres d'art, tout en considérant tous les deux comme des "romantiques" de leur temps /13/. Stendhal reconnaît la beauté des alexandrins, mais en même temps il trouve que cette technique de versification n'est pas bien applicable au genre tragique, étant incapable de peindre les émotions, les frémissements de l'âme. Il arrive souvent que Racine, prisonnier de sa versification classique, pousse l'expression de la passion au second plan. Stendhal voit là une faiblesse à laquelle échappe Shakespeare /14/.

Pendant les années de triomphe du romantisme, le respect de la tradition littéraire s'estompe et Racine perd de son importance. Ses pièces disparaissent de la scène, les critiques romantiques le jugent sévèrement

et reprochent à ses tragédies de manquer d'éléments dramatiques, poétiques, psychologiques et hellénistiques. La critique littéraire n'incrimine pas seulement le caractère abstraitement schématique des vérités morales générales qu'il exprime dans ses oeuvres, mais aussi les faiblesses de son langage poétique /15/.

La nouvelle génération des années 1840 se réfugie dans l'idéal de beauté de "l'art pour l'art". Théophile Gautier, tout comme quelques autres représentants de la poésie romantique des années 1820, se tourne vers le théâtre racinien et loue Racine de sa fidélité au modèle antique /16/.

Tout comme Stendhal, Théophile Gautier voit en Racine le romantique de son temps, car il fait parler à ses personnages le "jargon du jour" en divorçant avec la tradition /17/.

C'est le romantisme qui met en valeur deux tendances principales des recherches raciniennes: l'une porte sur l'analyse du langage et l'autre sur les investigations reliant les éléments d'ordre autobiographique à la genèse des oeuvres. Sainte-Beuve appartient à ce dernier groupe de critiques. Il analyse l'oeuvre de Racine en le plaçant dans le milieu historique qui l'entoure et fonde l'explication de ses oeuvres sur des données biographiques. Dans son Histoire de Port-Royal il ramène quelques traits caractéristiques des tragédies de Racine aux influences jansénistes /18/.

Sainte-Beuve, qui ne détache guère ses idées historico-littéraires des épisodes autobiographiques, a tendance à mettre en doute le talent de dramaturge de Racine. Pourtant il identifie le langage des tragédies à la poésie française elle-même, et constate dans ses Portraits Littéraires que c'est par le talent plus que par l'inspiration poétique que Racine s'élève au-dessus de ses contemporains /19/.

La réception faite à l'oeuvre de Racine est au plus bas entre 1865 et 1884. Selon l'appréciation de la critique scientifique, les tragédies de Racine sont traitées comme des archives historiques, tandis que leur auteur est réduit au rôle de chroniqueur médiocre de la cour de Versailles. Des critères de l'oeuvre littéraire définis par les romantiques, c'est l'aspect historique des oeuvres qu'Hippolyte Taine retient et élève en doctrine absolue.

Selon sa conception, les tragédies de Racine ayant des valeurs littéraires assez vagues ne sont que des documents purement historiques de la cour de Louis XIV. Cette théorie apparemment schématique considère que

toute création littéraire n'est autre chose que le moyen d'expression de la société contemporaine, une manière de refléter la réalité en tant que telle /20/.

Les deux autres représentants de la critique scientifique, Paul Janet et Emile Kranzt peuvent être regardés comme les dépositaires des approches psychocritiques. Paul Janet découvre les signes du psychisme moderne dans l'attitude des héros raciniens /21/. La conception théorique scientifique de Taine et de Janet apparaît chez Emile Krantz sous une forme abstraite; les tragédies de Racine sont identifiées à des automatismes où tous les personnages sont des êtres éternels existant en dehors du temps et de l'espace et qui agissent ou raisonnent en étant poussés par les réflexions de l'esprit cartésien. L'une des remarques de Kranzt portant sur la structure tragique est au fond une idée structuraliste. "L'intrigue revêt la forme d'un syllogisme dont les trois propositions correspondent à l'exposition, à la crise et au dénouement" /22/.

Le Parnasse prend parti avant tout pour le respect de l'art pur et des belles formes expressives et pour le perfectionnement de la technique de versification. Les tentatives esthétiques des Parnassiens et leur retour au passé font qu'ils trouvent le langage poétique du XVII^e siècle digne d'être suivi. En même temps, ce courant littéraire important se rend compte du rôle déterminant de Racine dans la littérature. Tout en rendant hommage aux mérites de la musicalité du vers racinien, Théodore de Banville considère la tragédie comme un genre condamné /23/, et Anatole France qui représente la seconde génération du Parnasse, met le génie de Racine au-dessus du romantisme /24/.

C'est entre 1885 et 1919 que la critique littéraire redécouvre Racine. Les critiques symbolistes arrivent successivement à rompre avec le courant anti-racinien. Rémy de Gourmont lutte pour que la réception faite aux tragédies réponde à leurs valeurs, pourtant, il ne se débarrasse pas totalement des influences théoriques précédentes qui stigmatisaient Racine comme un dramaturge médiocre /25/.

C'est grâce à Verlaine que Racine, poète du XVII^e siècle, est redécouvert par le symbolisme /26/.

Entre tous les critiques symbolistes Francisque Sarcey est celui qui contribue le plus à la réappréciation positive des œuvres éternelles de Racine: "Sous la phraséologie de la tragédie classique vivent des héros qui sont tout aussi bien nos contemporains" /27/.

La renaissance littéraire de Racine arrive à son point culminant après 1910. A cette époque une nouvelle conception se dégage à l'égard des approches de ses oeuvres par voie de la contamination de trois tendances. Une partie des critiques traditionnellement fidèles aux méthodes scientifiques se met à attaquer Taine tandis que d'autres chercheurs reprennent sa conception en renouvelant simultanément les théories de Nisard et de Sainte-Beuve. Du point de vue des recherches philologiques modernes, ce sont Paul Stapfer, Ferdinand Brunetière et Jules Lemaître qui ont élaboré de nouvelles théories reconnues encore aujourd'hui /28/.

La critique effectuant la comparaison entre le classicisme et le romantisme avec les méthodes empruntées à Taine, n'est en mesure de se former une nouvelle conception racinienne que progressivement. La première tentative dans ce domaine est celle de Paul Stapfer dont les constatations portant sur la structure tragique ainsi que sur le langage dramatique sont d'une valeur très importante même pour les recherches philologiques modernes. Paul Stapfer déduit la composition structurale tragique de la coexistence de deux actions, donc de la lutte extérieure et intérieure des personnages ce qui rend l'action des tragédies de Racine particulièrement concentrée /29/.

"La poésie de Racine ajoute à la plénitude du sens cet infini qui plaît à l'âme romantique" /30/.

Les recherches de Paul Stapfer portant sur le contenu caché du langage poétique de Racine seront amplifiées dans l'examen du symbolisme chez John Lapp.

D'une part Ferdinand Brunetière se détourne totalement de la doctrine de Taine en reprenant les concepts de Sainte-Beuve, d'autre part ce n'est pas le reflet exact de la société au XVIIe siècle qu'il cherche à discerner dans les tragédies de Racine.

Par contre, Brunetière soutient que l'un des traits caractéristiques de la tragédie racinienne est la peinture psychologique analytique de la passion fatale des héros /31/.

Cette théorie sera reprise dans les théories psychocritiques ultérieures.

Outre cette remarque il y a encore deux points essentiels dans la conception de Brunetière. Il conçoit l'histoire chez Racine comme cadre poétique qui fait progresser le drame. Pour rendre sensible ce phénomène, il fait intervenir le concept de la profondeur historique, qui permet

à Racine d'embrasser des siècles entiers dans telle ou telle partie du discours tragique. Brunetière fait un pas décisif dans le domaine de l'analyse du langage poétique également. Selon sa théorie, l'ambiance poétique signifie que les mots évoquent non pas seulement des idées, mais aussi des sensations des images, des couleurs, des paysages /32/, c'est-à-dire des éléments qui dépassent le cadre du texte.

Jules Lemaître qui identifie le théâtre de Racine à celui des instincts primitifs y découvre la coexistence simultanée du romantisme, du naturalisme et du jansénisme. Bien qu'il soit un précurseur des conceptions structuralistes, dont le concept de la "horde primitive" de Roland Barthes, la totalité de son ouvrage ne semble pas si complexe par rapport à l'oeuvre racinien que celui de Brunetière /33/.

Les recherches du début du siècle examinent les éléments constructifs du théâtre racinien /34/ dans quelques articles imprégnés de nouvelles idées. Plus tard, pendant et après la première Guerre mondiale, plus particulièrement entre 1919 et 1939, certains écrivains voient dans l'oeuvre racinien la plus belle expression de la civilisation française et se consacrent à la présentation de toute la carrière de Jean Racine /35/.

L'aspect psychologique n'est pas négligé dans les ouvrages philologiques s'occupant de Racine dans des années d'après guerre également /36/. Lorsque l'on connaît la querelle janséniste de l'époque, le Dieu caché, livre de synthèse de Lucien Goldmann partant de l'arrière-plan historico-philosophique et sociologique du jansénisme, prend encore plus d'importance /37/. Il y a souvent des points de vue contradictoires dans la littérature critique de cette époque. Les critiques qui se refusent à imposer le schéma janséniste aux oeuvres de Racine mettent l'accent sur la volonté des personnages raciniens au point de trouver superficiels les rapports entre la prédestination janséniste et la fatalité. Quelquefois ces critiques sont poussées aux extrémités en décrivant et en définissant le comportement de Phèdre comme une janséniste "pervers" et en identifiant le rôle de Vénus à la grâce diabolique.

En même temps d'autres critiques visent à démontrer la relation entre les héros de Racine et le jansénisme strict de Port-Royal.

Ces tendances veulent prouver que les héros souffrant à cause du manque de grâce, reflètent la vision du monde janséniste /38/.

C'est à Thierry Maulnier qu'est dûe la synthèse des vues critiques des trois siècles précédents à l'époque de l'entre-deux-guerres. Il analyse

l'arrière-plan du système de valeurs éthiques des tragédies et démontre une cohérence parfaite des composantes structurales; celle de la psychologie, du langage poétique, de l'action dramatique. De plus, Thierry Maulnier souligne le fait que la tragédie représente une action ou la communication entre l'acteur et le spectateur se réalise exclusivement par l'intermédiaire du langage poétique /39/.

Les tendances de recherches assignées par les critiques des siècles précédents continuent à survivre dans la seconde moitié du XXe siècle, mais pas avec la même intensité et d'une façon dispersée. Il s'ensuit que les articles, les ouvrages scientifiques, les analyses contemporaines qui s'occupent de Racine peuvent être ramenés de tel ou tel point de vue aux conceptions des précurseurs.

Ce n'est pas la contradiction soulignée par Breton, — c'est-à-dire l'opposition entre le jeune poète ayant des vues jansénistes et le carriériste envisageant de s'élever sur les degrés de la hiérarchie sociale, — qui intéresse Raymond Picard dans la fameuse La Carrière de Jean Racine, — mais la poésie dramatique du poète, la réaction des critiques de l'époque et de la cour de Louis XIV, la mise en parallèle des personnages historiques lointains ou contemporains et des héros tragiques en utilisant les documents authentiques, l'analyse historique simultanée des arts associés, surtout celle du développement considérable de l'opéra, des livrets et des tragédies de Racine /40/.

L'auteur qui puise aux sources historiques, traite des personnages de Racine comme des êtres abstraits qui ne s'appuient pas sur des aventures vécues. A cet égard, l'opinion de Raymond Picard et celle de George Lukács coïncident. Celui-ci considère qu'il y a "chez Racine des schémas humains", qui sont au centre du conflit "tandis que le pathos rhétorique pousse des abstractions de sentiment jusqu'aux extrémités" /41/.

Un autre représentant important de la critique universitaire, Antoine Adam, situe la tragédie racinienne dans l'histoire évolutive des genres littéraires du XVIIe siècle. L'auteur ne détache pas la tragédie du contexte des autres arts bien qu'il trouve plus nécessaire l'analyse des œuvres concrètes que celle des documents historiques /42/.

Jean Pommier associe la méthode historique basée sur la biographie racinienne aux recherches psychologiques /43/. Avec l'examen des pièces et ses remarques faites par rapport aux valeurs stylistiques multiples du langage, et avec l'exactitude des données statistiques présentées dans son livre, il s'approche déjà de la stylistique structurale.

Le livre de Jean Pommier qui sera souvent cité par les futures recherches sur Racine marque un tournant décisif dans l'histoire de la philologie racinienne /44/.

A l'opposé de cette conception, René Jasinski examine minutieusement les interférences entre la carrière de Jean Racine et son oeuvre. D'une part, il se fixe pour objectif d'embellir les traits caractéristiques peu sympathiques de Racine, mis au jour par les documents authentiques, d'élever sur un haut piédestal le poète classiciste imprégné d'idées jansénistes; et de lier les documents d'ordre biographique à l'oeuvre entier /45/.

Une partie considérable des études comparatives est en même temps une sorte de recherche explorant les sources du théâtre — racinien, en comparant l'art de Racine à la tragédie antique. Ce type d'analyse prouve une certaine réévaluation des conceptions formées au XVII^e siècle qui identifient Racine à un simple dramaturge médiocre fabriquant des plagiats. C'est l'ouvrage grandiose de C. Roy Knight qui présente la culture grecque de Racine et les influences esthétiques exercées sur lui. Selon la conception de Knight, c'est dans Esther et dans Athalie que l'esthétique racinienne s'approche le mieux de la tragédie grecque bien que Racine puise aux thèmes du théâtre grec déjà dans ses pièces précédentes également /46/.

D'autres études comparatives portant sur les rapports de Racine avec les auteurs antiques démontrent une mise en oeuvre bien réfléchie de la matière d'Homère dans Andromaque de Racine. L'analogie de la structure dramatique, de Sénèque et de Racine, l'exigence de l'unité de ton, l'importance du contenu moral, la rigueur de la forme poétique prouvent la continuation des traditions sénéquiennes dans les tragédies de Racine /47/.

Les recherches sur le langage poétique de Racine se font par des moyens différents, en fonction de leur objectif. L'analyse statistique du vocabulaire racinien — dont un bel exemple est déjà fourni par Jean Pommier — ayant négligé le contexte, n'a abouti qu'à des résultats partiels /48/. Le livre de Freeman et Batson expose le lexique entier de la poétique racinienne, y compris sa correspondance en prose /49/.

L'image du langage poétique de Racine est rendue plus complète par les études sur la technique de versification du poète. Dans le théâtre de Racine, c'est le langage qui est l'élément classiciste par excellence car

depuis l'action jusqu'aux gestes et aux émotions, tout se condense et se résout simultanément dans le texte. Ce processus exerce une influence profonde sur la construction linguistique des dialogues, où, grâce à la polyvalence du contenu du discours, l'interlocuteur a des possibilités infinies de rattachements et d'associations lors des répliques du partenaire.

Selon Eugène Vinaver, la grandeur de Racine se réside dans sa capacité à accorder la sonorité des vers à l'effet dramatique de l'œuvre entière.

D'après sa conception, le pathétique du théâtre de Racine provient du style dramatique consciemment élaboré qui élève l'action dramatique jusqu'à "l'attendrissement psychologique" tout en suivant les exigences de la catharsis antique. En un mot, le pathétique racinien est identifié à la capacité de son langage poétique de commander des émotions différentes. A cause de la mise en parallèle du pathétique et de l'action même, l'interprétation de l'œuvre racinien est enfermée dans un schéma abstrait déduit des tentatives esthétiques du poète et difficilement applicable à chacune de ses pièces /50/.

J.-D. Hubert dresse le bilan de ses expériences dans son ouvrage offrant la synthèse des recherches qui portent sur les éléments psychologiques, linguistiques, structuraux et techniques de la composition tragique.

Selon sa conception, c'est le langage métaphorique qui porte une certaine cohérence intérieure au sein des tragédies. J.-D. Hubert introduit le concept "d'enchaînement analogique" qui signifie toute jonction sémantique possible des différents éléments de l'œuvre littéraire en ce sens que chaque élément, depuis les gestes, les situations, les tableaux, les images jusqu'aux mots, renvoie au sens essentiel (à la quintessence de l'œuvre). Les métaphores se transforment en symboles par le fait qu'elles sont très souvent dépourvues de leur caractère purement figuratif et par ce moyen elles font voir des états d'âme /51/.

L'article de Jean-Michel Pelous traitant le langage métaphorique de la Phèdre de Racine se rattache au domaine des recherches stylistiques. Selon la conception de Pelous, la répétition des métaphores stéréotypes d'amour est un moyen d'expression stylistique par excellence dans cette tragédie de Racine. La sensation de la richesse des couches linguistiques superposées dans les tragédies découle du fait que les métaphores d'orne-

ment raciniennes découvrent des constatations réelles et ces deux valeurs sont simultanément présentes au niveau sémantique /52/.

L'analyse de Phèdre de Leo Spitzer révèle que l'atmosphère hallucinante chez Racine est due à l'arrangement architectonique des alexandrins et aux moyens d'expression stylistiques consciemment utilisés, dont les plus importants sont le synechdoque, l'oxymoron et l'anaphore. Leo Spitzer attache une signification particulière à trois traits stylistiques; à la fréquence du verbe de perception "voir" avec ses valeurs sémantiques et intellectuelles, puis aux remarques ayant une valeur de raisonnement interrompant la narration, enfin aux modes d'expression paradoxaux suggérant une certaine anomalie /53/.

A. G. Tans examine un motif-clef tragique important, notamment la fonction des nuits (ou images nocturnes) et leur intégration à l'entité de l'oeuvre, comme manière artistique de l'évocation des effets visuels et auditifs du texte poétique /54/.

Peter France développe l'examen du langage racinien au point de donner une définition fonctionnelle de tel ou tel procédé rhétorique /55/.

Pour le public contemporain du XVIIe siècle, l'effet de la rhétorique racinienne s'était révélé dans la puissance de conviction du discours des personnages, autrement dit, dans l'effet dramatique d'où vient logiquement que la rhétorique racinienne est essentiellement fonctionnelle. Cela se manifeste entre autres dans la construction des schémas figuratifs de mots et de phrases en augmentant l'intensité linguistique qui produit un effet profondément dramatique. Surmontant la distinction entre la rhétorique décorative (P. France entend par là le texte bien interprété) et la rhétorique fonctionnelle, l'auteur fait une remarque valable par rapport à l'un des traits caractéristiques de la technique de l'art d'écrire des écrivains du XVIIe siècle. Il constate que les écrivains de ce siècle se servent de phrases ayant une longueur différente pour exprimer et caractériser les personnages, les mouvements et les émotions d'une façon expressive. La constatation de P. France par rapport à la longueur syntaxique comme moyen de caractérisation, sera reprise par les recherches philologiques modernes, dont celles effectuées par Flowers Mary Lynne qui examine la structure syntaxique et sa fonction dans les

tragédies de Racine à l'aide de programmes informatisés en faisant une distinction tout-à-fait nette et claire entre l'homogénéité de la structure syntaxique et le style. Il s'ensuit que le changement du schéma syntaxique signifie en même temps une transformation de situation dans les rapports interpersonnels et que certains personnages réagissent avec des schémas syntaxiques différents dans une situation pleine d'émotions ou relativement neutre et vide /56/.

L'ouvrage de Susan Tiefenbrun contenant des analyses littéraires de quelques oeuvres du XVII^e siècle offre de bons exemples de recherches sémiotiques. Lors de l'analyse des genres littéraires du XVII^e siècle, l'auteur tente de présenter Bajazet en utilisant un corpus de moyens de la stylistique structurale /57/.

L'examen des catégories sémiologiques du texte poétique de Racine à l'aide de concepts sémiotiques rend possible l'établissement de certaines constantes dans la structuration des énoncés tragiques /58/.

C'est le théâtre classiciste lui-même plein de phénomènes sémiologiques qui fournit la méthode de recherche sémiotique pour les chercheurs.

Les ensembles figuratifs/narratifs et les éléments sémiques, qui se combinent dans le texte, les intersections sémiques, l'apparition hiérarchisée des énoncés tragiques, la distinction entre tableau constructible et figuration, permettent de transformer le texte en un corpus énonciatif plus ou moins étendu.

Ce nouveau type d'approche découvre entre autres la réversibilité sémiotique des personnages, à la différence des investigations traditionnelles qui se bornent à chercher de simples parallèles dans la structure tragique. Malgré toute la nouveauté de l'approche sémiotique du théâtre racinien, on peut constater que le texte de la tragédie analysé par les moyens de la sémiotique ne doit pas être détaché du contexte culturel et des tendances philosophiques de l'époque de Racine. Il est à noter que certains philologues ne manifestent pas une totale adhésion à cette tendance de recherche, en soulignant que le rôle du contexte est sous-estimé /59/ lors de l'établissement des significations sémiques des mots.

En dernière analyse il est à établir que l'ouvrage ci-dessus mentionné est le résultat d'une des tendances les plus novatrices de la philologie moderne qui se base sur la sémiotique et embrasse en même temps

les rapports de l'oeuvre racinien avec l'arrière-plan philosophique et culturel de l'époque /60/.

Les recherches structuralistes raciniennes comprennent une riche gamme de méthodes utilisées dans tel ou tel domaine scientifique et artistique particulier.

Antérieurement aux investigations qui empruntent leurs démarches de recherche à la psychologie et aux sciences sociales, ce sont les analyses traditionnelles partant de la Poétique d'Aristote, comme base théorique et de la rhétorique antique qui se fixent pour objectif d'étudier quelques particularités de la composition tragique racinienne. Jacques Scherer distingue nettement les conditions formelles de la mise en scène — en tant que structure extérieure — et les rapports hiérarchiques des personnages ainsi que le développement de l'action — comme structure intérieure, — tout en constituant un pont entre les recherches traditionnelles et structuralistes.

Théoriquement, le structuralisme moderne identifie la structure interne (ou structure à couches superposées) de l'oeuvre littéraire à l'ensemble des schémas spirituels et psychologiques qui, dans le tissu de la création littéraire, se manifestent par l'entrelacement des modèles et des motifs thématiques, émotionnels ou intellectuels au cours du processus de leur encodage linguistique. Ce phénomène complexe nous offre la possibilité d'une lecture pluraliste de l'oeuvre.

Jacques Scherer examine l'art dramatique du XVIIe siècle comme la problématique du succès /61/.

Selon sa conception, les règles de l'unité du temps respectées rigoureusement chez Racine, sont des normes qui influencent l'activité créatrice du dramaturge et qui sont directement liées aux conventions de l'époque. Bernard Weinberg appartenant lui aussi à la tendance traditionnelles des recherches philologiques, observe les éléments structuraux et les rapports interpersonnels des tragédies en partant de leur contenu tragique et de leur influence exercée sur le public. Cette interprétation divise la structure des pièces de Racine en deux cercles de personnages, celui des personnages sympathiques et celui des personnages antipathiques. Selon Weinberg, le développement du tragique dans le théâtre racinien n'est pas autre chose que la tentative de résoudre un seul problème central. Pour ce faire, l'auteur saisit tous les moyens possibles en vue de mériter l'approbation du public, en faisant naître sa sympathie pour les héros tragiques /62/.

Weinberg ne prend pas en considération l'arrière-plan littéraire, intellectuel ainsi que les données esthétiques et poétologiques de l'époque de Racine, qui de toute évidence, devaient jouer un rôle important et incontestable dans les oeuvres de Racine. Et ainsi, les critères de l'effet artistique ne sont valables que du point de vue d'un public intellectuellement qualifié car la négligence de la perspective historique met le concept de l'"effet" et du "public" dans un espace vide, dans une "vacance intellectuelle". La conception de structure de John Lapp offre une approche "technologique des tragédies de Racine". L'analyse littéraire partant de la rhétorique et de la poétique conventionnelle s'enrichit d'une interprétation embrassant tout l'oeuvre racinien /63/.

John Lapp se fixe pour ambition d'analyser par la voie de l'observation scientifique, les formes extérieures, les moyens linguistiques, les thèmes, les motifs, les relations entre les héros tragiques et les forces divines qui les dirigent. C'est à John Lapp qu'appartient le mérite incontestable d'avoir éclairci la signification fonctionnelle des moyens de la technique dramatique (arrangement des scènes, monologues, récits, exposition, tirades, etc.) et d'avoir examiné les valeurs des couches symboliques des mots et leur intégration à la structure de l'oeuvre. Lucien Goldmann et Charles Mauron se placent parmi les interprètes les plus significatifs des recherches raciniennes, ayant chacun sa propre conception. Chez Goldmann l'interprétation de la tragédie de Racine se base sur la vision du monde tragique du théâtre de Racine, laquelle peut être déduite de la conscience janséniste philosophiquement et sociologiquement saisissable. L'application à la tragédie racinienne de la méthode marxiste souligne l'originalité des hypothèses initiales de Goldmann; plus l'oeuvre est l'expression d'un écrivain de génie, plus elle se comprend par elle-même sans qu'il y ait besoin de recourir à la biographie ou aux intentions du créateur.

Charles Mauron constate que malgré la présence simultanée de la psychologie et de la sociologie et en dépit de leurs sources communes, toutes les deux s'organisent au sein de la structure d'une façon indépendante. En même temps il se pose la question de savoir si les tragédies sont des allégories ou si leur source inconsciente serait l'imagination personnelle de Racine révélée déjà dans son enfance et qui précède l'expérience sociale de l'homme adulte /64/.

Goldmann part de la conception selon laquelle l'homme tragique est déterminé par des efforts faits pour réaliser des valeurs irréalisables par lui. La même intransigeance apparaît dans le mystère de Jésus de Pascal et dans les tragédies de Racine.

Dans le système d'analyse de Lucien Goldmann, les tragédies de Racine correspondent à trois prises de conscience idéologiques du jansénisme /66/. La situation du héros placé entre un Deus absconditus et un monde en changement implique un choix pour le héros. C'est l'accomplissement de ce choix qui est représenté dans les pièces de théâtre de Racine à un niveau esthétique.

La méthode psychocritique de Charles Mauron qui marque un point de départ significatif dans l'histoire des recherches raciniennes inspirées par la psychanalyse freudienne, explique tout l'oeuvre de Racine comme une reconstitution du temps perdu provenant des expériences refoulées de l'enfance (traits caractéristiques structuraux /67/).

Le schéma général de l'oeuvre de Racine tel que Mauron l'établit, est constitué d'une ligne ascendante, d'une ligne descendante, et d'une ligne médiane horizontale, par la superposition des personnages. Ce schéma suggère que chez Racine on trouve le noyau inconscient de l'oeuvre dans une situation dramatique qui revient de tragédie en tragédie.

La situation dramatique n'est autre chose qu'un système de rapports interpsychiques dont le centre est occupé par le moi partagé entre des forces différentes. Cette méthode d'interprétation qui s'élève au-delà des cadres de l'oeuvre littéraire /68/ puise à des relations interartistiques en plus de l'analyse psychanalytique, bien que les rapports musicaux de Phèdre de Racine, ne lui servent qu'à illustrer les couches profondes de cette tragédie. Ce qui est ainsi révélé fait l'objet d'une étude quasi "musicale" des thèmes, de leurs groupements, de leurs métamorphoses. Les deux angoisses de Phèdre, son amour non-partagé et la conscience de sa culpabilité sont traités par Charles Mauron comme deux mélodies en contre-point tout au long de la tragédie /69/.

Selon la conception de Mauron, l'intonation des personnages est un trait caractérisant le rôle donné, ce qui rapproche le discours prononcé de l'art vocal. Il souligne que le théâtre racinien est la synthèse de plusieurs phénomènes artistiques, comme s'il voulait attirer l'attention sur les tendances d'intégration de l'art théâtral du XVIIe siècle, observées déjà par Louis Racine aussi. "Le phantasme, projeté sur scène,

use à la fois de la parole d'une sorte d'hallucination, décors, personnages, gestes" /70/.

M. Ronald W. Tobin marque sa place parmi les successeurs de Mauron par l'originalité de sa conception. Lors de l'analyse des pièces de Racine, il remplace l'approche freudienne par les thèses de la psychanalyse individuelle adlerienne /71/. Au sens de la philosophie d'Adler, c'est à cause du complexe "du sentiment" d'infériorité que l'individu devient imprégné de l'exigence de perfectionnement de soi, ce qui est une donnée innée. En même temps, les expériences négatives de l'individu se reflètent dans le sentiment d'incertitude et d'infériorité au niveau moral. C'est ce phénomène assez paradoxal d'ailleurs qui cause l'incapacité de résoudre les problèmes de la vie.

Adrien de Meeüs se fixe pour objectif de distinguer la réalité vécue et imaginée. Son refus de la méthode psychocritique de Mauron l'a conduit à la découverte de ce qu'il appelle le "double plan", plus exactement à la distinction de la vie personnelle quotidienne de Racine et de son art /72/. Mais ni la structure de la personnalité de Racine ni sa vie de tous les jours ne l'ont autant influencé que la vision tragique formée déjà dans son enfance et progressant tout au long de sa vie, autrement dit, la perception de l'absurdité de l'existence dans le monde. Pareillement à Charles Mauron, A. de Meeüs lui aussi, voit des analogies musicales dans l'art de Racine, en identifiant la musique à la musicalité des alexandrins et à l'harmonie du vers /73/.

A côté de la conception de Lucien Goldmann ayant une profondeur philosophique et de l'analyse psychocritique de Charles Mauron, l'ouvrage de Roland Barthes, intitulé Sur Racine a également un mérite incontestable. Barthes tente de dégager un Homo racinianus, et de déterminer une "anthropologie racinienne" tout en prenant en considération les explications sociologiques du marxisme et psychologiques, de la psychanalyse. L'auteur place le théâtre de Racine dans un système de schémas psychologiques, anthropologiques, philosophiques, sociologiques préexistants et c'est de ces schémas qu'il déduit la structure mythique, psychologique et érotique des tragédies. L'image du héros racinien se dégage au cours du conflit des forts et des faibles, des tyrans et des vaincus, des persécuteurs et des victimes. La structuration et la distinction de l'espace

tragique et non tragique, l'analyse fonctionnelle des moyens linguistiques, la découverte de l'autorité dans la conception de l'amour racinien, le dessin du schéma de la horde primitive, dans les rapports familiaux et les structures psychologiques ainsi établies, la représentation du système de signes des tragédies élargissent l'horizon des recherches raciniennes et y ajoutent de nouveaux points de vue. Au-delà des méthodes d'investigations interdisciplinaires, on trouve dans le livre de Barthes des allusions à des parallèles artistiques: à la solution d'opéra de Mithridate, à la fonction du jeu du clair-obscur semblable à la technique de Rembrandt, aux points de rencontre du caractère musical du rubato et de l'art classique /74/.

L'interprétation de Bajazet de Madeleine Defrenne appartient aux analyses de structure moderne /75/. Elle établit que le motif dynamique central apparaît tout au début de la pièce et fait fonctionner toute l'horloge dramatique jusqu'aux plus petits détails, en augmentant l'angoisse du spectateur. Les récits correspondant à la réalité et ceux qui la falsifient s'intègrent à l'action, tantôt parallèlement, tantôt répétitivement en tant qu'écho, ce qui montre que le choix du type de récit est un moyen conscient de caractérisation des personnages aussi.

Outre les analyses utilisant les moyens de recherches stylistiques, rhétoriques, dramatico-techniques, interdisciplinaires, ce sont les héros tragiques raciniens qui constituent le sujet central de nombreuses études critiques à partir du XVII^e siècle. L'examen des structures intellectuelles, psychiques, poétiques et la découverte des significations linguistiques complexes ne poussent pas les interprétations des héros — revenant d'époque en époque — au second plan, jusqu'à la horde primitive anthropologiquement déterminée par Roland Barthes ou à la vision tragique refusant le monde chez Lucien Goldmann.

J. D. Hubert fait partie des chercheurs dans le domaine de la psychologie du caractère des héros. Dans sa conception les tragédies de Racine représentent la lutte intérieure du héros entre son imperfection fondamentale et son désir d'autoperfectionnement, c'est-à-dire la cristallisation de l'amour propre /76/. J. D. Hubert constate que le regard de l'amour qui n'est pas autre chose que celui de la possession, déplace la fatalité de la passion de l'être aimé dans l'être aimant.

D'abord, ce sont l'imagination, le rappel, puis l'application à soi-même qui mettent en mouvement l'amour passionné. C'est ce qui constitue la base de l'enchaînement des tableaux poétiques à travers lesquels les amoureux se souviennent de nouveau du commencement de leur passion.

Harald Weinrich ramène l'attitude des héros d'Andromaque aux relations de causalité des pastorales qui créent le cadre extérieur de la pièce /77/.

Il en résulte un comique latent qui se cache derrière les vers, ce qui conduit enfin au développement du tragique par le moyen du renforcement des éléments tragiques et du recul simultané des éléments comiques déterminant l'état d'âme des héros /78/.

En général, les recherches mettent au centre de l'analyse la personnalité de tel ou tel héros pris par hasard dans les tragédies /79/.

Par leur fonction dramatique, les confidents eux aussi participent à l'action tragique. Finalement, le héros tragique reste solitaire au moment de la prise de décision fatale et même la présence physique des personnages secondaires n'est pas capable d'atténuer le sentiment de la solitude définitive provenant de la fatalité ou de la liberté du héros tragique /80/.

L'explication de l'attitude intellectuelle du héros marque un pas décisif dans les recherches raciniennes pour ce qui concerne les rapports du dramaturge avec les tendances culturelles, spirituelles et sociales de son époque. A cet égard, les critiques se fixent pour ambition d'examiner les relations entre le cartésianisme, l'humanisme français, la préciosité à la cour, même l'influence des éléments maniéristes et celle de l'esthétique cartésienne et les tragédies de Racine ainsi que les formes de révélation de l'individualisme et du machiavélisme dans le comportement des héros /81/.

La religiosité de Racine, la vraie profondeur de sa conversion, les querelles autour de sa vision du monde janséniste éclairent d'un jour nouveau sur la tragédie racinienne. Certains chercheurs se contentent d'identifier la dévotion des sentiments religieux de Racine à des signes extérieurs en partant du contenu biblique de ses drames religieux /82/.

Ils trouvent que les chœurs mis en musique peuvent être regardés comme des moyens créateurs de contacts entre la tragédie et la sphère religieuse ayant un caractère presque liturgique /83/.

L'une des approches des tragédies de Racine se fixe pour objectif de chercher les rapports de ses pièces avec les arts associés.

La critique du début du siècle découvre l'affinité de Racine avec les arts plastiques, surtout avec la sculpture et la peinture, que l'on constate dans la fréquence des positions statiques de ses personnages et dans le rôle fonctionnel du jeu du clair-obscur dans la tragédie racinienne. Les formes d'expression littéraire qui les mettent en valeur, démontrent que Racine connaissait parfaitement et d'une façon approfondie la peinture /84/.

Emile Faguet voit en Racine un paysagiste excellent qui a le souvenir mélancolique de ses promenades faites à Port-Royal /85/.

Les recherches ont démontré également que les idées esthétiques de Racine et du peintre Le Brun coïncident en plusieurs points, ce qui peut être expliqué, entre autres, par l'analogie de leur créativité artistique qui devait glorifier le Roi Soleil /86/.

La découverte de quelques traits caractéristiques de la peinture baroque dans la construction tragique de Phèdre ou bien l'identification de l'axe symétrique à la fonction de l'acte III des tragédies prouve en même temps que le langage formel des arts associés peut être applicable aux oeuvres de Racine /87/.

Cette introduction esquissée ne pouvait pas se permettre de présenter la totalité de toutes les tendances qui se sont dégagées dans les recherches raciniennes, mais elle suffit pour démontrer que l'oeuvre racinien est loin d'être un domaine d'investigation clos et fermé.

Notes

¹La critique littéraire des siècles précédents est traitée par Eustis Alvin sous son aspect historique dans son article intitulé: Racine devant la critique française. 1838-1939. In: *Modern Philology* 1949, pp. 103-262. Berkeley Los Angeles, University of Carolina Publications.

²Cf. Tobin, W. R.: Le sentiment d'incomplétude chez les personnages de Racine. In: *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 1979, n^o 31, pp. 120-123.

³Par rapport à la critique romantique, symboliste et à celle du Parnasse, cf. Eustis Alvin, op. cit., pp. 2-7.

⁴Krantz, E.: Essai sur l'esthétique de Descartes étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française. Paris, 1882, G. Baillière.

⁵ Les constatations critiques de Boileau concernant Racine, sont analysées dans le livre de Jean Demeure. Racine et son ennemi Boileau, in: Mercure de France, juillet-août, 1928, pp. 34-61. Cf. Deltour, F.: Les ennemis de Racine au XVIIe siècle, Paris, 1912, Hachette.

⁶ Racine, L.: Mémoires sur la vie et les ouvrages de Jean Racine, Lausanne et Genève, 1747.

⁷ Cf. Eustis Alvin, op. cit., pp. 107-110.

⁸ Gyergyai, A.: A háromszáz éves Racine (Racine a trois cents ans). Budapest, 1984. Szépirodalmi Könyvkiadó (Edition des Belles Lettres), p. 41.

⁹ Hugo, V.: Préface de Cromwell, 1827, in: Œuvres Complètes, V. Paris, 1880-1885 Hetzel-Quantin, p. 566.

¹⁰ Musset, de A.: De la tragédie, à propos des débuts de Mlle Rachel, in: Revue des Deux-mondes, 1938, CVI., pp. 348-362. (L'auteur explique le manque de l'action extérieure par la présence du public sur la scène.)

La réception de Racine en Hongrie à l'époque du romantisme est étudiée dans l'article de Péter Nagy, intitulé: La réception du drame classique français en Hongrie. (A francia klasszikus dráma fogadtatása Magyarországon.) Budapest, 1943.

¹¹ Lamartine, de A.: Cours familiers de Littérature, 1827. I-XVIII. in T. III., p. 59. Paris, chez l'auteur, Typographie de Firmin-Didot, tome 9, 1860.

¹² Nisard, D.: Histoire de la Littérature Française. L-LV. Paris, 1867, Didot ("Racine, c'est le musicien qui parcourt le domaine infini de l'harmonie") tome III, 24. (Nisard, en plus de ses remarques sur la musicalité du langage poétique de Racine, souligne le réalisme psychologique de ses tragédies.)

¹³ Bayle, H. dit Stendhal: Racine et Shakespeare (1822-1824) Paris, 1970, Garnier-Flammarion.

¹⁴ Stendhal, *ibid.*, pp. 50-60.

¹⁵ Ces attaques se transforment en une critique très négative du romantisme par Alfred Michiels qui ravalent Racine au simple représentant de l'utilitarisme, in: Histoire des idées littéraires en France, Paris, 1842 (Coquebert).

¹⁶ Gautier, T.: Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans 1838-1852. Leipzig, 1888, Hetzel, p. 326.

¹⁷ *Ibid.*, p. 60.

- ¹⁸ Sainte-Beuve: Histoire de Port-Royal. Paris, 1912, Hachette VI.
- ¹⁹ Sainte-Beuve: Portraits Littéraires, Paris, 1882, Garnier, I. pp. 69-94.
- ²⁰ Taine, H.: Nouveaux essais de critique. Paris, 1896, Hachette.
- ²¹ Janet, P.: La psychologie des passions dans les tragédies de Racine. In: Revue des Deux-mondes, 1875, pp. 263-298. (Les signes psychologiques énumérés par Paul Janet sont les suivants: associations réflexives, la transformation des sentiments en leur contraste; effets de contraste émotionnels).
- ²² Kranzt, E., op. cit., p. 224.
- ²³ Banville, de T.: Petit Traité de Poésie, Paris, Hachette, 1883.
- ²⁴ France, A.: Notice (1874), in: Le Génie latin, Paris, 1913, Lemerre. (A. France constate que les tragédies de Racine sont chrétiennes, monarchiques, cartésiennes et métaphysiques à la fois.) pp. 167-168.
- ²⁵ Gourmont, de R.: Promenades Littéraires. 2e série, Paris, 1906, Mercure de France, pp. 85-94. (L'auteur fait une analyse comparative entre les "Métamorphoses du Vampire de Baudelaire" et le texte du songe d'"Athalie" (Il reconnaît la musicalité de la poésie de Racine sur un ton assez ironique. "Racine réussit tout de même à tirer d'assez bons sons de son médiocre instrument." 4e Série, 1912, p. 284.
- ²⁶ Bertin, G.: Verlaine et Racine. Revue d'art dramatique. 1898/IV. p. 450-454.
- ²⁷ Sarcey, F.: 40 ans de théâtre. Paris, 1902. Librairie des Annales, p. 124.
- ²⁸ Les trois conceptions concernant Racine se développent toutes dans les recherches modernes: la théorie de Stapfer sur la structure des tragédies ainsi que le rapport du jansénisme avec l'art racinien établi par Brunetière, sans parler de la conception complexe de Jules Lemaître.
- ²⁹ Stapfer, P.: Racine et Victor Hugo. 2e éd. Paris, 1888, Hachette.
- ³⁰ Stapfer, P. ibid. 126-127.
- ³¹ Brunetière, F.: Evolution de la poésie lyrique en France au XIXe siècle, Paris, 1894, Hachette.
- ³² Brunetière, F.: Epoques du théâtre français en France, 1906, Hachette, pp. 158-160.
- ³³ Lemaître, J.: Jean Racine, Paris, 1908, Calmann-Lévy.
- ³⁴ Michaut, G.: La Bérénice de Jean Racine. Paris, 1907, Lecène (Michaut identifie la force motrice de l'action de cette pièce au développement psychologique de l'héroïne.) — Péguy, Ch.: Victor-Marie, Comte Hugo, in: Cahiers de la Quinzaine, 1910, XII, pp. 146-212.

(Péguy traite l'oeuvre racinien comme une seule tragédie, comme la somme arithmétique des tragédies isolées.)

³⁵Truc, G.: Le Cas Racine. Paris, 1921 Garnier. François Mauriac, La Vie de Jean Racine, Paris, 1928. Gallimard.

³⁶Dubujadoux, G. est le représentant de cette tendance. (Les Lettres françaises et l'inconscient, Mercure de France, 1924, pp. 577-611.) Outre l'énumération des symptômes empruntés à Paul Janet; l'inconscient, l'érotique "maladive", le refoulement des sentiments. L'auteur démontre que Racine représente ces éléments d'une façon dynamique, en tant que partie organique du caractère des héros qui accomplissent l'action.)

³⁷Alvin, E. juge que le jansénisme de Racine restera un domaine ouvert aux recherches ultérieures, op. cit., p. 245.

³⁸Cf. Truc, G., op. cit., p. 109. — Vianey, J.: Monime dans un livre d'édification avant Racine, in: Revue d'Histoire Littéraire de la France. 1927, pp. 574-575. — Cousin, J.: Phèdre n'est point janséniste, in: Revue d'Histoire Littéraire de la France. 1932, pp. 391-396. — Cousin, J.: Phèdre est incestueuse, in: RHLF. 1932, pp. 397-399. — Seillières, E.: Jules Lemaître, historien de l'évolution naturaliste. Paris, 1935. La Nouvelle Critique. — F. Tanquerey: Le jansénisme des tragédies de Racine, in: Revue des Cours et des Conférences 1936-1937/1, pp. 323-328.

³⁹Maulnier, T.: Racine. Paris, 1936, Gallimard.

⁴⁰Picard, R.: La Carrière de Jean Racine. Paris, 1955, Gallimard. — Cf. Breton, G.: Jean Racine, A Critical Biography, London-Toronto, 1951. — Picard, R.: Nouveaux documents manuscrits du XVIIe siècle concernant Jean Racine, in: Revue d'Histoire littéraire de la France 1963/1, pp. 90-94. — Orcibal, J.: L'enfance de Jean Racine, in: RHLF, 1955/1, pp. 2-16.

⁴¹Lukács, Gy.: A modern dráma fejlődéstörténete (L'histoire de l'évolution du drame moderne), Budapest, Magvető. 1911, pp. 214-215.

⁴²Adam, A.: Histoire de la littérature française au XVIIe siècle. Paris, 1954, Domat. — Adam, A.: Le théâtre classique. Paris, 1970, Presses Universitaires de France.

⁴³Pommier, J.: Aspects de Jean Racine, Paris, 1954. Nizet.

⁴⁴Ibid. 14. "Et surtout... ne le cherchons pas trop dans son oeuvre" ... (Jean Pommier formule donc la nécessité de la séparation des données biographiques et de la création littéraire lors de l'analyse des tragédies.)

⁴⁵Jasinski, R.: Vers le vrai Racine. Paris, 1958. A Colin.

⁴⁶Knight, R.C.: Racine et la Grèce. Paris, 1950, Boivin.

⁴⁷Wais, K.: Erlebnis und Dichtung bei Racine, in: Romanistisches Jahrbuch, 1953-1954, No. 2, pp. 110-132. Cf. John Lapp, op. cit., pp. 159-162.; cf. Ronald W. Tobin, Racine and Seneca, Chapel Hill. 1971. University of North Carolina press.

⁴⁸Guiraud, P., Hartle, R.W., Bandy, W.T.: Index du vocabulaire du théâtre classique. Recherches et documents pour servir à l'histoire du vocabulaire poétique en français. Paris. 1955-1964. Cf. Bazin, J.: Stylistique et vocabulaire, Paris 1971, Nizet.

⁴⁹Bruyant, F., Batson, A.: Concordance du Théâtre et des Poésies de Jean Racine. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1969. (Les auteurs offrent une classification fonctionnelle des 4088 mots différents utilisés par Racine comme lexique de base dans ses tragédies. Cette matière lexicale étendue est présentée dans trois tableaux, chacun correspondant à un domaine de recherches spécifiques, notamment à celui de la linguistique, de la théorie littéraire et de l'histoire.)

⁵⁰Vinaver, E.: Racine et la poétique du tragique. Essai, Paris, 1951, Nizet, pp. 58-74.

⁵¹Hubert, J.D.: Essai d'exégèse racinienne. Les secrets témoins. Paris, 1956, Gallimard.

⁵²Pelous, J.-M.: Métaphores et figures de l'amour dans Phèdre de Racine. In: Travaux de linguistique et de Littérature. 1981. XIX/2, 71-81. La fréquence des métaphores dans le texte est la suivante: flamme /67/, ennemi, captif /30/, concepts pathologiques /23/, coeur, /12/, l'allégorie de Vénus /6/, charmes, soupirs /16/.

⁵³Spitzer, L.: Linguistics and Literary History. New York, Russell and Russel. 1962, p. 120.

⁵⁴Tans, A.G.: Un thème-clef racinien, la rencontre nocturne, in: Revue d'Histoire Littéraire de la France, 1965. N° 4, pp. 577-590.

⁵⁵France, P.: Racine's rhetoric. Oxford, Clarendon Press, 1965. Cf. Dubu, J.: Peter France Racine's rhetoric, in: XVIIe siècle, 1966, N° 75, p. 83.

⁵⁶Flowers, M.L.: Sentence structure and characterization in the tragédies of Racine. A computer-assisted Study, London, 1979, Associated University Presses. L'établissement des schémas syntaxiques / marqués par A, B, M. A = coïncidence parfaite avec l'alexandrin; B = coïncidence du début de la phrase avec l'alexandrin, mais la phrase est plus courte; M = une phrase brève dont aucun point ne coïncide avec l'alexandrin; E = une phrase de plus qu'un vers. Les résultats quantitatifs obtenus à l'aide du programme IBM 6370/165 démontrent que les héros du théâtre racinien peuvent être distingués selon qu'ils sont émotionnellement ou rationnellement guidés.

⁵⁷ Tiefenbrun, S.: Signs of the hidden. Semiotic studies, Amsterdam, 1980, Rodopi (Le texte de la Princesse de Clèves est divisé en éléments sémantiques et stylistiques avec le langage informatisé COBOL).

⁵⁸ Kaisergruber, D., Kaisergruber, D., Lempert, J.: Pour une sémiotique de la représentation classique, Paris, 1972, Larousse.

⁵⁹ cf. Delcroix, M.: Regards sur la critique racinienne, in: Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, 1979, N°31, pp. 89-106.

⁶⁰ Delcroix, M., *ibid.*, p. 101.

⁶¹ Schere, J.: La dramaturgie classique en France. Paris, 1950, Nizet.

⁶² Weinberg, B.: The Art of Jean Racine, Chicago-London, 1963.

⁶³ Lapp, J.: Aspects of Racinian tragedy London, 1955, University of Toronto Press.

⁶⁴ Mauron, Ch.: Phèdre, 1968. Corti 147.

⁶⁵ Cf. Almási, M.: A transzcendencia filozófiatörténete (L'histoire philosophique de la transcendance). Epilogue in: A rejtőzködő Isten (Le Dieu caché). Budapest, 1977. Gondolat, pp. 729-767.

⁶⁶ Andromaque correspond à l'extrémisme de Barcos: Bérénice et Britannicus au compromis d'Arnould, Phèdre reflète la vision paradoxale du monde de Pascal. Marion Zons Giesa continue les recherches sociologiques lancées par Goldmann: in: Dramatische Dialektik und das Ende der Tragödie, München, Wilhelm Fink, 1977, tandis que Eric Gans analyse les phénomènes paradoxaux de la vie du point de vue philosophique. (Le paradoxe de Phèdre, Paris, 1975, Nizet.)

⁶⁷ Mauron, Ch.: L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine, Paris, 1957, Gallimard. — Quelques chercheurs peuvent être considérés comme les successeurs de Mauron, dont: Badouin, Ch./ Jean Racine, l'enfant du désert, Paris, Gallimard 1963. — Francesco, O.: Lettura freudiana della Phèdre, Turin, 1971, Einaudi. — Georgin, R.: Essai sur Phèdre. In: La structure et le style, Lausanne, l'Age d'Homme, 1975, pp. 63-127.

⁶⁸ Theile, W.: Methoden und Probleme der Racine-Forschung. In: Romanistisches Jahrbuch, 1968, Mannheim, p. 106.

⁶⁹ Mauron, Ch.: Phèdre. Paris, 1968, Corti, p. 42.

⁷⁰ Mauron, Ch., *ibid.*, p. 24.

⁷¹ Tobin, R.W., *op. cit.*, pp. 120, 133. L'auteur cite l'ouvrage d'Adler intitulé: "De l'aspiration vers le supérieur et de l'intérêt social". In: Intern. Zeitschrift, für Individ. Psychol. 11, pp. 257-263. Dans la conception de Tobin, la Thébaïde c'est la tragédie de

la dislocation, de l'unité; les deux frères s'affirment dans leur mort commune. Créon lutte en même temps pour la promotion sociale en masquant sa personnalité véritable. — Les personnages d'Andromaque, Pyrrhus, Hermione et Oreste sacrifient tout pour être aimés, mais ils aboutissent à la haine de soi-même. Dans Britannicus, c'est l'autoréalisation politique qui est au centre de la tragédie. Le réveil de Néron symbolise le début de son règne, par contre, dans l'amour il n'arrive même pas à communiquer avec Junie.

⁷² Meeüs, de A.: La double vie de Jean Racine, I-II. Cahiers Raciniens, 1966/19, pp. 28-81; 1966/20, pp. 2-110.

⁷³ Meeüs, de A., *ibid.* 80-110.

⁷⁴ Barthes, R.: Sur Racine, Paris 1963. Ed. du Seuil, p. 30, 138. Cf. Mourgues, de O.: Autonomie de Racine, Paris, 1967, Corti. L'auteur traite du rôle de telle ou telle partie de la tragédie par rapport à la totalité de la structure, en partant de la forme vers les couches intérieures de l'oeuvre. M. Edwards: La tragédie racinienne, Paris, 1972, La Pensée Universitaire. (Dans ce livre, l'auteur refuse la recherche extrémiste des détails statistiques comme méthode; par contre, il met en relief le symbolisme du texte qui existe au-delà du discours.)

⁷⁵ Defrenne, M.: Récits et architecture dramatique dans Bajazet de Racine. In: Travaux de Linguistique et de Littérature, 1981/XIX, pp. 53-70.

⁷⁶ Hubert, J.D., *ibid.* ., p. 21.

⁷⁷ Weinrich, H.: Tragische und komische Elemente in Racine's Andromaque. Münster, 1958, Aschendorff.

⁷⁸ Cf. Picard, R.: Les tragédies de Racine, comique ou tragique? In: Revue d'histoire littéraire de la France, 1969, N^o 3, pp. 489-494.

⁷⁹ Cf. Venesoen, O.: Le Néron de Racine. Un cas curieux d'impuissance verbale. In: L'information littéraire, 1981, N^o 3, pp. 130-137. Hepp, N.: Le personnage de Titus dans Bérénice. In: Travaux de linguistique, 1980, N^o 1, pp. 85-96.

⁸⁰ Scherer, J.: La liberté du personnage racinien. In: Le théâtre tragique. (éd. Jacquot) Paris, 1962. Nizet.

⁸¹ Butler, Ph.: Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine. Paris, 1959, Nizet. Cf. Shaw, D.: The function of baroque elements in Andromaque. In: Forum of Modern Language Studie, July, 1975, pp. 205-212. (Les traits typiquement baroques de la technique de composition de Racine peuvent être saisis avant tout dans les antithèses, les répétitions, les parallèles, etc.) Cf. O'Regan, M.: The Mannerist Aesthetic. A study of Racine's Mithridate. Bristol, 1979. University of Bristol — Girard, R.: Racine, poète de la gloire. In: Critique, XX/205. 1964, pp. 483-506.

⁸² Cf. Chedozeau, B.: Le tragique d'Athalie. In: Revue d'Histoire Littéraire de la France. 1967. N^o 3, pp. 494-501.

⁸³ Mc. Stewart, C.: Le tragique et le sacré chez Racine. in: Le théâtre tragique (réd. Jacquot) Paris, 1962. Nizet.

⁸⁴ Cf. Dorbec, P.: La sensibilité plastique dans la littérature du XVII^e siècle. In: Revue d'Histoire Littéraire de la France, 1919, pp. 374-395.

⁸⁵ Faguet, E.: XVII^e siècle. Paris, 1889, Boivin.

⁸⁶ Picard, R.: Le Brun-Corneille et Mignard-Racine. In: Revue des sciences humaines. 1962, avril-juin, pp. 175-183. (R. Picard cite Le Brun qui fait une comparaison entre l'art de Poussin et celui de Racine. "Analyse de la Conférence sur Rebecca". (Supplément au Corpus, publication de la Faculté des lettres de Lille, Paris, 1961. Les Belles Lettres 13.)

⁸⁷ Cf. Hahn, P.: Vénus and Neptune. Baroque music in Phèdre. In: Romance Notes, Winter. 1971/1972, pp. 301-313. — Steinweg, K.: Seelendramen und ihre französische Vorlagen cité par Walzel, O. In: Wechselseitige Erhellung der Künste. Berlin 1917, Verlag Reuther and Reichard.

A Racine-i mű megközelítési módjai

ÉLTHES ÁGNES

A Racine-tragédiák értelmezése a XVII. századtól napjainkig egymásnak ellentmondó nézeteket eredményezett.¹ Nem egyszer a vélt negatívumokat más irányzatok képviselői felmagasztalták, a sematikusnak bélyegzett tragikus hősök a pszichoanalízis freudi, később adleri eszmevilágának megtestesítőivé léptek elő,² a görög tragédiákat utánzó költő a francia nemzet költőjeként élte renaissance-át az első világháború utáni időszakban, a romantika korában leszólt, a gondolatok szárnyalását gúzsba kötő alexandrinok zenéje kivívta a Parnasse, méginkább a szimbolizmus elismerését,³ a karteizianizmus gépies tükrözésének elve máig tartó janzenista vitába csapott át.⁴

A Racine-életmű értékelése összefüggésben áll az irodalomtörténet esztétikai koncepcióinak változásaival, a tragédiák többretegűsége pedig az egyes korszakokon belül is a megközelítési lehetőségek gazdagságát eredményezi.

Boileau, a XVII. század reprezentáns kritikusa a klasszikus mű kritériumainak megállapításakor Racine alakjait veszi alapul, bár kritikus hangvétele a jóbarát Racine-t éppúgy nem kíméli, mint a többi kortársat.⁵ A tragédiák témaválasztását életrajzi epizódokból gyökereztető írások sorában feltétlenül említést érdemel Louis Racine, a legkorábbi Racine-életrajz írója. *Mémoires*-ai értékes anyagot szolgáltatnak a további kutatások számára, különösen Racine alkotói módszerére, a szövegek hangjegyekkel történő lejegyzésére, a mozdulatok kidolgozására vonatkozó részek, amelyek a társművészetekkel való kapcsolatok feltárásának igényét ébresztik fel.⁶

¹ A régebbi századok irodalomkritikájának történeti bemutatását magas szinten oldotta meg Eustis Alvin, *Racine devant la critique française, 1838–1939*. Berkeley, Los Angeles 1949 (103–262. l.) című tanulmánya.

² Vö. Ronald W. Tobin: *Le sentiment d'incomplétude chez les personnages de Racine*. — In: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 1979, No. 31., 120–133. l.

³ Vö. G. Charles: *De Racine à Baudelaire par Laclos*. — In: *Figaro*, 29 février, 1932.

⁴ Émile Krantz: *Essai sur l'esthétique de Descartes étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française*. Paris 1882. A janzenizmussal kapcsolatban idézett munkák jegyzéke a 39., 45., valamint a 76. és 77. számmal jelzett jegyzetekben található.

⁵ Boileau Despréaux Racine-ra vonatkozó kritikai megállapításait Jean Demeure dolgozta fel: *Racine et son ennemi Boileau*. — In: *Mercure de France*, juillet-août, 1928, 34–61. l. A XVII. századi, Racine-t érintő irodalmi vitákról, Boileau és Racine kapcsolataról átfogó képet nyújt Félix Deltour: *Les ennemis de Racine au XVII^e siècle*. Paris 1912. Vö. Jean-Jacques Roubine: *Lectures de Racine*, Paris 1971, 7–39. l.

⁶ Louis Racine: *Mémoires sur la vie et les ouvrages de Jean Racine*. Lausanne et Genève 1747.

A XVIII. században az irodalmi művek értékeit az abszolút szép fényében szemlélő kritika a Racine-tragédiákat pusztán a tragikus műfaj egyik változatának tekinti.⁷ „Voltaire, aki hídnak látta magát kedves Racine-ja és Shakespeare között, elsősorban a tökéletes technikust bámulta Racine-ban, a verssorok, a jelenetek, a helyzetek nagy matematikusságát.”⁸ A XVIII. században jelentkező új áramlat, amely a tér és idő relativizmusát szembehelyezi a klasszikus dogmatizmussal, a romantikában teljesedik ki.

A romantika művészeti koncepciója elutasít minden szabályt, megköttöttséget, amely a műalkotást szigorú korlátok közé helyezi. A romantikusok tehát újító törekvéseik megcsúfolását látják Racine-ban, akinek tragédiáiból hiányzik a couleur locale, a komikum, a filozófiai látásmód, a konkrét dialógus, az egyéni vonásokkal felruházott hős és a külső cselekmény.⁹

Az 1820-as évek nemzedéke mindazonáltal kellő történeti távolságba helyezi és elismeri Racine-t.¹⁰ Lamartine a verssorok kecsességét emeli ki Racine érdeméért, amit a XVIII. század a drámai illúzió lerombolásának tartott, s a csak beszédre épülő színház tiszteletét XVII. századi költőtársában. Az *Athaliát* minden antik és modern darab fölé helyezi, ahol a nyelv „olyan idiómává lényegül át, amelyet csak Jehova, a próféták és a nép beszélt egymás között.”¹¹

Ehhez a véleményhez csatlakozik a század második felében a késői romantika kritikusa, Nisard is. Racine-t retorikai segédkönyvnek tekinti, akinek hősei általános igazságokat hordozó típusok, s megállapítja, hogy a nyelv Racine-nál maga a színház, amely az árnyalatokra érzékenyen reagálva maga is változik. A nyelv és a színház ilyen merész párhuzamba állítása a szemiotikai elemzések irányába mutat.¹²

A ma már önálló tudományágként létező komparatvisztika előfutárának tekinthető Stendhal összehasonlító elemzése, a *Racine és Shakespeare*. Racine és Shakespeare művészetének eltérő vonásait a másféle történelmi helyzetre való reagálásból vezeti le, bár mindkettőt „romantikus”-nak tartja.¹³ Az alexandrinok szépségét elismeri, de a tragédia, mint műfaj számára nem tartja érvényesnek, mert a lélek mozzanatainak lefestésére nem alkalmas verselési technika. Racine sokszor az alexandrin kedvéért háttérbe szorítja a szenvedélyt, amit Stendhal Shakespeare-rel szemben negatívumként értékel.¹⁴

⁷ Vö. Eustis Alvin, i. m., 107–110. l.

⁸ Gyergyai Albert: A háromszáz éves Racine. — In: Védelem az esszé ügyében. Budapest 1984, 41. l.

⁹ Vö. Victor Hugo: Préface de Cromwell, 1827 — In: Oeuvres Complètes. V. Paris 1827.

¹⁰ Alfred de Musset: De la tragédie à propos des débuts de Mlle Rachel című írásában: — In: Revue des deux Mondes, XVI. évf. 1938. 348–362. l. A külső cselekmény hiányát azzal indokolja Racine esetében, hogy a nézők a színpadon foglaltak helyet. A magyarországi romantika Racine-értékeléseit Nagy Péter összegezte: A francia klasszikus dráma fogadtatása Magyarországon című tanulmányában. Budapest 1943.

¹¹ Alphonse de Lamartine: Cours familiers de Littérature I–XVIII. Paris 1827. III. köt. 59. l.

¹² Désiré Nisard: Histoire de la Littérature Française I–IV. Paris 1867. „Racine c'est le musicien qui parcourt le domaine infini de l'harmonie [...] (Racine a harmonia végtelen területeit bejáró zenész. . .) III. köt. 24. l. Nisard a nyelv zeneiségére vonatkozó megállapításain túlmenően hangsúlyozza Racine pszichológiai realizmusát is.

¹³ Henri Bayle Stendhal 1822 és 1824 között írta Racine et Shakespeare című tanulmánykötetét. (Paris 1970)

¹⁴ Stendhal, i. m., 50–60. l.

A romantika győzelemre jutásának éveiben lehalkul a hagyománytisztelő, s Racine sokat veszít jelentőségéből. Darabjai letűnnek a színpadról, a romantikus kritikusok szigorúan ítélik meg, elmarasztalják a tragédiák drámai, pszichológiai, hellénisztikus elemeinek hiánya miatt. E korszakban már Victor Hugo sem csak a tragédiákban ábrázolt univerzális erkölcsi sematizmusát veti szemére, hanem a költői nyelv gyengeségeit is, a drámát elutasító reakció felelőssévé téve Racine-t.¹⁵

Az 1840-ben induló új generáció, különösen az 1851-es államcsíny után, a társadalmi kiábrándultságból a l'art pour l'art művészet tiszta szépségideáljába menekül. Gautier az 1820-as költőiskola reprezentánsaihoz hasonlóan Racine színházához fordul, s dicséri a *Phaedra* hűségét az antik mintához.¹⁶ Stendhalhoz hasonlóan saját kora romantikusának nevezi Racine-t, mert a tradíciónak hátat fordítva hőseivel a hétköznapi nyelvet ("jargon du jour") beszéltette.¹⁷

A modern filológiai kutatások szempontjából két irányzatot indít el a romantika; a nyelvezet elemzését Racine-nál és az életrajzi mozzanatokot a művek keletkezésével összakapcsoló vizsgálatokat. Ez utóbbihoz tartozik a romantika történeti módszerét új irányba terelő, független kritikus, Sainte-Beuve. Racine életművét az adott történelmi milieube helyezve értékeli és az életrajzi adatoktól kéri számon a művek magyarázatát. Az *Histoire de Port Royal*ban feltárja a lehetőséget a jövő kutatóinak, keressék a janzenista hatásokra visszavezethető vonásokat Racine tragédiáiban.¹⁸ Az életrajzi igényességet irodalomtörténeti észrevételekkel ötvöző Sainte-Beuve nem értékeli túl nagyra Racine drámaírói tehetségét, ugyanakkor a Portraits Littéraires lapjain megjegyzi, hogy a költő Racine-t tehetsége és nem a költői inspiráció minősége emeli kortársai fölé. A tragédiák nyelvezetét elfogadja, azonossá téve azt a francia költészettel.¹⁹

1865 és 1884 között Racine irodalmi fogadtatása mélypontra jut. A tudományos kritika kialakulásának következtében tragédiái történelmi archívumokká, ő maga Versailles krónikásává degradálódik. Taine egyetlen romantikus kritériumot emel abszolút érvényű doktrínává, a történeti szemléletet. Koncepciójában Racine tragédiáinak irodalmi értékei háttérbe szorulnak, XIV. Lajos udvarának történelmi dokumentumaivá redukálódnak. Ez a sematikusnak tűnő elmélet azáltal, hogy az irodalmat a korabeli társadalom kifejezőeszközének tekinti, kimondatlanul felszólít az irodalomnak mint a valóságtükörzés egyik módjának elemzésére, ami fontos kezdeményezés a modern kutatások számára.²⁰

A tudományos kritikai irányzat másik két képviselője, Janet és Krantz a pszichokritikai megközelítések letéteményeseinek tekinthetők. Paul Janet a modern pszichológia jegyeit véli felfedezni a Racine-hősök magatartásában.

¹⁵ Victor Hugo véleményét Alfred Michiels fejleszti a romantika egyik legsarkítóbb negatív kritikájává, az utilitárius gondolkodás szűklátókörű megtestesítőjévé kikiáltva Racine-t. (*Histoire des idées littéraires en France*. Paris 1842)

¹⁶ Théophile Gautier: *Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans 1838–1852*. Leipzig 1899. 326. l.

¹⁷ Uo., 60. l. A „Racine kora romantikusa” megjelölést használja majd Maurice Delacroix is egyik levelében. („N'oublie pas [...] que Racine est le romantique de son époque.” Ne felejtsetd, hogy Racine kora romantikusa.) (*Lettre à A. Soulier*, 29 mai, 1858)

¹⁸ Sainte-Beuve: *Histoire de Port-Royal*. Paris 1912. IV. köt., 124. l.

¹⁹ Sainte-Beuve: *Portraits Littéraires*. Paris 1882. I. köt., 69–94. l.

²⁰ Hippolyte Taine: *Nouveaux essais de critique*. Paris 1896.

Ide sorolja az érzelmi ellenhatásokat, a gondolati asszociációkat, az érzelmek átváltozását gyökeres ellentétükbe.²¹ Émile Krantz tézise absztrakcióvá sarkítja Taine és Janet tudományos kritikai szemléletét. Racine műveit automatának tekinti, ahol minden hős a karteziánus szellem reflexei által cselekszik. E hősök sem nem antik alakok, sem nem XVII. századi emberek, hanem általános érvényű lények, akik alá vannak rendelve a descartes-i analitikus gondolkodásnak. Állandóan elmélkednek a színpadon, figyelik magukat, időn és téren kívül léteznek. Krantz tézisének a tragédiaszerkezetre vonatkozó észrevétele lényegében strukturalista gondolat; „a bonyodalom szillogizmus alakját ölti, amelynek három állítása megfelel az expozíciónak, a krízisnek és a végkifejletnek.”²²

A már Taine életében iskolává terebélyesedő Parnasse mindenekelőtt a művészet, az expresszív erejű szép formák tisztelte, a verstechnika tökéletesítése mellett foglal állást. A Parnasse múltba fordulása, esztétikai útkeresése nem hagyja figyelmen kívül Racine-t, de elsősorban a XVI. század költői nyelvét tartja követendő példának. Théodore de Banville elismeréssel nyilatkozik a racine-i verszenéről, ugyanakkor magát a tragédiát halálra ítélt műfajként említi.²³ Egyedül Anatole France, a Parnasse második nemzedékének jelentős reprezentánsa ismeri el egyértelműen Racine zsenijét, a romantikusok fölé helyezve a „legtökéletesebb francia költőt.”²⁴

Az 1885–1919 közötti korszakot Racine újrafelfedezéseként tartja számon a kritikai irodalom. A neoklasszicisták művészetfelfogása, a l'École Romane manifesztuma a Figaro 1891-es számában, az Action Française létrejötte 1899-ben a romantika elleni reakció jelei. A szimbolista kritikusok fokozatosan megtörik az anti-racine-ista áramlatot. Többek között Rémy de Gourmont küzd a Racine-tragédiák méltó értékeinek elismertetéséért, de még ő sem szabadult meg teljesen korábbi, Racine-t középszerűnek megbélyegző elméletének hatásaitól.²⁵ Igazán Verlaine fedezi fel a szimbolizmus számára a XVII. századi mestert, s Musset, Vigny, Baudelaire verssorait „akadozóknak” ítéli meg Racine költői nyelvéhez képest.²⁶ A szimbolista kritikusok közül Sarcey járul hozzá legnagyobb mértékben Racine örökérvényű műveinek pozitív átértékeléséhez azzal az észrevételével, hogy a „tragédiák frazeológiája mögött olyan hősök élnek, akik a mi kortársaink is.”²⁷

A Racine-renaissance 1910 után éri el igazi magaslatait. A költő művei-

²¹ Paul Janet: La psychologie des passions dans les tragédies de Racine. — In: Revue des deux Mondes, XI. évf. (1875), 263–298. l.

²² Émile Krantz, i. m. 224. l. „L'intrigue revêt la forme d'un syllogisme dont les trois propositions correspondent à l'exposition, à la crise et au dénouement.”

²³ Théodore de Banville: Petit Traité de Poésie. Paris 1883.

²⁴ Anatole France 1874-ből származó Notice című írását a Génie Latin-ben tette közzé. Paris 1913. Itt fejti ki, hogy Racine tragédiáit egyaránt tartja kereszténynek, monarchikusnak, karteziánusnak és metafizikusnak. (167–168. l.)

²⁵ Rémy de Gourmont: Promenades Littéraires, 2^e série. Paris 1906. 85–94. l. (Összehasonlító elemzést végez Baudelaire Métamorphoses de Vampire és Racine Athalie álma között.) Racine középszerűségére tett megjegyzését (4^e série, 1912, 284. l.) tompított hangon fogalmazta meg: „Racine réussit tout de même à tirer d'assez beaux sons de son médiocre instrument.” (Racine-nak mégiscsak sikerül szép hangokat kicsalni a középszerű hangszereből.)

²⁶ G. Bertin: Verlaine et Racine. — In: Revue d'art dramatique. IV. évf. (1898) 450–454. l.

²⁷ Francisque Sarcey: 40 ans de théâtre. Paris 1902. „Sous la phraséologie de la tragédie classique vivent des héros qui sont tout aussi bien nos contemporains.” 124. l.

nek megközelítéseiben új koncepciót alakít ki ez a kor, három tendenciát ötvözve. A tudományos módszerekhez hű teoretikusok egy része támadni kezdi Taine-t, mások ismét visszatérnek hozzá, egyben felújítják Sainte-Beuve és Nisard nézeteit. A további kutatások szempontjából maradandóan új elméletet Ferdinand Brunetiére és Jules Lemaitre alkotott.²⁸

A klasszicizmus és romantika összehasonlítását Taine-től örökölt módszerekkel végző kritika lassan képes új Racine-kép kialakítására. Az első lépést Stapfer fémjelzi, akinek mind a tragédiastruktúrával, mind a nyelvezettel kapcsolatos gondolatait számon tarthatja a jelenlegi szakirodalom is. A tragédiák strukturális felépítettségét két cselekmény együttes meglétéből vezeti le, vagyis a hősök külső és belső harcából, ami különösen koncentrálttá teszi Racine-nál a cselekményt.²⁹ Stapfer megfogalmazásában „a racine-i költszet a jelentés teljességéhez hozzáadja azt a végtelent, ami annyira tetszik a romantikus léleknek.”³⁰ A költői nyelvezet mögöttes tartalmának felfedezése előremutat a racine-i szimbolizmust elemző John Lappig.

Ferdinand Brunetiére teljes mértékben elutasítja a taine-i doktrínát, és 1879–1912 között publikált írásaiban új felfogással gazdagítja a Racine-képet. A XVII. század gondolkodását átható janzenizmus megfogalmazását látja Racine tragédiáiban — ezzel felidézi Sainte-Beuve-öt és előremutat Goldmannig —, másrészt nem a XVII. századi társadalom pontos mását keresi Racine műveiben, hanem a hősök „végzetes szenvedélyének” („fatale passion”) analitikus pszichológiai lefestését tartja a tragédiák lényegi jellemzőjének, kijelölve az utat a későbbi pszichokritikai elméleteknek, Mauronig.³²

Brunetiére koncepciójának emellett két új, a korábbi kutatásokban nem érintett gondolata érdemel említést. A történelmet Racine-nál poétikai keretként fogja fel, amely előreviszi a drámát. Ennek megjelölésére vezeti be a történelmi mélység fogalmát. Így Racine századokat fog át tragédiái bizonyos részeiben. A másik észrevétel a költői nyelv analíziséhez nyújt értékes kiindulási pontot. A költői hangulat (ambiance poétique) Brunetiére értelmezésében azt jelenti, hogy a szavak nemcsak gondolatokat jelenítenek meg, hanem érzeteket és képeket, formákat, színeket, tájakat festenek le.³² A szövegkereten túlmutató költői elemek a későbbi kutatásokban már funkciójuk értékét tekintve szerepelnek, többek között Jean Pommier-nál.

Nem minden indok nélkül illeti Ferdinand Brunetiére-t megkülönböztetett figyelem a századforduló kritikusainak sorában. A racine-i színházat a „primitív ösztönök” színházával azonosító Jules Lemaitre, aki a romantika, naturalizmus és janzenizmus ötvözetéből alkotta meg Racine-felfogását, jól lehet olyan jelentős strukturalista felfogás előfutára, mint Barthes „primitív hordája”, közel sem olyan előrevívó, komplex koncepcióval járult hozzá az irodalomtörténeti elemzések tárházához, mint Brunetiére.³³

²⁸ Ferdinand Brunetiére és Jules Lemaitre tudományos megalapozottságú elméletéhez képest a kortárs Anatole France Racine-dicsérete mindössze szubjektív művésztörökszenv, ami nem jelent előrelépést a parnasszista korszakban kialakított koncepcióhoz képest.

²⁹ Paul Stapfer: Racine et Victor Hugo. Paris 1888.

³⁰ Uo.: „La poésie de Racine ajoute à la plénitude du sens cet infini qui plait à l'âme romantique.” 126–127. l.

³¹ Ferdinand Brunetiére: Évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle. Paris 1894. 171. l.

³² Ferdinand Brunetiére: Époques du théâtre français. Paris 1906. 158–160. l.

³³ Jules Lemaitre: Jean Racine. Paris 1908.

A századelő kutatói egy-egy új gondolattal átszőtt tanulmányban boncolgatják a Racine-i színház alkotóelemeit. Gustave Michaut hagyományos Racine-értelmezésén belül a *Bérénice* elemzése új nézőpontot vet fel, melynek értelmében a tragédia mozgatórugója a hősnő pszichológiai fejlődése.³⁴ Charles Péguy koncepciója, a „kegyetlenség színháza”, Masson-Forestier naturalista Racine-felfogása és saját nézetei alapján született meg.³⁵ Péguy alapgon-
dolata, amely a Racine-életművet egyetlen tragédiának tünteti fel, vagyis a tragédiák numerikus sora aritmetikai játékra épül, ha nem is ebben a formá-
ban, de visszatér Barthes és Maumon sémáiban.³⁶

Az első világháború utáni időszakban, pontosabban 1919 és 1939 között elsősorban nem irodalmi okok játszottak közre Racine újrafelfedezésében. A nacionalisták a francia civilizáció legszebb kifejezését fedezik fel életművében, s egyes szerzők vállalkoznak Racine életútjának megírására.³⁷

A pszichológiai szemlélet az első világháború utáni években is jelen van a Racine-szakirodalomban. G. Dubujadoux Paul Janet elmékedéseit eleveníti fel, amikor Racine tragédiáinak legfontosabb elemeiként a tudatalattit, a beteges erotikát, a pszichózist, az érzelmek elfojtását tárgyalja. A tünetmák egyszerű felsorolásán túlmenően elemzésében rámutat arra, hogy Racine mindezeket az elemeket dinamikusán ábrázolja, a cselekvést véghezvivő lelkek jellemének integráns részeként.³⁸

A korszak janzenista vitájának ismeretében még nagyobb hangsúlyt kap Lucien Goldmann történelmi-filozófiai háttérbe ágyazott nagyvárnyú munkája a Racine-tragédiák és a janzenizmus irányzatainak kapcsolatáról.³⁹

Gonzague Truc elutasítja a janzenista séma ráerőltetését Racine műveire, hiszen Racine művész és nem teológus, továbbá a bűntől való félelem már Euripidész Phaedrájában is megtalálható.⁴⁰ Truc ellenpólusaként jelentkezik Vianey, aki a Port-Royaltól származtatja a hősnőt, indoklasként megállapítva, hogy a Phaedra csak egy janzenista szigorú, kegyetlen erkölcsi felfogású nézőpontjából tűnik vérfertőzőnek.⁴¹ A Phaedra janzenizmusa körül fellángoló vita újabb résztvevője Jean Cousin, a hősnő akarátát hangsúlyozza és a janzenista predesztináció és a fatalitás közti összefüggéseket felszínesnek tartja.⁴² Ernest Seillière tovább élezi a problémafelvetést, „perverz” janzenizmusnak tünteti fel Phaedra magatartását, aki a kegyelem hiányában a Sátán befolyása alá került — itt Vénus jelenlétére utal —, s így az ördögi kegyelem által csele-

³⁴ Gustave Michaut: *La Bérénice de Jean Racine*. Paris 1907.

³⁵ Charles Péguy: Victor-Marie, Comte Hugo. — In: *Cahiers de la Quinzaine*, XII. évf. (1910), 146—212. l.

³⁶ Roland Barthes és Charles Maumon az egész Racine-i életművet egy egészként szemléli, s mindegyik sémában a Mithridate jelenti a meghatározó fordulópontot.

³⁷ Gonzague Truc: *Cas Racine*, Paris 1921. François Mauriac: *Vie de Jean Racine*. Paris 1928.

³⁸ Georges Dubujadoux: *Lettres françaises et l'inconscient*. — In: *Mercure de France*, 1924, 577—611. l.

³⁹ Eustis Alvin lezáratlannak ítéli meg a korszak janzenista vitáját, és a Racine-misztérium megoldatlan kérdéseire sorolja. I. m., 245. l.

⁴⁰ Gonzague Truc, i. m., 109. l.

⁴¹ Joseph Vianey: *Monime dans un livre d'édification avant Racine*. — In: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1927, 574—575. l.

⁴² Jean Cousin: *Phèdre n'est point janséniste*. — In: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1932, 391—396. l. Uő.: *Phèdre est incestueuse*. — In: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1932, 397—399. l.

kedett.⁴³ A janzenizmus és a Racine-tragédiák kapcsolatát szinte már vulgarizáló szemléletek után jelentkezik Tanquerey elmélete, amely konkretizálja a racine-i pszichológiai koncepció és a janzenista nézetek párhuzamát, és szoros hasonlóságot vél felfedezni a tragédiák és Nicole *Essais de Morale*-ja között.⁴⁴ A *Phaedra* körül zajló janzenista vitára E. Fernandat azzal válaszol, hogy nemcsak Phaedrát, hanem Roxane-t, Athalie-t is azonos sorsnak alárendelt alakoknak tekinti, mert mindegyikük a kegyelem hiányában szenved, következésképpen a janzenista világgépet tükrözi vissza.⁴⁵

A két világháború közti időszakban a megelőző három század kritikájának szintézisét teremti meg Thierry Maulnier, akinek Racine-koncepciója egyúttal határárk a modern filológiai kutatások számára. Maulnier rámutat a tragédiák etikai értékrendszerének hátterére, az alkotóelemek — pszichológia, költői nyelv, drámai cselekmény, hős — koherenciájára, továbbá arra, hogy a tragédia olyan cselekményt jelenít meg, ahol a színész és a néző közti kommunikáció kizárólag a nyelv által valósul meg.⁴⁶

A korábbi századok kritikusai által kijelölt kutatási irányvonalak nem azonos intenzitással, de tovább élnek a XX. század második felében, sőt, a napjainkban megjelenő, Racine-nal foglalkozó cikkek, tanulmányok is valamilyen szempontból visszacsatolhatók az elődök gondolatfelvetéseihez.

Az egyetemi kritika reprezentánsát, Raymond Picard-t nem a Breretonnál középpontba állított ellentmondás ragadja meg Racine-nal kapcsolatban, vagyis a janzenista érzelmű, színházat kedvelő fiatal költő, illetve a társadalmi hierarchia lépcsőfokain felemelkedni vágyó karrierista éles szembeállítás, hanem a költő színházi költészete, a korszak kritikusainak és XIV. Lajos udvarának reagálása, a történelem korabeli vagy távolabbi alakjainak és a tragédiák hőseinek dokumentumok felhasználása alapján történő szembesítése, a társművészetek, különösen az opera, a librettók fejlődésének, sikeres felemelkedésének és Racine tragédiáinak történeti párhuzamba állítása. A korabeli történelmi dokumentumokból forrást merítő enciklopedikus lélegzetű *La carrière de Jean Racine*⁴⁷ a drámai alakokat hideg kalkuláció szüleményeinek tekinti, nem megélt élményekből fakadó, valódi lényeknek. Picard e tekintetben azonos álláspontot vall a korai Lukácssal, aki szerint „a konfliktusok középpontjában embersémák” állnak, a retorikus pátosz pedig „érzésabsztrakciókat” fokoz a megborzadásig.⁴⁸ Az egyetemi kritika másik jelentős képviselője, Antoine Adam, a XVII. század jellemző irodalmi műfajainak fejlődéstörténetébe helyezi Racine tragédiáit, amelyeket nem szakít ki ugyan a társművészetek kontextusából sem, de a dokumentumok pontos felsorakoztatásánál fontosabbnak tartja a konkrét műelemzéseket.⁴⁹

⁴³ Ernest Seillière: Jules Lamitre, historien de l'évolution naturaliste. Paris 1935.

⁴⁴ F. Tanquerey: Le jansénisme des tragédies de Racine. — *Iú: Revue des Cours et des Conférences*, 1936—37. l. sz.

⁴⁵ E. Fernandat: Racine et Port-Royal. — *In: Mercure de France*, 1939, 324—336. l.

⁴⁶ Thierry Maulnier: Racine. Paris 1936.

⁴⁷ Raymond Picard: *La Carrière de Jean Racine*. Paris 1955. Vö. Geoffroy Brereton: Jean Racine. A Critical Biography. London—Toronto 1951; Raymond Picard: Nouveaux documents manuscrits du XVII^e siècle concernant Jean Racine. — *In: Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1964, l. sz., 90—94. l., Jean Orcibal: L'enfance de Jean Racine. — *In: Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1951, l. sz., 2—16. l.

⁴⁸ Lukács György: A modern dráma fejlődéstörténete. Budapest 1911.

⁴⁹ Antoine Adam: Histoire de la littérature française au XVII^e siècle. Paris 1954; Uő.: Le théâtre classique. Paris 1970.

Jean Pommier az életrajzi indíttatású történeti módszert már pszichológizáló életrajz-kutatással ötvözi.⁵⁰ Racine 1677 utáni titokzatos hallgatását anyagi okokra vezeti vissza, szemben Picard-ral, aki ugyanerről a periódusról azt vallja, hogy Racine nem a költői hivatástól vonult vissza, csak igazi feladatát, a király szolgálatát találta meg. Pommier könyvének műelemző részei, a nyelvezet sokrétegűségét feltáró stilisztikai megjegyzései, statisztikai hitelessége a strukturális stilsztika irányába mutatnak. Pommier olyan fordulatot hoz a Racine-kutatások történetében, amelyre a későbbi interpretációk gyakran visszatérnek; „És főleg, ne keressük őt túlságosan az életművében”.⁵¹ Ezzel szemben René Jasinski még arra helyez hangsúlyt, hogy az életutató és az életművet egymásba építse. Egyrészt az elérhető dokumentumok által felfedezett kevésbé rokonszenves jellemvonások tompítását és a klasszicista költő janzenista eszméktől átítatott egyéniségének piederstálra emelését tűzte ki célul, másrészt arra törekedett, hogy az életrajzi tényeket az életműre transzponálja.⁵²

A komparatív tanulmányok egy része egyben forráskutatás, amely az antik szerzők művészetével hasonlítja össze Racine-t, méltán újjáértékelve a XVII. században kialakult nézeteket, amelyek szerint Racine plágiumokat írt. Racine görögös műveltségét s a művészetére gyakorolt esztétikai hatásokat C. Roy Knight nagyszabású, XVII. századi kultúrmozaikban részletezi. Szerinte a görög tragédiákhoz való teljesebb közeledés az *Esthernél* és az *Athalie*-nél következett be annak ellenére, hogy már korábban is merített Racine a görög színház témáiból.⁵³ Kurt Wais meggyőző *Andromaque*-interpretációja a homéroszi anyag Racine által történő, jól átgondolt feldolgozásának bizonyítékát tárja fel.⁵⁴ J. A. Stone Sophokles és Racine drámaszerkesztésének hasonlóságára hívja fel a figyelmet. A kapcsolódási pontot szerinte a leleplezési jelek képezik, amelyek két ellentétes impulzusból állnak, „az elhallgatás és a feltárulkozás vágyá”-ból. („The desire to conceal and the desire to reveal”). A *Phaedrában* ez a drámai stratégia a fény (önleleplezés) és a sötétség (elrejtés) közötti feszültségben kap mély, szimbolikus jelentőséget.⁵⁵ R. Tobin komparatív elemzése élén a senecai hagyományokat kutatja a XVII. századi Franciaországban, nyomon követve az erkölcsi tartalomnak, a költői forma szigorúságának, s a retorikának jelentőségét. A senecai témákat Racine saját egyéniségéhez alakítja, s a politikával szemben a szenvedélyt helyezi előtérbe. Nemcsak egy hős áll a mű középpontjában, hanem tragikus hősök egész sorából álló univerzum. Phaedra-elemzésében a sorsmotívumot sokkal inkább senecainak tartja, mint janzenistának. Merész konklúziójával: melyik a pogányabb szerző, Seneca vagy Racine, filozófiai dolgozatok sokasága vitatkozhatna.⁵⁶

A racine-i költői nyelv kutatása különböző alapokon és módszerekkel közelít a tragédiák e fontos eleméhez, az elemzés céljától függően. A szóanyag statisztikai vizsgálata, amelyre már Pommier is példát szolgáltatott, a kon-

⁵⁰ Jean Pommier: *Aspects de Jean Racine*. Paris 1954.

⁵¹ Uo., 14. l. „Et surtout [...] ne le cherchons pas dans son oeuvre.”

⁵² René Jasinski: *Vers le vrai Racine*. Paris 1958.

⁵³ R. C. Knight: *Racine et la Grèce*. Paris 1950.

⁵⁴ Kurt Wais: *Erlebnis und Dichtung bei Racine*. — In: *Romanistisches Jahrbuch*, 1953/54, 2. sz., 110 — 132. l.

⁵⁵ J. A. Stone: *Sophocles and Racine. A Comparative Study in Dramatic Technique*. Genf 1964; Vö. John Lapp, i. m., 159 — 162. l.

⁵⁶ Ronald W. Tobin: *Racine and Seneca*. Chapel Mill 1971.

textus elhanyagolása miatt csak részeredményekhez vezetett.⁵⁷ Racine poétikájának teljes lexikáját dolgozza fel a Freeman—Batson szerzőpár, ideértve a prózában írt levelezést is. A nagyarányú tanulmány végeredményeként a szerzők leszögezik, hogy Racine 4 088 szót használ fel műveiben. (A korábbi munkák 2 000-re tették a költő szókincsét.) A lexikai anyagot három táblázat rögzíti, melynek mindegyike egy-egy kutatási terület számára szolgálhat alapul; a viszonyozók a nyelvtan, a szógyakorisági táblázat az irodalom, a színház analitikus táblázata a történeteszek szempontjából értékes tanulmány.⁵⁸

A racine-i költői nyelvről alkotott képet teljesebbé teszik a költő nyelvtechnikájáról megjelent elemzések. Racine-nál a nyelv a klasszicitás alkotóeleme, minthogy a cselekvés, a gesztikulálás, az érzelmek kifejezése, minden a nyelvben oldódik fel, nyelvvé koncentrálnak, egyszerűsödik, ami magas intellektuális közlési szintet kölcsönöz a tragédiák kommunikációjának. E folyamat kihát a dialógusok bonyolultságára, s a beszédartalom sokrétűsége következtében a dialóguspartner replikáin át a visszacsatolások végtelen lehetőségei nyílnak meg.

Eugène Vinaver megállapítja: Racine erőssége abban rejlik, hogy a jól hangzó verseket az egész mű drámai hatásához nélkülözhetlenné teszi.⁵⁹ Konzekvensen kidolgozott drámai stílusát, amely a drámai cselekményt a lelki meghatottságba emeli át az antik katarzisélmény értelmében, vagyis a nyelvnek érzéseket kiváltó hatását nevezi Vinaver patetikusnak. Nem érthetünk egyet azonban azzal a kijelentésével, hogy Racine az úgynevezett drámai és tragikus elemeket mereven szétválasztotta, a színháztechnikai eszközöket — cselekmény, feszültségeffektus, bonyodalom stb. —, vagyis mindazt, ami a drámához, mint a tragédiától ellentétülként különböző műfajhoz tartozik, a lélek megrázkódtatásához hozzájáruló elemek javára redukálta. A patetikumnak és az anyagi értelemben vett cselekménynek éles szembeállítását következtében a racine-i életmű a költő sokoldalú, komplex művészi törekvéseiből absztrahált rendszer sémájába kényszerül, amely a mű részleteire nem mindig, vagy csak erőltetve húzható rá.⁶⁰

A művészettechnikai, pszichológiai, nyelvi, strukturális tragédiaelemek szintézisét megteremtő kutatói eredményt mutat fel J. D. Hubert. Szerinte a racine-i belső koherenciát a metaforikus nyelvezet hordozza. Hubert bevezeti az „enchainement logique” (analógiák láncolata) fogalmát, amely egy műalkotás valamennyi elemének jelentésbeli egybekapcsolhatóságát jelenti abban az értelemben, hogy a gesztusoktól kezdve az eseményeken, szituációkon, képeken, szavakon át minden egy értelemre, a mindenkori műalkotás értelmére utal vissza. A metaforák azáltal válnak szimbólumokká, hogy gyakran elveszítik egyszerű képi jellegüket, így ezáltal pszichikai állapotokat láttatnak.⁶¹ Érdemes itt felidézni John Lapp szimbolika-értelmezését.⁶² Bizonyos szavak Ra-

⁵⁷ Többek között Pierre Guiraud: *Index du vocabulaire du théâtre classique. Recherches et documents pour servir à l'histoire du vocabulaire poétique en français.* Paris 1955—1964. A legújabb szótárszerkesztési eredmények sorába tartozik a Racine-darabok lexikája alapján készült *Stylistique et vocabulaire*, amelyet Jean de Bazin állított össze. Paris 1971.

⁵⁸ Freeman Bruyant és Batson Alan: *Concordance du Théâtre et des Poésies de Jean Racine.* New York 1969.

⁵⁹ Eugène Vinaver: *Racine et la poétique tragique. Essai.* Paris 1951. 58—74. l.

⁶⁰ Uő., 61. l.

⁶¹ J. D. Hubert: *Essai d'exégèse racinienne. Les secrets témoins.* Paris 1956.

⁶² John Lapp: *Aspects of Racinian Tragedy.* Toronto 1955. 124—133. l.

cine-nál három fokozaton mennek át: 1. a metaforikus vagy metonimikus jelentés elvesztése, eufemisztikus funkció, 2. demetaforizálódás, konkrét funkcionálás a szövegben, 3. új metaforikus értelem vagy régebbi metaforikus jelentés megjelenése.

Leo Spitzer *Phaedra*-elemzése a kísérteties hangulatot az architektonikusan elrendezett alexandrinoknak és a tudatosan használt stílusjegyeknek tulajdonítja, amelyek közül különös fontosságú a szinekdoché, az oxymoron és az anaphora. Racine egész színházára vonatkozóan három stílárius jegyemel ki: az érzékelést jelző „voir” (látni) ige gyakoriságát annak intellektuális konnotációjával, a narrációt megszakító intellektuális értékelő megjegyzéseket, amit „die klassische Dämpfung-nak” nevez, végül a paradox kifejezési módokat, amelyek a természetellenességet sugallják.⁶³ A. G. Tans egy kiragadott motívumot, az éjszakai képek funkcióját és a művek egészébe történő beépülését vizsgálja, mint a vizuális és auditív nyelvi megjelenítés művészi kifejezését.⁶⁴

Peter France az egyes retorikai eszközök funkcionális meghatározásáig fejleszti a racine-i nyelvezet értékelését. Annak ellenére, hogy a retorikáról írt tanulmányában a stílussal és a prozódiaival nem foglalkozik és ezáltal nem jut még általánosabb következtetések levonására, Jean Dubu a Racine-kutatók sorában rendkívül fontosnak tartja P. France munkáját.⁶⁵ A korabeli közönség számára a racine-i retorika hatása a nyelvezet meggyőző erejében rejlett, vagyis a drámai effektusban, amiből logikusan következik, hogy a retorika Racine-nál funkcionális („persuative rhetoric”). Ide tartoznak a nyelvi intenzitást növelő szó- és mondatalakzat sémák, a drámai hatású nyelvi szerkesztés. A dekoratív (vagyis a szépen előadott szöveg) és a funkcionális retorika különválasztásán túlmenően P. France értékes észrevételt tesz a XVII. századi írók egyik jellegzetes írástechnikai vonására, vagyis arra, hogy az egyes szereplők, mozgások, érzelmek expresszív erejű kifejezésére eltérő hosszúságú mondatok szolgálnak. Racine-nál a tragikus stílus egyik arculatát a rövid mondatok szerepében látja. P. France-nak a mondat hosszúság jellemző eszközként való használatáról tett megállapítása Flowers Mary Lynne számítógép segítségével végzett kutatásaiban talál folytatásra.

Mary Lynne a mondatot a tragédia alapvető szintaktikai egységeként és building blockjaként vizsgálja, a mondatstruktúra bizonyos homogenitását nem azonosítva a stílussal. A racine-i dinamikus jellemzésből adódik, hogy a mondatsema változása egyben szituációváltást jelez a szereplők viszonyaiban, sőt egyes hősök emocionálisan telített szituációban illetve viszonylag neutrális, „üres” közegben más-más mondatsemával reagálnak. A mondatsema megállapítása az alexandrin kötöttségeihez viszonyítottan történik.⁶⁶ Az IBM 370/165 program lényegi funkciók feltárását tette lehetővé a szövegelemzés során. A kapott kvantitatív eredmények alapján a szerző két csoportba

⁶³ Leo Spitzer: *Linguistics and Literary History*. New York 1962. 120. l.

⁶⁴ J. A. G. Tans: *Un thème-clef racinien, la rencontre nocturne*. — In: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1965, 4. sz., 577–590. l.

⁶⁵ Peter France: *Racine's rhetoric*. Oxford 1965. 218. l. — Vö. Jean Dubu, Peter France: *Racine's rhetoric*. — In: *XVIII^e siècle*. 1966, 75. sz., 83. l.

⁶⁶ Flowers Mary Lynne: *Sentence Structure and Characterization in Tragedies of Jean Racine. A Computer Assisted Study*. London 1979. A=teljes egybeesés az alexandrinnal; B=a mondatkezdés egybeesik, de a mondat előbb fejeződik be; M=oilyen rövid mondat, amely egy ponton sem esik egybe az alexandrinnal; E=egy sornál rövidebb mondatot jelöl.

sorolja a tragédiák hőseit, emocionálisan és racionálisan irányított hősökre mutat rá. A komputerrel végzett vizsgálat megdöntötte Mary Lynne néhány prekonceptióját, többek között bebizonyította, hogy a *Phaedrában* a feltételes mondatok nem játszanak döntő szerepet. Mary Lynne módszere láttató is egyben, mert a mondatsémák grafikus képének hatását keltik a mondattípusok betűjelei és a betűjelekhez rendelt pontozási jelek.

A stilisztikai kutatások legújabb fejleményeinek sorába illik bele Jean-Michel Pelous cikke a *Phaedra* metaforikus nyelvezetéről.⁶⁷ Racine e tragédiájában a szerelem sztereotíp metaforáinak visszatérése releváns stiláris eszköz. A metaforák sajátos kakofóniát hoznak létre, ahol tüzek, láncok, sóhajok együtt szerepelnek. A *Phaedra* 120 szerelmi metaforáját alcsoportokba sorolja a szerző. Pelous szerint a szöveg nyelvi gazdagsága, rétegezettségének érzete abból ered, hogy Racine a díszítő metaforákra reális megfogalmazást épít, ami a különböző jelentésszinteken szimultán van jelen.

A strukturális stilisztikai és szemiotikai kutatások igénye jelentkezik Susan Tiefenbrun tanulmánykötetében, amelyben a XVII. századi műfajok elemzése során konkrét művek feltárására tesz kísérletet a strukturális stilisztika eszköztárának felhasználásával.⁶⁸ Bár a *Bajazet*-t tradicionális megközelítéssel elemzi, a *Princesse de Clèves* szöveganalízisének módszere nem lenne érdektelen a Racine-tragédiák elemzéséhez sem. A szemantikai és stilisztikai elemekre bontott szöveget Cohol programnyelv segítségével számítógépen dolgozta fel. A számítógépes kutatás eredményeként rámutatott arra, hogy mely stilisztikai és szemantikai eszközök milyen kontextusban fordulnak elő az adott szövegszegmentumokban, s Madame de Lafayette stílusára vonatkozó megállapításait ennek alapján publikálta.

A modern filológiai kutatások kiemelkedő eredménye a Kaisergruber—Lempert szerzőpár *Phaedra*-tanulmánya. A szerzők a racine-i szövegben lévő szemiológiai kategóriákat szemiotikai fogalmak útján elemzik, a tragikus kijelentések (énoncé) szerkesztési törvényszerűségeinek feltárása céljából.⁶⁹ A szemiotikai kutatási módszert maga a XVII. századi színház szolgáltatja számukra, amelyet szemiológiai törvények alkotnak, mint egy „tableau” gyakorlati megvalósítását. (Tableau alatt a festészethez és a színházi díszlethez való kapcsolatot értik). A klasszikus színházban érvényre jutó szemiotikai törvényszerűségek, vagyis a szemiotikai megkötöttségek, a szövegen belüli szemikus kereszteződések („intersection sémique), a kijelentések hierarchizált megjelenése teszik a szöveget kisebb vagy nagyobb kohéziójú kijelentéstömbbé. Ezáltal lehetőség nyílik bármely szöveg komplex hierarchiájának megállapítására. A *Phaedra* új olvasási módszere során számos értékes gondolat merül fel; a szereplők szemiotikai reverzibilitásának megéléte, amire a korábbi kutatók nem figyeltek fel, mindössze párhuzamokat állítottak fel a szövegen belül. Thérèmène elbeszélésének elemzésekor világosodik meg az olvasó előtt a szöveg

⁶⁷ Jean-Michel Pelous: Métaphores et figures de l'amour dans Phèdre de Racine. — In: Travaux de Linguistique et de Littérature, XIX. évf., (1981) 2. sz. 71—81. 1. A szerző által megállapított legfontosabb metaforák előfordulásának gyakorisága a szövegben a következő: flamme (láng) 67, ennemi, captif (ellenség, rab) 30, patalogikus fogalmak 23, konkrét szavak, pl. coeur (szív) 12, Vénus-allegória 6, charmes, soupir (báj, sóhajok) 16.

⁶⁸ Susan Tiefenbrun: Signs of the hidden. Amsterdam 1980.

⁶⁹ David Kaisergruber, Danielle Kaisergruber, Jacques Lempert: Pour une sémiotique de la représentation classique. Paris 1972.

paragrammatikai és figuratív strukturáltsága. Ugyanis Thérémène szövegrésze az addig elhangzott kijelentések summázása, s egyben „tableau”, mint az utazás képzetének rendszere, végül Hippolyte halálának nonfiguratív helye. A tragédiának ez a narratív része a tragikus kijelentések transzformálhatóságát bizonyítja. A Kaisergruber—Lempert szerzőpár a tragédia szövegét a strukturális szemiotika eszközeivel, a korabeli kulturális légkör és filozófiai irányzatok ismeretében elemzi. Gyakorlati munkájuk túlszárnyalja elméletüket, ugyanakkor egyet kell értenünk Maurice Delcroix megállapításával,⁷⁰ aki túlzottnak tartja a közvetlen kontextus történéseinek alábecsülését a szavak szemikus jelentésének megállapításában, valamint a szimbolikus olvasás elszakítását a betű szerintitől. Azt már kevésbé fogadhatjuk el, hogy — mint Delcroix írja⁷¹ — az elemzésfragmentumok összeállításából pszichokritikai módszer bontakozik ki. A könyv egésze a szemiotikai alapokon nyugvó modern elemzési irányzat egyik legelmélyültebb, legtöbb kultúrtörténeti és strukturális vonatkozásokat egybefogó tanulmánya.

A strukturalista Racine-kutatás különböző irányzatai a tudomány és művészet más és más területein használt módszerek széles skáláját ölelik fel. A pszichológiát, a társadalomtudományokat felhasználó kutatásokat megelőzően az arisztotelészi poétikából és az antik retorikából kiinduló hagyományos elemzési módszerek álltak a megközelítések középpontjában. Ebbe a vonalba Jacques Scherer tartozik reprezentánsként a „structure externe” (a hősök közti hierarchiák és a cselekmény fejlődése) megkülönböztetésével, ami valósággal elavultnak hat a modern strukturalizmus nézőpontjából, amely belső struktúrának (vagy rétegezett struktúrának) inkább szellemi-pszichológiai sémákat tart, amelyek a szerzőtől (vagy annak életszférájából) nyelvi valósággá történő egybeolvasztási folyamat után a műben mint eszme-, motívum-, téma- és érzésminták szövevényében csapódnak le, ezáltal a mű plurális olvasásának lehetőségét tárják fel. A XVII. század drámaelméletét Scherer a siker gyakorlati problémájaként vizsgálja.⁷² Az időszabályok, amelyeket Racine betart esztétikai alkotói gyakorlatában, Schererénél a drámaszerző munkáját befolyásoló, könnyítő vagy megnehezítő normák, az adott korszakhoz kötődő konvenciók. Az ugyancsak hagyományos irányzathoz tartozó Bernard Weinberg a tragédiák struktúraelemeit — a szereplők egymás közti kapcsolatait — tragikus tartalmuk és a közönségre gyakorolt hatásuk alapján kutatja, ami arra vezet, hogy értelmezésében a Racine-darabok szerkezete nagyrészt két szereplői kör szembeállítására épül, a szimpatikus és antipatikus alakokéra. Weinberg szerint Racine-nál a tragikum fejlődése egyetlen központi probléma állandóan ismételt megoldási kísérlete, amelynek során minden lehetséges eszközt megragad a szerző, hogy megnyerje a közönség tetszését és rokonszenvét a protagonisták iránt.⁷³ Weinberg figyelmen kívül hagyja az irodalmi és eszmetörténeti háttérrel, valamint az esztétikai-poetológiai adottságokat, amelyekkel Racine-nak számolnia kellett. Így a mű hatásának kritériumai csak „kvalifikált” közönség szempontjából érvényesek, mert a történelmi perspektíva elhanyagolása a „hatás” és a „közönség” fogalmát légtüres térbe állítja.

⁷⁰ Vö. Maurice Delcroix: *Regards sur la critique racinienne*. — In: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 1979, 31. sz., 101. l.

⁷¹ Uo., 101. l.

⁷² Jacques Scherer: *La dramaturgie classique en France*. Paris 1950.

⁷³ Bernard Weinberg: *The Art of Jean Racine*. Chicago, London 1963.

John Lapp struktúrafelfogása a Racine-tragédiák „technológiai” megközelítését tárja elénk.⁷⁴ Scherer retorikában és konvencionális poétikában gyökerező drámatechnikai elemzése itt az egész életműre kiterjedő interpretációval találkozunk, amely a külső formák, a nyelvi eszközök, képkomplexumok, téma- és motívumkörök, tragikus hősök és a felettük álló erők közti viszonyok kutatására vállalkozik. Lapp elemzésének kétségbevonhatatlan érdeme a számos tragédiatechnikai eszköz (jelenetek elrendezése, a monológusok, expozíció, tirádák stb.) funkcionális jelentésének megvilágítása, továbbá a szavak szimbolikus értékrégeinek s a struktúrába épülésének elmélyült elemzése.

Az 50-es évek két kiemelkedő Racine-interpretátora, Lucien Goldmann és Charles Mauron iskolateremtő, egymástól gyökeresen eltérő koncepcióval jelentkezik.

A tragédiastruktúra Goldmann interpretációjában a racine-i színház tragikus világlátásán alapszik, amely a XVII. században kialakult, filozófiai-lag megragadható janzenista világnézet csoporttudatából vezethető le. Charles Mauron megállapítja, hogy bár a pszichokritika és a szociológia szimultán van jelen a tragédiákban, s a forrásuk közös, a mű folyamán mindegyik önállóan szerveződik a struktúrán belül. Mauron a goldmanni rendszertől arra kívánt választ kapni, hogy a tragédiák allegóriák-e, vagy közös, tudatalatti forrásuk Racine személyes fantáziája, amely már a gyermekkorban kialakult és megelőzi a felnőtt ember társadalmi tapasztalatát.⁷⁵ E kérdésfelvetésből kitűnik, hogy Mauron nem látja meg Goldmann koncepciójának igazi értékét, vagyis azt, hogy a korszellemhez hűen, amely „prekoncepcióként élte saját életét, termelte saját műveit is”, Goldmann is bátran bevallott prekoncepcióból indul ki, vagyis abból, hogy a tragikus embert a megvalósíthatatlan értékek megvalósításának erőfeszítéseiben határozza meg, s ezt a hajthatatlanságot fedezi fel Pascal Jézus-misztériumában, vagy esztétikai változatban Racine tragikus hőseiben.⁷⁶

Goldmann rendszerében a tragédiák a janzenizmus három ideológiai állásfoglalásának megfelelően helyezkednek el.⁷⁷ Az ember helyzete egy hallgató Deus absconditus és egy változékony világ között választást implikál, amelynek végrehajtását valamennyi tragédia esztétikai síkon valósítja meg.

⁷⁴ John Lapp, i. m., I. fejezet.

⁷⁵ Charles Mauron: *Phèdre*. Paris 1968. 147. l.

⁷⁶ Lucien Goldmann: *A rejtőzködő Isten*. Budapest 1977. Vö. Almási Miklós *A transzcendencia filozófiatörténete* című tanulmányával. — In: *A rejtőzködő Isten*, 729–767. l. Philippe Sellier Lucien Goldmann koncepciójával ellentétben arra a következtetésre jutott, hogy a tragédiák összességéből kiolvasható világlátás egyáltalán nem azonos a janzenista augusztinizmussal. Érvelése elsősorban a tragédiák szókincsére támaszkodik. A gyengeség, öröm, eltévelyedés szavakat már az ókori görögök is ismerték, és pontos szövegismeretre és kontextusra lenne szükség e fogalmak augusztinusi töltésének bizonyítására.

⁷⁷ Barcos extrém elképzeléseinek az Andromaque, Bérénice és a Britannicus, Arnauld kompromisszumának a Bajazet, a Mithridate és az Iphigénie, végül Pascal paradox életfelfogásának a Phèdre felel meg. Lucien Goldmann szociológiai kutatási irányzatának folytatója Marion-Zons-Giesa (*Dramatische Dialektik und das Ende der Tragödie*, München 1977) és Eric Gans, aki filozófiai alapokra helyezte a *Le paradoxe de Phèdre* (Paris 1975) című tanulmányát, amelyben az ember természetes és társadalmi helyzetéből fakadó különbségek hierarchikus rendjének tükrében elemzi a világ paradox jelenségeit, a Phèdre labirintusszövegére alkalmazva kialakított modelljét.

Charles Mauron pszichokritikai módszere, amely utat nyitott a freudi pszichoanalízisből kiinduló kutatások előtt,⁷⁸ az egész életművet úgy világítja meg, mint a korai gyermekkor elfojtott élményeiből származó „elveszett idő” helyreállítását. A Racine-tragédiák sémába helyezése és a tragikus hősök „szuperpozíciója” alapján megállapított strukturális jellemzők tudatos és tudatalatti pólusok körül kristályosodnak ki. A drámai szituáció nem más, mint pszichikumok közti kapcsolatrendszer, amelynek középpontjában a különböző tendenciák között megosztott „én” áll. Az irodalom határain túlmutató, irodalmon kívüli interpretációs módszer — ahogy Wolfgang Theile nevezi⁷⁹ — a pszichoanalízisen túlmenően társzművészeti vonatkozásokat is felvet, bár az motívumszerű s inkább csak illusztratív hatású. Phaedra két félelmét, vagyis viszonzatlan szerelmét és bűntudatát két dalként végigkövetve a tragédiában, önmaga ellenpontjába váltó dallamot hallunk ki.⁸⁰ Ugyancsak a vokális művészethez közelít Mauronnak az az észrevétele is, amely a szereplők hanghordozását mint az adott szerepre jellemzőt tünteti fel. A Louis Racine visszaemlékezéseiben található sorok a XVII. század színházművészetének integrációs törekvéseiről némi változtatással Mauron könyvében térnek vissza. „A színpadra vetített látomás egyszerre a beszédből és egyfajta hallucinációból táplálkozik, díszletekből, szereplőkből, mozdulatokból.”⁸¹

Mauron követőinek sorából⁸² M. Ronald W. Tobin emelkedik ki koncepciójának újszerűségével. A freudi megközelítést az adleri individuálpсихológia tézisével helyettesíti a Racine-művek elemzésekor. A kisebbségi érzés komplexusának adleri filozófiája értelmében az embert átítatja a tökélesedés igénye, ami veleszületett adottság, és az individuum negatív élményei bizonytalansági, alacsonyabbrendűségi érzésben tükröződnek morális síkon. Ez okozza a képtelenséget az élet problémáinak megoldására.⁸³ Tobin az *Andromaque*, a *Thébaïde* és a *Britannicus* példájával támasztja alá Racine Adlerral azonos és eltérő vonásait. A racine-i ember bukása a hazától, családtól, szerelemtől való elidegenedésében nyilvánul meg Tobin koncepciójában.⁸⁴

A megélt és elképzelt valóság élesebb elkülönítésére vállalkozott A. de Meeüs, akinél a mauroni pszichokritikai módszer elutasítása az ún. „double plan” feltárásához vezetett, azaz Racine hétköznapi életének és művészetének

⁷⁸ Charles Mauron: *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*. Paris 1957; Mauron követői Charles Baudouin (Jean Racine, l'enfant du désert. Paris 1963), aki a költőt Port-Royal tanítványaként mutatja be, Orlando Francesco: *Lettura freudiana della Phèdre*, Turin 1971, Robert Georgin: *Essai sur Phèdre*. — In: *La structure et le style*. L'âge d'Homme. 1975. 63–127. l.

⁷⁹ Wolfgang Theile: *Methoden und Probleme der Racine-Forschung*. Romanistisches Jahrbuch, Mannheim 1968. 106. l.

⁸⁰ Charles Mauron: *Phèdre*, m. f., 42. l.

⁸¹ Uo., 24. l. „Le Phantasme, projeté [...] sur scène, use à la fois de la parole et d'une sorte d'hallucination, décors, personnages et gestes.”

⁸² Vö. 78. jegyzet.

⁸³ Ronald W. Tobin, i. m., 257–263. l.

⁸⁴ Ronald W. Tobin értelmezése szerint tehát a *Thébaïde* az egység felbomlásának tragédiája, a két fivér halálában teljesedik ki. Créon ugyanakkor a társadalmi előbbrejutásért küzd, álcázva valódi énjét. — Az *Andromaque* hősei, — Pyrrhus, Hermione és Oreste — mindent feláldoznak, hogy szerettekük magukat, míg végül elérkeznek önmaguk meggyűlöléséig. — A *Britannicus*-ban a politikai önmegvalósítás sikerül, Néro ébredése uralkodásának kezdetét szimbolizálja, a szerelemben azonban nem sikerül a cél elérése, sőt még a kommunikáció sem Junie-val.

szétválasztásához.⁸⁵ De sem a személyiségstruktúra, sem a mindennapi élet nem hatott olyan meghatározóan Racine művészetére, mint a már gyermekkorban kialakult és a későbbiekben továbbfejlődő tragikus világnézet, a világban való létezés abszurditásának felfogása. Mauronhoz hasonlóan Meeüs is zenei analógiát vél felfedezni Racine-ban, a zenét az alexandrinok zeneiségével, a vers harmóniájával azonosítva.⁸⁶

Goldmann filozófiai mélységű koncepciója, Mauron pszichokritikai analízise mellett feltétlenül említést érdemel Roland Barthes úttörő jelentőségű strukturalista kötete, amelyben a szerző meglévő pszichológiai, antropológiai, filozófiai, szociológiai sémákba helyezi Racine színházát, s e sémákból vezeti le a tragédiák mitikus, pszichológiai, erotikus felépítettségét. A Racine-hős képe erősek és gyengék, zsarnokok és legyőzöttek, üldözök és áldozatok harcánál, ellentétének során bontakozik ki. A tragikus és nem tragikus tér strukturalása és megkülönböztetése, a nyelvi eszközök funkcionális elemzése, a szerelemkonceptió tekintélyelvűsége, a „primitív horda” sémájának felfedezése a családi kapcsolatokban és az így megállapított pszichológiai struktúrák, a tragédiák jelrendszérének bemutatása számos új szemponttal gazdagítja a Racine-kutatást. Az interdiszciplináris kutatási módszerek mellett Barthes tanulmányában utalást találunk a *Mithridate* befejezésének operai megoldására, a fény-árnyék játék funkciója és Rembrandt festészete, a rubato és a klasszikus művészet zenei jellege közti érintkezési pontokra is.⁸⁷

A modern struktúraelemzéseket Madeleine Defrenne Bajazet-értelmezése új nézőponttal egészítette ki.⁸⁸ Szerinte a központi dinamikus motívum mindjárt a darab elején felvillan, majd a részletekben csakúgy, mint az egész műben működteti a drámai óraművet, növelve a néző félelmét. A szcénikus és poétikai szervezésben a récit (elbeszélés) kettős szerepet tölt be; egyrészt eszköz a színész kezében, aki információkat vezet be a drámai szövetbe, előreviendő a történetet, másrészt eszköz a közönség kezében, hogy részt vegyen a discours-ban, megértse a művet, az adott esztétikai törvényekhez alkalmazkodva. A valóságnak megfelelő és a valóságot eltorzító récit⁸⁹ hol párhuzamosan, hol ismétlődően vagy sorozatszerűen épülnek be a cselekménybe. A récit-típus kiválasztása egyúttal tudatos karakterjellemzési eszköz is Racine-nál.

A stilisztikai-retorikai, drámatechnikai, interdiszciplináris kutatási eszközöket felhasználó elemzések mellett a racine-i tragédiáhősök alkotók a XVII. század óta számos kritikai problémafelvetés magvát. A szellemi, pszichikai struktúrák, a poetológiai kérdések és a merész nyelvi jelentések feltárása nem szorította háttérbe a korszakról-korszakra ismétlődő hős-interpretációkat, egészen Barthes antropológiailag meghatározható primitív hordatagjáig vagy Goldmann életet elutasító, tragikus világlátású hőséig.

⁸⁵ Adrien de Meeüs: La double vie de Jean Racine. I. — II. — In: Cahiers Raciniens. 1966, 19. sz. 28 — 81. 1.; 20. sz. 2 — 110. 1.

⁸⁶ Uo. — In.: II. rész

⁸⁷ Roland Barthes: Sur Racine. Paris 1963. 30. l. és 138. l. A modern strukturalista Racine-kutatók reprezentánsainak sorában komoly jelentőségű Odette de Mourgues Autonomie de Racine-ja. (Paris 1967), amelyben a szerző a tragédia egyes részeinek, pl. a jeleneteknek strukturális megfeleltetéseit tárgyalja az egészhez képest, a formától a mű belső rétegei felé haladva. M. Edwards: La tragédie racinienne (Paris 1972) című könyvében elveti a statisztikai részletek túlsúlyozását, s ehelyett a tragédiakon túli szimbolizmust tárja fel a szöveg diktálta módszerrel.

⁸⁸ Madeleine Defrenne: Récits et architecture dramatique dans Bajazet de Racine. — In: Travaux de Linguistique et de Littérature, XIX. évf., (1981) 53 — 70. l.

⁸⁹ Uo., 61. l.

A legjelentősebb hőskarakter-pszichológiai kutatók közé tartozik J. D. Hubert, akinek értékelésében a Racine-tragédiák a hős lényegi tökéletlensége és öntökéletesedésre vágyó belső harcát, azaz az amour-propre kikristályosodását jelenítik meg.⁹⁰ Hubert leszögezi, hogy a szerelem tekintete, amely nem más, mint a birtoklásvágy pillantása, a szenvedély fatalitását a szeretett lényből a szerető lénybe helyezi át. Először a képzelőerő, a visszaemlékezés, majd az önmagára vonatkoztatás hozza működésbe a szenvedélyes szerelmet. Ez alkotja az ún. „tableaux poétiques”-ek alapját, amelyeken át a szerelmesek ismét megjelenítik szerelmük kezdetét.

Weinrich⁹¹ az *Andromaque* hőseinek magatartását a pasztorálok szerelmi láncának kauzális kapcsolataira vezeti vissza, ami szerinte a darab külső keretét hozza létre. Ezáltal latens komikum húzódik meg a sorok mögött, ami végül a tragikum kifejlődéséhez vezet a tragikus elemek felerősödése és a komikus elemek egyidejű visszahúzódása által, ami meghatározza a hősök lelki állapotát.⁹²

A későbbi kutatások általában egy-egy kiragadott hős egyéniségét állítják középpontba.

A pszichológiai és nyelvi megközelítések határmezsgyéjén áll C. Venesoen Néró-interpretációja.⁹³ Néró pszichéjének mutatója ebben a felfogásban a nyelvi tehetetlenség, a tragikus csönd legmeggyőzőbb eszköze. A beszéd csak „fond sonore” (hangzási alap), ami mögött szörnyű üresség húzódik meg. Néró nyelvi gátlása kvantitatív és kvalitatív zavart tükröz. A szerző statisztikai adatokkal támasztja alá hipotézisét. (A tragédia 1768 sorából Néróra mindössze 366 jut.)

Noémi Hepp Titus-értelmezése alapján véve nem új, már Gustave Michaut is rámutatott arra, hogy Titus választása saját döntésétől függ. Ezt a kijelentést azonban itt a nyelvi eszközök tudatos vizsgálatával bizonyítja a szerző, kimutatva Titus beszédében a szerelmes hőstől távol álló nyelvi fordulatokat.⁹⁴

Dramatikai funkciójukat tekintve a confident-ok is részt vesznek a tragikus történésben. A végső döntéshez azonban a tragikus hős egyedül marad, a másodlagos figurák jelenléte képtelen feloldani a magárahagyatottság érzését. Scherer a hős szabadságát az önmagába való visszatérésben, a megszállottság elhatalmasodásában látja.⁹⁵ A szabadság vagy a fatalizmus eredményezi a hős végső egyedülmaradását? Erre a jövő filozófiai mélységű elemzései adnak majd választ minden bizonnyal.

A hős szellemi magatartásának megvilágítása további lépést jelent a Racine-szakirodalomban ahhoz, hogy a kutatók feltárják Racine kapcsolatát kora eszmei-kulturális, társadalmi irányzataival. Ezen a téren a tanulmányok egyrészt a karteizianizmus, a francia humanizmus, a keresztény gondolkodás

⁹⁰ J. D. Hubert, i. m., 21. l.

⁹¹ Harold Weinrich: Tragische und komische Elemente in Racine's Andromaque. Münster 1958.

⁹² Raymond Picard: Les tragédies de Racine, comiques ou tragiques? — In: Revue d'Histoire Littéraire de la France, 1969, 3. sz., 489–494. l.

⁹³ C. Venesoen: Le Néron de Racine. Un cas curieux d'impuissance verbale. — In: L'Information Littéraire, 1981, 3. sz., 130–137. l.

⁹⁴ Noémi Hepp: Le personnage de Titus dans Bérénice. — In: Travaux de Linguistique et de Littérature 1980, 2. sz., 85–96. l.

⁹⁵ Jacques Scherer: La liberté du personnage racinien. In: Le théâtre tragique. (Réd. J. Jacquot) Paris 1962.

és az udvari précieuse kultúrához való viszonyt állították középpontba, másrészt a barokk elemeket⁹⁶ mutatták ki Racine költészetében, sőt, Michael O'Regan a manierizmus esztétikai megvalósítójának tekinti Racine-t.⁹⁷

Petriconi az udvari társadalmi életben való részvételt emeli ki. A kartezianizmus esztétikájának hatását a XVII. századi költészetre és Racine individualizmusát R. Girard elemezte,⁹⁸ Philippe Butler pedig néhány Racine-hős politikai fellépését a machiavellizmusból vezette le.⁹⁹

A költő vallásossága, megtérésének valódi mélysége, janzenista világlátása körüli viták sajátos megvilágításba helyezték életművét. Egyes kutatók külső jelek alapján következtetnek Racine vallásos érzelmeire, a vallásos drámák bibliai mondanivalóját alapul véve. Chedozeau *Athalie*-interpretációjában az Isten csodálatos beavatkozása a Rossz ellen három fokozatban történik; a múltban (Jezabel), a jelenben (*Athalie*) és a jövőben (Joas).¹⁰⁰ Mc. C. Stewart a két késői mű kórusmuzsikáját a tragédia és a majdnem liturgikus jellegű kultikus vallási szféra közti kapcsolatteremtés eszközének tekinti.¹⁰¹

A Racine-tragédiák egyik, döntően az elmúlt évtizedekben jelentkező megközelítési módja a társművészetekkel való kapcsolatok feltárása.

A Racine-életrajzok viszonylag kevés anyagot szolgáltatnak arra vonatkozóan, hogy a költőre milyen társművészeti inspirációk hatottak művei írásakor. A zenei hatások relatív gazdagsága azonban szembeötlő. Tényként szögezhető le, hogy Racine alkotói pályájának egyes állomásait végigkíséri a zene. Jacques Vanuxem érdeme az életrajz ilyen irányú epizódjainak felkutatása.¹⁰² 1660-ban a költő indulását a pályán a *Nymphe de la Seine* című költemény jelzi, amelynek allegorikus alakjai és prológuis jellegű szerkesztése a gépekkel előadott darabok (*pièces à machines*) ízlésének felelt meg, másrészt hasonlít a korabeli operaprológusokhoz. Vanuxem hipotézise szerint az 1663-ban, az Hôtel de Bourgogne számára tervezett Ovidiusról szóló új darab zenével és gépekkel került volna előadásra, de a témát az egyik középszerű költőtárs, Gilbert ellopta. Az *Iphigénie* 1674-es bemutatójának leírásából arra következtethetünk, hogy fényes és pompás előadásnak lehetett tanúja XIV. Lajos és udvara, a felvonások közti szüneteket pedig zene töltötte ki.¹⁰³ A színháztechnikai és zenei érdeklődés mellett szól Racine néhány próbálkozása a librettóírással. Az *Andromaque* sikere után (1668) Euripidesztől kölcsönvett

⁹⁶ Philippe Butler: *Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine*. Paris 1959. Vö.: David Shaw: The function of baroque elements in *Andromaque*. — In: *Forum of Modern Language Studies*. July 1975, 205—212. I. Shaw az antitézisekben, ismétlődésekben, párhuzamokban látja Racine szerkesztéstechnikájának barokk vonásait.

⁹⁷ Michael O'Regan: *The Mannerist Aesthetic. A study of Racine's Mithridate*. Bristol 1979.

⁹⁸ René Girard: *Racine, poète de la gloire*. — In: *Critique*, XX. évf. (1964) 205. sz., 483—506. I.

⁹⁹ Philippe Butler, i. m., 176. I.

¹⁰⁰ B. Chedozeau: *Le tragique d'Athalie*. — In: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1967, 3. sz., 494—501. I.

¹⁰¹ Mc. C. Stewart: *Le tragique et le sacré chez Racine*. — In: *le théâtre tragique*. (Réd. J. Jacquot) Paris 1962.

¹⁰² Jacques Vanuxem: *Sur Racine et Boileau librettistes*. — In: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1951, 3. sz., 78—81. I. Ebben a cikkében Vanuxem felhasználja Jean Orcibal azonos címmel megjelent írását, (— In: *RHLEF*, 1949, 3. sz.) Uő: *Racine, les machines et les fêtes*. — In: *RHLEF*, LIV. évf. (1954) 295—319. I.

¹⁰³ Meglepő ellentmondás ez a Préface-ból ismert elképzeléshez képest, amely a bonyodalmat minden külső elem beavatkozása nélkül tartja megoldhatónak.

témára, az *Alceste*-re gondol, de Quinault megelőzi és megírja szokásos libretto-ját. Ehhez hasonlóan nyom nélkül maradt Racine és Boileau kísérlete a *Phaeton*-nal, amelyet feltételezhetően a királyi történetírói teendők miatt nem tudott sikerre vinni a két költő. Racine érdeklődését a *Phaeton* iránt az is mutatja, hogy néhány évvel később az *Athalie*-ban egyes részek a Quinault-darabból merítenek.¹⁰⁴ Az operák és Racine kapcsolata nem merül ki a librettoírási kísérletekben. Mint az Académie Royale des Inscriptions tagja, Racine részt vesz a készülő szövegkönyvek ellenőrzésében.¹⁰⁵ Az *Esther* abban az időszakban, amikor Lully halála (1687 márc. 27.) az opera műfájának átmeneti hanyatlását vonta maga után, az opera továbbélését, átmentését, a király zenei szórakozásának zavartalan biztosítását jelentette.

A kutatók döntő többsége Racine költői nyelvezetének elemzésekor leszögezi, hogy a zenei hatás egyedüli forrása a hangzók nyújtotta élmény, s erre vezeti vissza azt, hogy Racine műveit nem zenésítették meg. A zene lerombolta volna a szöveg zenei hatását. Racine tehát, ha elfogadjuk Walzel véleményét promuzikális és muzikális líra különbségéről,¹⁰⁶ ez utóbbi csoportba tartozik.

Paul Valéry így vélekedik a racine-i nyelvzenéről: „Összes költőnk közül Racine az, aki a legközvetlenebb módon hasonlít a zenére, az a Racine, akinek körmondatai oly gyakran emlékeztetnek a recitativókra, amelyek valamelyest kevésbé éneklők, mint a lírai alkotásokban, az a Racine, akinek tragédiáit oly figyelmesen hallgatta Lully.”¹⁰⁷ Valéry Gluck szép formájú zenei sorait a Racine-deklamációk közvetlen transzformációinak tekinti. A tragédiák előadásakor az énekhangról a kevésbé vibráló, a verseknek jobban megfelelő regiszterbe kellett leereszkedni, hiszen a Racine-verssorok „voltaképpen nem deklamálhatók, nem énekelhetők, regiszterük valahol a kettő között helyezkedik el.”¹⁰⁸

A racine-i nyelvezet hangzásvilágáról hasonlóan vélekedő kutatók¹⁰⁹ azonban a zenei összehasonlításhoz ezt a lehetőséget nem fejlesztették elmélet-té. A nyelvzenéről tett megállapítások, jóllehet zenei terminológiával (harmónia, hangszín, ritmus stb.) közelítenek a költői szöveghez, konkrét bizonyítási

¹⁰⁴ I. felv. VIII. jelenete, ahol Protér próféciája Joad alakját vetíti előre. Racine tragédiáiban nem egyszer fordulnak elő Quinault-reminiszcenciák.

¹⁰⁵ A Roland (1689) és az Armile (1686) egyszerű struktúrája minden valószínűséggel közvetve tükrözi Racine esztétikai észrevételeit, mert a librettók egyszerű felépítése feltűnő változást jelent a megelőző szövegkönyvekhez viszonyítva.

¹⁰⁶ Oscar Walzel: A művészetek kölesönös megvilágítása. — In: Helikon, 1968 január-december, 404–503. I. Vö. Oscar Walzel: Die wechselseitige Erhellung der Künste. Berlin 1917. 67. l.

¹⁰⁷ Paul Valéry: De la diction des vers. Paris 1926. 1257. l.

¹⁰⁸ Uo., 1256. l. Vö. Deák Tamás: Racine és a Phaëdra. — In: Boldog verseny, Bukarest 1973 („Racine stíluselménye nemcsak a dikció egyszerűsége, hanem egy olyan melodikus színpadi hangvétel, amely a beszéd és az ének között lebeg.”) 41. l.

¹⁰⁹ George Steiner: A tragédia halála, Budapest 1971. 77. l. François Mauriac: Mémoires intérieures. Paris 1959. 157. l. (Mauriac szerint a Racine-művek belső zeneiségét a hétköznapi szövegek zenévé rendeződése adja.) — Antoine Adam: Histoire de la littérature française au XVII^e siècle. Paris 1954. 451. l. A deklamáció és recitativo kapcsolatáról vö.: Romain Rolland: Musiciens d'autrefois. Paris 1914; George Lote: La déclamation de vers français au XVII^e siècle. Paris 1912, 325–365. l. Fodor Géza: Zene és dráma. Budapest 1974, 30., 31. l. „De a francia tragédia közeledése a zenéhez más vonatkozásban még nyilvánvalóbb. [...] E folyamat betetőzése a francia barokk zenedráma megszületése Lully művészetében. Ez az opera a Racine-tragédia édestestvére. Rokonságukat, Lully szavalóénekének és Racine deklamációjának mély benső kapcsolatát elmélyült és meggyőző analízissel mutatta be Romain Rolland.”

törekvést mindössze Maurice Grammont-nál, később Meeüs-nél találunk.¹¹⁰ Jean Dubu élénken érvel az olyan koncepciók ellen, amelyek egyenlőségjelet tesznek a vers zeneisége (imitatív harmónia) és a zenével való általánosabb érvényű kapcsolódási pont között, mert — hangoztatja — a zenei nyelv és a megzenésítés más típusú, néha ellentétes harmóniát igényel.¹¹¹

A fentiek értelmében tehát a Racine-tragédiák gondolati világa, formája, nyelvezete nem teszi lehetővé az a priori megzenésítést. A rendezett költői nyelv, amely a sorok harmonikus, arányos elrendezésének, a stílus kiegyensúlyozottságának tudható be, nem nélkülöz más forrásokból táplálkozó művészi kifejezési módot. A Racine-verssorok magukban hordozzák a zeneiséget, mégis Gustave Samazeuilh vállalkozott arra, hogy néhány megzenésített Racine-műről vagy műtöredékről publikációt tegyen közzé.¹¹² A költő, pályája utolsó szakaszában a tragikus cselekményben ötvözte a drámai és zenei részeket. Pierre Mathieu (1578) és Pierre de Ryer (1658) *Esthere* arra enged következtetni, hogy a korizléstől nem idegen a dialógus és a zene egysége, ami végül is a Lully—Quinault operák megszületéséhez vezetett. A Szentírás, a bibliai alakok, a Psalmusok ismerete egyrészt tágította Racine költői horizontját, másrészt a bibliai ihletésű lírizmus irányába hajlította, ami az *Esther* és az *Athalie* megzenésített kórusait eredményezte.¹¹³ A *Cantiques Spirituels*¹¹⁴ Paul Mesnard kiadásában Moreau zenéjével jelentek meg. A strófák jellemzője, hogy egyazon modulációban, egy hangon szólalnak meg, basse continuó-val, s egyes áriák csak magas, mások csak alacsony hangra íródtak.

A szakirodalomban nem egyszer ugyanazt a Racine-tragédiát más-más zenei analógiákkal igyekeznek megvilágítani a kutatók. J. Morel szakrális operának nevezi az *Athalie*-t,¹¹⁵ amely sokkal árnyaltabb, mint az *Esther* oratóriuma. Ugyancsak az *Estherről* Dangeau úgy nyilatkozik, mint operáról, amelynek témája Esther és Assuérus, és „bizonyos” Moreau zenésítette meg.¹¹⁶ A zenei formanyelvből kölcsönvett analógiák sorában új szempontot képvisel Jean-Louis Barrault, aki a *Phaedrát* színészek zenekara számára írt szimfóniaként értékeli¹¹⁷, amelynek írásakor Racine az ének és a próza regisztere között elhelyezkedő elegancia, nemesség és természetesség szintézisére törekedett. A felvonásokat a szimfónia tételeinek, a szereplők funkcióját hangregiszterek-

¹¹⁰ Maurice Grammont: *Le vers français*. Paris 1947.

¹¹¹ Adrien de Meeüs. *La double vie de Jean Racine*. — In: XVII^e siècle, 1968, 78. l. (Jean Dubu recenziója).

¹¹² Gustave Samazeuilh: *Racine et la musique*. — In: *Mercure de France* CCLXX évf. (1936) 529—546. l.

¹¹³ A leglényegesebb megzenésített Racine-művek a következők: Victor Massé, *Cantiques à deux voix az Esther* „O rives du Jourdan” soraira; Louis Lacombe; *Lieder: Athalie álma contraltora és zongorára*; Jules Massenet: *Nyitány a Phaedrához*; Saint-Saëns: *felvonások közti zene az Andromaque-hoz*; Reynaldo Hahn, *kóruszene az Esther II. felvonásához*.

¹¹⁴ Szávai Nándor *Jean Racine-jában* (Budapest 1972, 54—60. l.) megjegyzi, hogy XIV. Lajos életének utolsó éveiben a komolyzene felé fordult, és ebben az időszakban Racine-himnuszokat hallgatott — megzenésítésben.

¹¹⁵ Jacques Morel, Alain Viala: *Classiques. Théâtre Complet*. Paris 1980. (A műről rövid ismertetés jelent meg: — In: *RHLF*, 1982. 4. sz., juillet-aout, 204. l.)

¹¹⁶ In: *Nouveau Corpus Racinianum*. Paris 1976.

¹¹⁷ Jean-Louis Barrault: *Mise en scène de Phèdre*. Paris 1976.

nek felelteti meg. A tragédia geometriai felépítettségét pedig a klasszikus művekre jellemző mértékletességből származtatja.¹¹⁸

Jacques Voisine a *Bérénice*-t Purcell *Dido és Aeneas*-ával hasonlítja össze, az összehasonlító művészettudomány számára további lehetőségeket kínálva az opera és tragédia elvontabb, dramaturgiai szempontú elemzéséhez.¹¹⁹ Anglia kultúrtörténetének 1660 és 1668 közti időszakában a prológus tragikus vagy komikus elemeket sző bele a műbe, ami az opera felé mutat, ahol ezek az alkotóelemek nemcsak díszítő funkciót kapnak, hanem a mű integráns alkotóivá válnak. Az *Esther* saint-cyr-i és a *Dido* chelsea-i előadása hasonló körülmények között zajlik, s a *Dido* szöveggönyve arra enged következtetni, hogy Nahum Tate ismerte az *Esthert*. Voisine mégis a *Bérénice*-hez közelíti a *Didót*, a librettó szinte túlzott mértékletessége, a természetfeletti erőknek minimumra redukált szerepe, a cselekmény egyszerűsége miatt.

Terjedelemre nézve lényegesen szerényebb a Racine-tragédiák festészeti és építészeti vonatkozású társjelenségeit vizsgáló kutatási irányzat.

Barthes-ot Rembrandtra, Leo Spitzert Rubensre, Velasquezre, Wolf-lint pedig Shakespeare-rel ellentétben, aki a barokk festészettel rokonítható, a renaissance festészetére emlékezteti Racine művészetét.¹²⁰

A század elején írt cikkében Prosper Dorbec úgy véli,¹²¹ hogy a *Phaedra* villantja fel leginkább Racine affinitását az ábrázoló művészetekkel, különösen a szobrászattal és a festészettel. A hősnő leginkább szituációkban él, a szöveg árnyaltan hangsúlyozza fizikai jelenlétét a színpadon, a fény-árnyék játékanak céltudatos kifejezése festészeti ismereteket és érzékenységet árul el Racine részéről. A *Britannicus* és a *Bérénice* pedig Charles le Brun egyeduralma alatt íródott, akkor, amikor a festészeti iskola a római stílust követte. Dorbec erre a tényre vezette vissza a költő festészeti képzelőerejét.

Émile Faguet „kiváló tájfestőt” köszönt Racine-ban, aki a port-royali séták melankóliáját szövi bele műveibe, hogy ezzel fogalmazza meg az irodalmi hátteret a múlt század egyik legérzékenyebb festőjének, Gustave Moreau-nak festményeihez.¹²²

Raymond Picard szerint¹²³ elsősorban a királyi udvarban kapott feladatkör hasonlósága járult hozzá Le Brun és Racine művészetének analóg jelenségeihez: mindegyik a Napkirályt dicsőíti, mint a király történeti festője.

Le Brun tudatosan osztotta Racine esztétikai elveit, ami félreérthetetlenül megnyilvánult az Académie de Peinture 1682 aug. 10-i ünnepi ülésén, ahol Le Brun megvédte támadóival szemben Poussin Rebecca c. festményét. Poussinban azt tartotta értéknek, hogy mindig témái megtisztítására, egyszerűsítésére törekedett és kellemesen kívánta megjeleníteni képei fő cselekményét, akárcsak Racine.¹²⁴

¹¹⁸ Uo., 202. l. Az első felvonást a szimfónia 1. tételének, a másodikat a másodiknak, a harmadikat és negyediket a harmadiknak, az ötödik felvonást az ötödik tételnek felelteti meg.

¹¹⁹ Jacques Voisine: Racine et Shakespeare ou la naissance de l'opéra anglais. — In: Revue de Littérature Comparée. 1976, 50—68. l.

¹²⁰ Oscar Walzel, i. m., 56—63. l.

¹²¹ Prosper Corbec: La sensibilité plastique dans la littérature au XVII^e siècle. RHLE, XXVI. évf. (1919), 374—395. l.

¹²² Émile Faguet: XVII^e siècle. Paris 1889.

¹²³ Raymond Picard: Le Brun-Corneille et Mignard-Racine. — In: Revue des Sciences Humaines, 1962, Avril-Juin, 175—183. l.

¹²⁴ Analyse de la Conférence sur Rebecca de Poussin. Supplément au Corpus, Publications de la Faculté des Lettres de Lille. Paris 1961.

Walzel, a költői művek vonásait a többi művészeti alkotás sajátosságaival való összehasonlítások terén két irányzatot különböztet meg: a képzőművészet, illetve a zene területéről vett analógiákat.¹²⁵

A Racine-tragédiák zenei, illetve szobrászati, festészeti formanyelv segítségével történő megközelítéséhez szorosan kapcsolódik Carl Steinweg, aki az irodalmi művek elemzéséhez az építőművészet formameghatározását használta alapvetően. *Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen* című könyvében Racine és Corneille tragédiáinak értelmezése során kifejti, hogy az öt felvonás közül a harmadik tekinthető szimmetriatengelynek, melynek két oldalán csoportoszerűen sorakozik fel először a második és negyedik, majd az első és az ötödik felvonás. Az egyes felvonásokon belül hasonló a szerepe a középső jelenetnek. Amit tehát Corneille és Racine a középső felvonás elé és után állít, az Steinweg számára a képzőművészeti műalkotás viszonylataihoz balra és jobbra helyezkedik el a középső felvonástól.¹²⁶

A Racine-tragédiák végeláthatatlan értelmezési lehetőségeinek, a mintegy könyvtárnyi szakirodalomnak teljességre törekvő bemutatása nem lehetett e cikk feladata. A legfontosabb megközelítési módok reprezentánsainak történeti keresztmetszetbe helyezése egészen napjaink szakirodalmáig így is elégséges bizonyítékkal szolgál arra, hogy a Racine-életmű a modern filológia számára továbbra sem lezárt terület.

¹²⁵ Oscar Walzel, i. m., 5., 75. l.

¹²⁶ Carl Steinweg: *Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen*. — In: Helikon, 1968, 405. l.

A Racine-kutatás kezdettől fogva felfigyelt a költő műveinek zeneiségére, illetve a racine-i költészet és a zene kapcsolatára. A szakirodalomban e sajátos irodalmi–zenei párhuzam változatos megközelítése arról tanúskodik, hogy a racine-i „muzikalitás” feltárása több irányba mutató, korántsem lezárt kutatási terület.

Racine zeneiségének egyik forrása a magánhangzók „akusztikus” elrendezése, s a racine-i és bachi művészet drámaisága között felfedezett rokonság arra enged következtetni, hogy Racine költészete és a zene elvontabb szinten is kapcsolatba hozható egymással.¹ A *Bérénice* szerkezetének „zenei ábrázolása” is, amelyhez a Lully-operák összhangzatvilága adott szilárd alapot, a zene és a racine-i költészet még áttételesebb, még absztraktabb találkozására utal.

Racine életművében a zene és az irodalom érintkezési formáinak két fő típusa rajzolódik ki. Az egyik megzenésített kórusait, továbbá a Racine-művek – elsősorban a tragédiák – ihlette zenei alkotásokat öleli fel. A másik már jóval közvetettebb összefüggés: a racine-i tragikus deklamációnak a Lully-operarecitatívóra gyakorolt hatása.

Racine és a zene legkonkrétabban megragadható kapcsolatáról teljesebb képet alakíthatunk ki, ha csupán felsorolás erejéig utalunk azokra a zenei kompozíciókra, amelyek Racine nyomán születtek.² Gluck *Iphigenia Auliszban* c. operája, Grétry és Haydn *Andromachéja*, Piccini és Händel *Bérénice-e*, Scheinpflug és Graun *Mithridate-ja*. A XX. században Magnard komponált *Bérénice* c. operát.

Racine bibliai témájú drámái, az *Esther* és az *Athalie* kórusaihoz Jean-Baptiste Moreau kísérőzenét írt, ami komolyan felkeltette kortársai figyelmét! Pedig szinte elképzelhetetlen a racine-i szöveg harmóniájához méltó zenei hangzás, s az is nyilvánvaló, hogy egy klasszicista mű szigorúan zárt struktúrája nem egykönnyen enged meg más művészeti ág – esetünkben a zene – beépülését a mű egészébe. Sajnálatos tény, hogy a Moreau-kották nem maradtak fenn az utókor számára, így a költői szöveg és a ráépülő zene egybevetése nem áll módunkban. A zeneszerző tehetségére, mesteri munkájára az *Esther* előszavából következtethetünk: „Minden szakértő egyetért abban, hogy régóta nem hallott ennél megindítóbb, szövegű áriákat.”³ Egyébként a kórusok, a zene és a cselekmény

¹ Vö. MAURICE GRAMMONT: *Le vers français*. Paris, 1923, Champion, 371. és GEORGE STEINER: *A tragédia halála*. Budapest, 1971, Európa Könyvkiadó, 77.

² A Racine-nal kapcsolatba hozható zenei kompozíciókról átfogó képet ad GUSTAVE SAMAZEUILH: *Racine et la musique* c. cikke. Mercure France (Paris), CCLXX (1936), 529–546.

³ *Théâtre complet de Racine*, II. Paris, 1965, Garnier-Flammarion, 259. „Tous les connaisseurs demeurent d'accord que, depuis longtemps, on n'a point entendu d'airs plus touchants ni plus convenables aux paroles.”

összekapcsolása tudatos költői programként jelenik meg Racine-nál, ami szerencsésen találkozott Moreau zeneszerzői módszerével.⁴

A zenei–irodalmi kapcsolatok történetében Racine és Lully nevét az *Idylle sur la Paix* teszi emlékezetessé. Ez a költemény „avatja” Racine-t librettistává. A Lully-operák librettóit Quinault írta,⁵ aki Lullynek köszönhetette hírnevét. Ám Quinault helyzete az udvarnál 1681–1682 körül némiképpen megingott. Raymond Picard *La carrière de Jean Racine* c. könyvében⁶ elmondja, hogy a király M^{me} de Montespan és M^{me} de Thianges javaslatára – akik ez idő tájt elfordultak Quinault-tól – már a *La Chute de Phaéon* szöveggönyvét is Racine-ra akarta bízni. Végül azonban engedett Quinault kitartó kéréseinek, és mégsem Racine-t kérte fel a szöveggönyv megírására.

Racine verse az *Idylle sur la Paix* Lully megzenésítésében a király tiszteletére rendezett sceaux-i ünnepségen hangzott el. A korabeli dokumentumok nem egységesek a zene és a vers keletkezésének kronológiai sorrendje kérdésében, ami az *Idylle* műfajának eltérő megítéléséből fakad. A különböző vélemények összegezése a következő két verziót tárja elénk: operához írt szöveggönyvről vagy megzenésített költeményről beszélhetünk.⁷ Ha operának fogadjuk el az *Idylle sur la Paix*-t, jogosan merül fel a kérdés, hogyan lehet ez a rövid költemény operalibrettó. Mivel a Lully-kotta eltűnt, erre választ csak a meglevő szöveggönyvek és az *Idylle* szerkezetének összehasonlítása adhat. A librettók és a Racine-költemény struktúráját is refrének tagolják. Racine versének indítása Lully prológusaira emlékeztet.

„Chantons, chantons . . .” (Racine)	„Allons, allons . . .” (Lully: <i>Atys</i>)
(Énekeljünk, énekeljünk . . .)	(Menjünk, menjünk . . .)

Nemcsak a daktilusok ritmusa kelti ezt az impressziót. A „nagybetűs” Paix (Béke) eszünkbe juttatja az operák prológusainak allegorikus alakjait, a Gloire-t (Dicsőség), a Victoire-t (Győzelem), az Amour-t (Szerlem), a Temps-t (Idő) stb. Az *Idylle* refrénjei hasonlíthatók a Lully-kompozíciók refréntípusaihoz; megismétlődhet az egész refrén, néha csak az első fele tér vissza, vagy keretként vesz körül egy egész szövegrészt. Az *Idylle*-ben négy refrén található, ezáltal a költemény négy részre osztható. A Lully-operák felvonásaihoz hasonló a felépítése; a cselekmény a refrének között fejlődik, és ezek az ismétlődések szimmetrikus struktúrát hoznak létre. Lully a cselekménytől függően más és más zenei anyagot komponált a librettó szerkezetét tagoló azonos szövegű refrénekre, de a zenei hangzástól „megfosztott” librettó valójában alig terjedelmesebb, mint az *Idylle*, hiszen az egyes refrének többször ismétlődnek.

A korabeli tudósítónak az a feltételezése is hihető, hogy a Sceaux-ban előadott kompozíció megzenésített Racine-vers. Tudvalevő, hogy a Racine-i tragikus deklamáció

⁴ I. m. 258.

⁵ Quinault engedelmesen követte Lully direktíváit. Legismertebb szöveggönyvei: *Atys* (1676), *Armide* (1686), *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Bellérophon* (1679).

⁶ RAYMOND PICARD: *La carrière de Jean Racine*. Paris, 1955, Gallimard, 354.

⁷ Az *Idylle sur la Paix*-re vonatkozó dokumentumok a *Nouveau Corpus Racinianum*-ban lelhetők meg. Paris, 1976, Éditions du Centre National de la Recherche scientifique. A *Corpus* részleteket közöl a *Le Mercure Galant*, a *Nouvelles extraordinaires de Divers Endroits* hasábjairól, Marquis le Sourchez, M^{me} de Coligny stb. visszaemlékezéseiből.

erőteljesen tükröződik a Lully-recitativók dallamvezetésében s minden valószínűséggel az *Idylle*-ben is.

Bryennius⁸ tudjuk, hogy már az antik szerzők kottafejekkel jelölték a deklamációt, akárcsak az éneket. Az emberi beszéd hangjegyekkel történő kifejezéséből pedig melódia keletkezett. Az antikvitás korában annyira eggyé vált a recitativo és a deklamáció fogalma, hogy az „énekés”, a „deklamálás” vagy a „hétköznapi beszéd” fogalmát szinonimaként emlegették. A klasszicizmus is ismeri a deklamáció és a recitativo szoros összefonódását. Ekkor azonban már nem hivatásos deklamációíró zeneszerző jegyzi a hangjegyeket a deklamált szöveg fölé, hanem maga a költő.

Racine az antik zeneszerzőkhöz hasonlóan dolgozta ki verssorainak deklamációját. Louis Racine emlékirataiban többek között ez olvasható apja „zeneszerzői” tevékenységéről: „Először az elmondásra kerülő verssorokat értette meg vele [Champmeslé színésznőről van szó], megmutatta a mozdulatokat és lediktálta a hangokat, amelyeket még le is jegyzett.”⁹ Racine fiának sorai burkoltan a francia klasszikus zene jellegzetes törekvéseire utalnak, ugyanis a francia klasszicizmus a különböző művészetek – a színház (les vers), a tánc (les gestes) és a zene (les tons) – szintézisét kívánta megvalósítani. Lully annyira tisztelte Racine deklamációíró tehetségét, hogy az operáit megszólaltató énekesektől megkövetelte a költő deklamációinak pontos ismeretét, amit persze ő maga is tanulmányozott.¹⁰

A recitativo voltaképpen hangjegyekkel leírt deklamáció, s az opera leglogikusabban felépített része, amelynek meg kell őriznie a költői szöveg jellegét. Lully elméletben sokat foglalkozott a verssorok és a zene kapcsolatával, a deklamációnak a muzsika nyelvére történő „lefordításával”. Különös gondot fordított a rím, a cezúra, a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok, továbbá a szónoki fordulatok, intonációk zenei megfogalmazására. Lully operamuzsikájában a rím és a cezúra éppen olyan fontos szerepet játszik, mint Racine költészetében; a recitativo dallamvezetése, illetve a költői szöveg áradása egyaránt „szűk csatornák rendszerébe kényszerül”.¹¹ A hangsúlytalan szótagokat a deklamáció általános szabályainak értelmében Lully nagyobb időértékkel jelöli, a hangsúlyos szótagok pedig az ütem első tagjában egybeesnek a logikai hangsúllyal.¹²

A Racine-szövegben gyakran előforduló „Hélas” (Jaj), „O ciel” (Ó ég), „Quoi” (Hogyan) stb. felkiáltások az érzelmek széles skáláját szólaltatják meg. Szomorúságot, feldúlt lelkiállapotot, meglepődést fejezhetnek ki, s e rövid, a szív mélyéből feltörő kiáltások rövid szünetet parancsolnak az előadónak. Lully él az irodalmi szöveg kínálta szünetlehetőségekkel, pl. a „Quoi” szót felváltó expresszív erejű hallgatással teszi hangsúlyo-

⁸ ABBÉ DU BOS idézi Bryennius *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* c. könyvében. Paris, 1719, Tome III, Section 14.

⁹ „Il lui faisait d'abord comprendre les vers, qu'elle avait à dire, lui montrait les gestes et lui dictait les tons qu'elle notait.” In: ROMAN ROLLAND: *Musiciens d'autrefois*. Paris, 1914, Hachette, 143. (R. Rolland LOUIS RACINE: *Mémoires sur la vie et les ouvrages de Jean Racine* [Lausanne et Genève, 1747] c. emlékirataiból „kölcönözte” a mondatot.)

¹⁰ „Si vous voulez bien chanter ma musique, allez entendre la Champmeslé.” (Ha önök jól akarják énekelni a zenémet, menjenek, hallgassák meg Champmeslé asszonyt.) Az idézet Lullytól való.

¹¹ GEORGE STEINER: *i. m.*, 77.

¹² Vö. GEORGE LOTE: *La déclamation du vers français à la fin du XVII^e siècle*. Revue de Phonétique (Paris), 1912, 325–364.

zotta a szöveg deklamációját, az érzelmi hullámmozgást szünetekkel megszakított recitativo adja vissza.¹³

Miután a Racine-kottáknak nyoma veszett, a Lully-recitativók ismeretében csak regesszív módon lehet következtetni a Racine-deklamációk dallamvonalára.

A XVII. század világképe a kor zenéjében, irodalmában egyaránt kifejezésre jut. A reneszánsz emberközpontú harmóniáját bonyolultabb diszharmónia váltja fel, amelynek középpontjában az Isten által elhagyott szenvedő ember áll. „Ez az Isten mindig jelen van, ugyanakkor rejtve távol marad.”¹⁴ E koncepció az Embert szélsőségesen ellentétpontozott szituációba helyezi. A világ taszítja, de vonzza is, s e taszítás–vonzás háborúságában válik tragikussá a hős. A megváltozott világképet, az emberi érzelmek feszültségét a korábnál mozgalmasabb zenei anyag jeleníti meg; zenei kontrasztok, de mindenekelőtt a klasszicizmus korának legnagyobb vívmánya, a hangszeres és vokális zene összekapcsolódásából megszülető zenés tragédia közvetítésével. (A kifejezés Lullytól származik.) A klasszicista világkép két szférát ütköztet, a társadalmi és az egyedit, ami zenei és irodalmi műben egyaránt az AMOUR (Szerelem) és a DEVOIR (kötelesség) konfliktusában kristályosodik ki, mint azt Süpek Ottó részletesen, a társadalmi háttér bemutatásával *A szolgálat és a szerelem dialektikája a Clèves hercegnőjében* c. tanulmányában elemzi.¹⁵

Racine tragédiái közül a *Bérénice* szerkezete épül legteljesebben erre az ellentétre, s ez az a tragédia, amelynek elemzése során elvontabb irodalmi–zenei érintkezési pontok is felszínre kerülnek.

A *Bérénice*-t megelőző Racine-művek elemeikben tartalmazzák, mintegy előkészítik a *Bérénice* struktúráját. A *Thébaïde* még nem nevezhető igazi Racine-tragédiának (a politikai konfliktus nem marad jellemző a későbbiekben), a szerelem pedig csak másodlagos szerepet kap. A sorsszerűség viszont előremutató! Az *Alexandre*-ban már a szenvedély elsöprő ereje sejteti a Racine-tragédiák áldozatait. E darab költői nyelvről Antoine Adam így ír: „Az egész művön keresztül megnyilvánulnak a racine-i zene első jegyei.”¹⁶ Az *Andromaque* komoly lépés az igazi Racine-tragédia felé. Struktúrája ellentétek láncolatából tevődik össze.

Oreste ↔ Hermione ↔ Pyrrhus ↔ Andromaque → Astyanax jövője
Hector emléke

A darab mozgató rugója a szerelem, Andromaque lelki tusájából Titus, Oreste szerelméből Antiochus alakja bontakozik ki. A „szerelmi párok” kettőzésével az *Andromaque* Lully *Cadmus és Hermione* c. operájának szerkezetére emlékeztet. A *Britannicus* az első olyan tragédia, ahol a szerelmespár a szerelemben gyökerező balsorsban egyesül.

¹³ A Lully-recitativo egyik legszebb példáját az *Armide* utolsó felvonásában találjuk a két főhős, Armide és Renaud búcsújelenetében.

¹⁴ „Toujours présent, ce Dieu est en même temps un Dieu caché, un Dieu toujours absent.” – LUCIEN GOLDMANN: *Racine*. Paris, 1970, L'Arche, 19.

¹⁵ SÜPEK OTTÓ: *A kötelesség és a szerelem dialektikája a Clèves hercegnőjében*. In: Uő: *Szolálat és szeretet*. Budapest, 1980, Magvető, 201–220.

¹⁶ „C'est à travers toute l'oeuvre que se perçoivent les premières notes de la musique racinienne.” ANTOINE ADAM: *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*. Paris, 1954, Éd. Domat, 451.

„A *Bérénice* Racine poétikájának lényegi elképzeléseit testesíti meg. Többről van benne szó, mint szerelmi lemondásról. Cselekménye az élet feláldozása révén éri el végső eleganciáját.”¹⁷

A *Bérénice* szerkezetének trinitása a szövegösszefüggés, a lexika szintjén a következő módon fejezhető ki:

$$\begin{array}{ccc} \text{AMOUR} + \text{DEVOIR} \neq \text{HYMEN}^{18} \\ \text{coeur} & \text{gloire} & \\ \text{pleurs larmes} & \text{raison vertu} & \end{array}$$

A séma jelentésének lényege: ha az „Amour” és a „Devoir” Titus és Bérénice házasságában egyesülhetne, nem teremődne meg a tragikus szituáció. Harmónia helyett azonban e két fogalom ellenpontozottan áll szembe egymással, a kontrapunktikus szerkesztési elv irodalmi párjaként. A kontrapunkt, vagyis az ellenpontozott zenei anyag szimultán megszólalása a Bérénice kompozíciójában azáltal valósul meg, hogy az ellentétes előjelű bázis-elemek összecsengenek a tragédia különböző helyein.

A kulcsszavak előfordulásának gyakorisága az *amour–hymen–devoir* hierarchiát mutatja. Az „egyenlet” egyik oldalán a leggyakrabban használt *amour* szó (jelöljük + jellel) és a legritkábban előforduló *devoir* (jelöljük – jellel) áll. Statisztikai alapon igazoltnak tekinthetjük a sémát, mert a mennyiségi szempontból uralkodó *amour* tökéletes közömbösítőjeként lép fel a súlyos etikai jelentést hordozó *devoir*. Ellentétes előjelű, kontrapunktikus tartalmuk kizárja az *hymen* megvalósulását.

Harmónia a hősök trinitásában sem lelhető fel. Titus, Bérénice és Antiochus konfliktusmentes, harmonikus egysége nem valósulhat meg. Titus „Bérénice iránti szerelme abszolút és az is marad egészen a darab végéig. Életének nem lesz semmi értelme, ha el kell válniuk egymástól. Másrészt azonban az uralkodás is lényegi része életének, márpedig az uralkodásnak megvannak a maga kérlelhetetlen törvényei.”¹⁹ Antiochus szerelme mindvégig viszonzatlan marad. Ő szubjektív, a másik két hős objektív nehézségbe ütközik célja véghezvitelében, emberi erővel mindkét akadály legyőzhetetlen. A hősök trinitásának mindhárom eleme vállalja sorsát, a szenvedést.

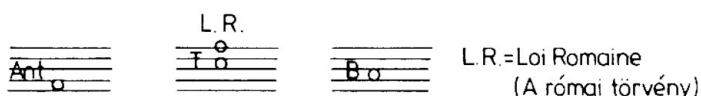
Egyenlőségjelet mégsem tehetünk Titus, Bérénice és Antiochus közé. Tragikus tudatuk szintje, a realitással való szembesülésük fejlődési íve hierarchiába rendezi a szereplőket, amit az 53-ik oldalon látható „zenei képlet”, kottakép próbál érzékeltetni.

Az emberi világra ráneheződő, személytelen római törvény és az e törvény abszolút erejének alárendelt világot képviselő három hős között feszül a tragédia lényegi ellenpontja. A

¹⁷ GEORGE STEINER: *i. m.*, 76.

¹⁸ A séma feltünteteti az elvont fogalmak konkrét megnyilvánulási formáit is, amelyek alárendeltségi viszonyban vannak a kulcsszavakhoz képest. A háromelemű séma konfliktust fenntartó két tagja további három elemből áll. Előfordulások gyakorisága a tragédiában: *amour*: 45, *coeur*: 53, *pleurs*, *larmes* (könnyek): 32, *gloire* (dicsőség): 22, *vertu* (erény): 5, *raison* (értelem): 7.

¹⁹ „Son amour pour Bérénice est absolu et il le restera jusqu' à la fin de la pièce. Sa vie n'aura plus de sens ni de réalité s'ils doivent se séparer. Mais, d'autre part, le règne est, lui aussi, essentiel à son existence et il a ses exigences inexorables.” — LUCIEN GOLDMANN: *Le dieu caché*. Paris, 1959, Gallimard, 377. A magyar idézet lelőhelye: LUCIEN GOLDMANN: *A rejtőzködő isten*. Budapest, 1977, Gondolat, 610.



1. kottakép

szereplők a hármashangzat különböző fokain helyezkednek el, ami tükrözi érzelmi–pszichológiai strukturáltságukat.

Titus nem véletlen kerül a hierarchia csúcsára. Már akkor szenved, lelkében már akkor ütközteti a „gloire” tiszteletét és a Bérénice iránti szerelmét, amikor az még boldog házasság várományosának hiszi magát. Bérénice csak fokozatosan jut el a külső körülmények diktálta paradox helyzet megértéséig. Antiochus a „zenei–tragikus” hierarchia legalsó lépcsőfokát foglalja el, mert tudatában boldogsága valóra válásának szubjektív akadályai nem ok a reményvesztettségre. A szerelmeseket elválasztó római törvény pedig egyenesen reménysugár Antiochus számára. A hierarchia különböző szintjein álló hősök egyetlen közös vonása balsorsuk: mindhárom boldogtalanságra ítéltetett. Így teremődik meg Titus, Bérénice és Antiochus diszharmonikus, hierarchikus, mégis egységes trinitása.

A tragédia strukturális szintjén a jelenetek elrendezésében, kronológiai sorrendjében a fentebb vázolt hierarchia fordítottan jelenik meg.

Az első felvonás első három jelenetében a trinitás tagjai közül csak Antiochus tartózkodik a színpadon, Bérénice csak ezután lép színre (IV. jelenet, Bérénice, Antiochus, Phénice). A II. felvonás szerkezeti ismétlése az elsőnek: a tragikus világot három jeleneten keresztül egyedül Titus képviseli, s csak ezt követően érkezik el a tragédia kompozíciója Titus és Bérénice együttes jelenetéhez (III. felvonás, Bérénice, Titus, Paulin és Phénice). A hősök a következő sorrendben épülnek be a tragédia szövetébe:

1. Antiochus + Arsace

2. Bérénice + Phénice

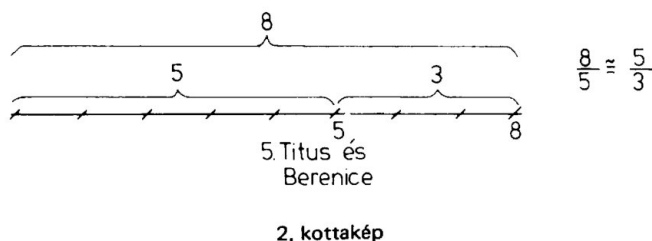
3. Titus + Paulin

A főszereplők először kísérőjük jelenlétében szólalnak meg. A kompozíció egészének szimmetrikus lüktetését az ilyen típusú jelenetek refrénszerű visszatérése magyarázza. A szimmetria fennmaradását a IV. felvonásban az első és a negyedik jelenet összecsengése biztosítja, ahol a szereplők kísérő nélkül, a fordított hierarchia sorrendiségét követve vonulnak fel. Titus és Bérénice kettőse az ötödik jelenetben szólal meg. A középkor és a reneszánsz irodalmában az ötös a szerelem száma volt.²⁰ Talán e távoli reminiscencia vezette Racine-t e jelenet helyének megválasztásában s a struktúra egészében való elhelye-

²⁰ SÜPEK OTTÓ: A Gargantua *rejtett tanítása*. In: *Szolgálat és szeretet*, 165–197. ... az ötös a szerelem par excellence misztikus, szimbolikus száma. Az ötös szám szerelmi szimbolikájának talán legmeggyőzőbb bizonyítékát a *Szent Elek élete*, a *Vie de saint Alexis* című alkotás numerikus szerkezete szolgáltatja ...” 179–180.

zésében, s talán akkor is, amikor Antiochus szavaiban egymás mellé állítja az ötös számot és a szerelmet.²¹

Funkcióját tekintve a tragédiának ez az a jelenete, amely mint jelenettípus nem tér vissza többé, ezáltal a szimmetriában aszimmetriát idéz elő. Itt ér véget a negyedik felvonás első szerkezeti egysége. A felvonás mikrostruktúrájának második felét *három* jelenet alkotja. Így a nyolc jelenetből álló felvonás *arany metszési* pontja az ötödik jelenetre esik. Nem meglepő, hogy Racine tragédiájában arany metszést találunk, hiszen „elsősorban a racionalistább művészeti korszakok esztétikája emeli törvényerőre ezt az arányt”.²²



A negyedik felvonás utolsó és az ötödik első jelenetének kontrasztja a tragédia teljes kibontakozása felé vezető út fontos állomása; hirtelen, gyors egymásutánban villantja fel a római törvényt Rutile alakjában és Arsace-t, aki a tragikus világhoz szervesen tartozó, de másodszintű szereplő, a tragikus hierarchiában legalacsonyabb helyen álló Antiochus bizalmasa.

A szereplők hármas egysége, hierarchiája, a jelenetek sorrendisége és az emberi kapcsolatok felett álló, Rutile alakjában szubjektívalódó római törvény „zenei rajzban” is kifejezhető. A „képletben” fekete hangjegy jelöli a tragikus világot kiegészítő, másodrangú szereplőket.



²¹ Antiochus az I. felvonás 2. jelenetében kétszer is említi az ötös számot. Vas István fordításában (*Racine összes drámai művei*, Budapest, Franklin, 382.) így hangzik a két legjellemzőbb sor: „Öt éven át meg nem szólalhattam soha” (Je me suis tu cinq ans . . .) és „Öt év fölösleges remény és szerelem” (Après cinq ans d’amour et d’espoir superflus).

²² VAJDA ANDRÁS: A Discours de la méthode *arányai*. Filológiai Közlöny, XIV (1968), 543.

Hármashangzat segítségével mind az öt felvonás ábrázolható, ha a tragédia hőseit a hármashangzatot alkotó hangokként fogjuk fel, s a tragédiában betöltött funkciójukat a hangok szerepének feleltetjük meg. Ezek szerint Antiochus az „alaphang”, Bérénice a „terc”, Titus a „kvint” helyét foglalja el. Az egyes részabrákról leolvasható a tragédia fejlődési vonala a totalitás felé. Ahogy a zenében is egyszerre szólalnak meg az akkord hangjai a kadenciában, úgy a tragédia utolsó jelenetében egyszerre jelenik meg Antiochus, Bérénice és Titus. Az idáig vezető utat jelző „hangok”, illetve hősök: az első két felvonás utolsó jelenetében Bérénice (= terc), a harmadik felvonásban Antiochus (= alaphang), a negyedik felvonásban az ismét visszatérő Antiochus (= alaphang), végül az ötödik felvonás zárójelenetében az előbb említett „kadencia”. Ez a kadencia érdekes irodalmi–zenei rokonságot rejtget magában, ugyanis megfigyelhető a szemantikai (Racine) és a zenei (Lully) jelentés egybeesése. Lullynél szinte mindig a terc a szerelem hangköze, s ugyancsak a terc funkcióját érezhetjük feléledni a racine-i kadenciában is. A hangzat terce Bérénice, kifejezi Antiochus viszonzatlan szerelmét, de egyúttal, transzformálódva, alaphangja a Titus iránt érzett szerelem „tercének”.



4. kottakép

A *Bérénice* struktúráját Lullyhez közelítő terc szimbolikus jelentése mellett további érintkezési pontokra mutathatunk rá, ha megvizsgáljuk a kulcsszavak tartalmának változását.

A költői szöveg kulcsszavai, akárcsak a Lully-operákban, mély jelentésbeli metamorfózison mennek át a cselekmény folyamán. A tragédiában a kontextus, a hősök viszonyainak kényszerű vagy önként vállalt megváltozása módosítja, rejtett jelentéssel ruházza fel őket. Az operában mindezt a zenei anyag tartalomcentrikus megválasztása hivatott érzéltetni: a hangnemek, hangközök váltakozása, a dinamika, a hangszínek stb.

A tragédia visszatérő alapotívumai csírájukban már a mű első soraiban fellelhetők. A jelenetek sorrendiségéből kibontakozó fordított hierarchiának megfelelően elsőként Antiochus szavaiból lehet következtetni a tragédiában jelen levő amour–devoir konfliktusra, igaz, burkolt formában, ami késleltetve hatol el Titus, majd Bérénice tudatáig. A tragédia fejlődésének vonala a hősök és a realitás közti harc tükrözője. A cselekmény előrehaladása követi azt a folyamatot, amelynek során Bérénice lelkében megütközik a külvilág és az érzelmi szféra.

De nemcsak az alapotívumok bukkannak fel mindjárt a tragédia elején. A hierarchia legalsó fokán elhelyezkedő Antiochus már a darab első jelenetében is másodlagosnak hat a trinitás másik két hőisével szemben. Titus és Bérénice távolságot tartón hallga-

tásba burkolózik, Antiochus azonban a két lakosztály között állva szinte narrátor szerepet „vállal”.

Egy ajtó zárja el Titus lakószobáit,
A királynő felé az vezet, az a másik.²³

A lélektani tragédia előkészítői a misztikus hangulatot árasztó „se cache” (rejtőzik) és a „secret” (titok) szavak. Rejtelmességet tovább fokozza a Kékszakáll-legendából is ismert, titkokat sejtető ajtó-motívum.

A szerelmi problematika közelíti egymáshoz a *Bérénice*-t és Lully *Armide*-jét. Az opera szöveghű zenei anyagában kifejezésre jut az előbbieken már többször érintett amour–devoir konfliktus. E két fogalom kontrapunktját legfőképpen hangmagasságbeli eltérés és ritmuskülönbség teszi érzékletessé; az érzelmi szféra „elemei” szólnak meg alacsonyabb regiszterben, ahogy azt az itt látható kottatöredék mutatja.



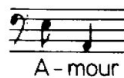
5. kottakép

A kulcsszavak jelentésének metamorfózisáról általánosságban esett szó.

Az *Armide*-ben a szerelem gyűlöletté válik, aminek vetületeként a szerelem szokásos, par excellence terce más hangköznek adja át helyét: a súrlódás, a csalódottság hangulatát árasztó kis szekundnak, vagy a távolodást, a lelki egyensúly megbomlását evokáló kvintnek.



6. kottakép



7. kottakép

A *Bérénice*-ben az érzelmek mélysége, a tragikus szituáció, a sorsvállalás nem változtatja gyűlöletté a szerelmet, mégis lejátszódik egy modulációs folyamat, amely önmaga ellenpontjává transzformálja Bérénice szerelmét. A „halhatatlan boldogság” (Le bonheur immortel) a „legboldogtalanabb szerelem” (L’amour la plus malheureuse) lesz.²⁴ Az opera elején is felvonulnak az alapmotívumok azzal a zenei megoldással, amely végig

²³ De son appartement cette porte est prochaine. Et cette autre conduit dans celui de la reine. (I. 1.) Lucien Goldmann elemzésében (*i. m.*, 375.) Titus lakosztálya a hatalmat, Bérénice-é a szerelmet jelképezi.

²⁴ Az idézett rész a tragédia 1083. és 1503. soraiban található.

jellemzőjük marad. S az emberi értékrendszert éppúgy a Gloire tisztelete uralja, mint a Bérénice-ben. Ezért az AMOUR + DEVOIR \neq HYMEN az *Armide*-ra is alkalmazható séma, még akkor is, ha Renaud erőszaknak engedve hagyja el kedvesét, lovagi kötelességei miatt.

A „zenei rajzokról” leolvasható, hogy a confident (kísérő, bizalmas) szervesen hozzátartozik a tragédia világához, de háttérben marad, sokszor meg sem szólal, s ha igen, akkor a hős gondolataira, a cselekmény fordulataira reagál vagy azokat „értelmezi”.

Zenei párhuzam itt is vonható! A Lully-operákban is gyakran felcsendül a secret szó a hősök és kísérőik dialógusaiban. Az *Atys*-ban így teremődik meg két eltérő szintű szereplő egysége.

Je sais votre secret
(Tudom az ön titkát)
(I. felv. II. jel.)

Idas, a confident mondja ezt Atysnak. Sangaride, Bérénice és Armide „rokona” egyenesen feltárja szíve titkát confident-ja előtt; szerelmes Atysba.

A Lully- és Racine- confident-ok hasonlósága nemcsak felszíni. Másodlagos jelentőségüket a tragédiában főként azok a jelenetek emelik ki, amelyekben a confident valóban csak kísérő és néma szemlélője az eseményeknek, illetve hallgatója a főhős monológusának.²⁵ A zene természetesen más úton-módon hangsúlyozza a háttérszereplők funkcióját. A confidente-áriák kiválnak az opera zenei szövetéből, halványabbak, nem olyan fenségesek, ünnepélyesen zengők, mint a főhős-áriák.

A *Bérénice*-ben az események félreértése, helytelen magyarázása (Arsace az V. felvonás első jelenetében) feleltethető meg a szegényesebb zenei hangzású ariának. Arsace két ízben is remek példát szolgáltat. Örömmel veszi Bérénice elutazásának hírért, holott az a tragédia végét, a szerelemről való végleges lemondást vetíti előre. Az első felvonásban pedig számára érthetetlen, miért szenved Antiochus Titus és Bérénice közelgő házasságának hírértől. Válaszaiban megnyilvánuló értetlensége már-már komikussá varázsolja a jelenetet, ami hangulati szinten a tragédia pillanatnyi ellenpontjává alakul. A II. felvonás második jelenetében viszont Paulin az, aki elsőként figyelmeztet Titus és Bérénice egybekelésének akadályára:

Róma . . .
Olyan násznak, mely megsérti ezt az elvét,
Nem ismerheti el törvénytelen gyümölcsét.²⁶
(Vas István fordítása)

Bérénice confidente-ja, Phénice is szóba hozza a római törvény kegyetlenségét, hogy a valóságra ráébressze úrnőjét. Ám ellenpontjuk, Arsace, Antiochuson keresztül nem érzi

²⁵ I. felv. IV. jel., II. felv. I. és IV. jel., IV. felv. VII. és VIII. jel., V. felv. III., IV., V. jel.

²⁶ „Rome . . . Ne reconnaît les fruits illégitimes — Qui naissent d'un hymen contraire à ses maximes.”

annyira embertelennek Rómát, mint Paulin és Phénice, akikre kivetítődik uralkodójuk gondja.²⁷

A tragédiában a confident olyannyira a főhőshöz tartozó figura, hogy elképzelhetetlen volna két confident kommunikációja. Az operában azonban színesebb, élénkebb a zene, ha váltakoznak a dialógustípusok, ezért előfordul a confident-ok kettőse. Az egyik Lully-operában, a *Cadmus és Hermione*-ban a főhős-pár sorsát halvány imitációként ismétli a confident-pár. A *Cadmus és Hermione* szerkezetének rétegei a *Bérénice* trinitásaira emlékeztetnek. Három réteg, egy reális (amour—devoir), egy csodás (a prologusban fellépő Gyűlölet, Nap, Sárkány stb.) és egy természetfeletti (Pallas és Junon istenek) ötvöződik. E trinitás elemeinek zenei hangzása következetesen jut érvényre: a szerelem leggyakrabban előforduló hangzata a terc, a csodás elemek nem szólalnak meg, mindössze a prologus tesz említést létezésükről. A természetfeletti szféra absztrakciója a „ciel” szó, amelyet mélyről felszökkenő dallam jelenít meg.

*

Mint látjuk, Racine életműve elválaszthatatlan a zenétől. Ha birtokunkban lenne az *Idylle sur la Paix*, vagy az *Esther* és az *Athalie* kórusaihoz komponált zene kottája, s legalább egy racine-i deklamáció lejegyzett képét ismernénk, megelevenedne az a racine-i zenei világ, amelyre ennyi idő távlatából mindössze dokumentumok, emlékiratok segítségével következtethetünk. Racine és a zene elvontabb találkozásának bizonyításához át kell lépni a szigorúan vett diszciplináris határokat. A *Bérénice* belső arányainak tanulmányozása, „zenei” szerkezetének feltárása ebbe a mederbe tereli a vizsgálódást. A zenei megközelítésre jogosít fel a Racine-tragédia és a Lully-operák néhány közös jelensége is: a szerelem modulációja, a hármas szám több síkú jelentése, a confident-ok szerepe és végül a „szerelem terce”.

²⁷ Vö.: G. MICHAUT: *La Bérénice de Racine*. Paris, 1907, Lecene, 187–188. „A confident-ok megkettőzik urukat, ahogy egy filozófus mondaná, exteriorizálják mindazt, ami uruk lelkében lejátszódik...” („Ils [les confidents] sont un double de leur maître. Ils extériorisent — comme dirait un philosophe — ce qu’il y a dans l’âme de leur maître.”)

(Szak)fordítás, (szak)nyelv oktatás

Élthes Ágnes

Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem
Gazdaság- és Társadalomtudományi Kar
Idegen Nyelvi Központ, Tolmács- és Fordítóképző Központ

A fordítói „bőbeszédűség” - kognitív-emocionális háttér

<https://doi.org/10.48040/PL.2022.1.4>

Különösen a fordítóképzés kezdeti szakaszában, de a későbbi szakfordításokban, sőt a diplomafordításokban is megfigyelhető, hogy a lefordított szövegekben indokolatlan betoldások fordulnak elő, függetlenül a fordítandó szöveg témájától vagy a végproduktum minőségétől. Érthetőségi problémát nem okoznak, a forrásnyelvi szöveggel összehasonlítás során azonban feltűnőek. Esetenként pusztán „ártalmatlan,” érzelmi megnyilvánulások, de okozhatnak információ-torzulást is. A szövegen túli fordítói szubjektivitás kutatásához bátorítást ad a fordítási folyamat mellett magára a fordítóra, a fordítói személyiségre, érzelmi intelligenciára, az emóciókra is kiterjedő figyelem a fordítástudományi szakirodalomban. Példákon keresztül röviden kitérek a fordító hallgatói kommentárokból kiemelhető, a fordítás folyamata során megnyilvánuló kognitív-emocionális mozzanatokra, majd megpróbálom definiálni és tipológiába állítani az indokolatlan, szubjektív betoldásokat. Az eddigi eredmények felhasználhatók a fordítástanári visszajelzésekben a szubjektív betoldások kikerülésének tudatosítására a minőség javítása céljából, valamint a többi fordítói kompetencia fejlesztése mellett beilleszthetők a BME GTK TFK keretein belül folyó módszertani kezdeményezésekbe is.

Kulcsszavak: fordítás, emóciók, szubjektivitás, indokolatlan betoldás, fordítói kompetencia

Bevezetés

Az elmúlt évtizedekben a fordítók emocionális intelligenciája, a fordítói személyiség, az emóciók és a lefordított szöveg mint végtermék minősége közti kapcsolat kutatása új színnel gazdagította a kognitív pszichológiai megközelítések irányában nyitott, fordítási folyamat központú fordítástudományi kutatásokat. Mindez elméleti megerősítést adott abban, hogy a fordítás oktatásában is fontos szerepet kaphat a fordítások láthatatlan, kognitív-emocionális hátterének és a szövegekben megjelenő lehetséges „nyomainak” kutatása.

Hipotézisem szerint a fordító láthatatlan személyisége két síkon is megjelenik a fordítás tanítása során. Az egyik, várhatóan a hallgatói kommentárok írásbeli közléseiből bontakozik ki, amelyek személyre szabottan adják tudtul a fordítási folyamatból kiemelt kognitív elemek (mint például a szöveg figyelmes, értelmező olvasása, megértése, célnyelvi megfogalmazása, a fordítás önellenőrzése, az időfaktor kezelése) nehézségeit adott hallgató számára. Ezen hipotézis értelmében konstans tényezőként rögzíthetjük, hogy a hallgatók által beadott fordítások hátterében emóciókkal átszőtt kognitív folyamat áll. Személyiségük határozza meg, hogy adott fordítás elkészítésekor milyen nehézségi sorrendi, érzelmi változatok a jellemzőek. A hipotézis szerint a fordítói személyiség, az emóciók másikkal, sokkal nehezebben kimutatható szintje magukban a fordított szövegekben is nyomot kell hagyjon.

A fordítástudományban az utóbbi évtizedekben került néhány kutató figyelmének középpontjába a fordítói személyiség- és emóciókutatás. A kognitív pszichológiától kölcsönzött módszerek egyes kutatókat a fordítói személyiség elméleti modelljének megalkotásához vezették, kísérletek zajlottak a személyiség, az emóciók és a fordítási teljesítmény közti összefüggések kimutatására. Ugyanakkor, a fordítási hibák egyéb kategóriáihoz képest csak kis százalékban megjelenő indokolatlan betoldások jelenségét mindössze említés szintjén tartja számon az általam eddig megismert szakirodalom. Súlyozás, tipológia, fordításokból kiemelt nyelvi példák nélkül. A hallgatóknak visszaküldött korrektúráimban „kerülendő szubjektív betoldásokként” jelzett hibatípust igyekszem

árnyaltabbá tenni a kevésbé súlyostól a súlyosabb információtorzulást okozó betoldásokra adott fordítási példákkal, a tendenciák érzékeltetése céljából. A szubjektív eredetű felesleges betoldások az én meglátásom szerint a „láthatatlan” emóciókra, az egyénenként más és más fordítói személyiség háttérjelenlétére vezethetők vissza. Nem azonosíthatók a forrásnyelvi információ ekvivalens közvetítése érdekében beiktatott szótöbblettel.

Francia-magyar nyelvpárban vizsgáltam a – francia terminussal élve – *ajout injustifié* (indokolatlan betoldás) előfordulásait. Jelen dolgozatban arra teszek kísérletet, hogy ezt a különböző hibatipológiákban jelen lévő hibatípust súlyozás szerinti altípusokba soroljam. Általam relevánsnak tartott, konkrét nyelvi példákból meríték hipotézisem megválaszolására.

Miért (volt) érdemes figyelni a fordítás órákon a kognitív-emocionális szempontra? A konklúzióban megkísérlem a választ.

Elméleti háttér

A fordítástudományi kutatások látószögébe 1980-tól kerül a kognitív pszichológia, mint a fordítás didaktikájának társtudománya, a párizsi ESIT Créteilben, a *La compréhension du langage* címen megrendezett konferenciájától kezdődően. A kognitív tudományok paramétereinek átemelése a fordítás didaktikájába az interpretatív fordítási modellben, amint erre Michel Politis rámutat (Politis, 2007), abban érhető tetten, hogy kognitív egységként kezeli a fordítót, illetve a tolmácsot, akinek feladata a kommunikáció könnyebbé tétele. A fordítástudományi kutatásokban fontos helyet kapott a fordítási folyamat kognitív jellegének tudatosítása, a fordító agyműködésének pontosabb megismerése, a gépi fordítás kutatási eredményeivel szemben a pszichológiai megközelítés, amely a fordítói piac igényeinek kielégítése céljából hatékonyabb, megbízhatóbb fordítók képzését ígerte. A fordítási folyamat kísérleti tanulmányozásának kezdeti szakaszában Maurice Pergnier kezdte alkalmazni a későbbi kutatásokban sokszorosan kiaknázott *Think Aloud Protocol (TAP)* módszert. (Pergnier, 1980).

Fordítástanárként osztom Politisnek (2007) azt a nézetét, mely szerint abból kell kiindulnunk, hogy nem létezik tipikus fordító hallgató, ezért az egyedi kognitív tulajdonságok lehetőleg optimális megismerése révén jöhet csak létre a fordítás kurzusokon az oktatás kollektív jellege mellett a személyre szabottabb odafigyelés a hallgatókra. A fordítás folyamata ebben a szemléletben egyszerre tekintendő a fordítási aktus kognitív folyamatának és problémamegoldó szituációnak, amelyhez megoldási stratégiák alkalmazását rutinszerűen kell elsajátítani a hallgatóknak. Különösen kezdő fordítókra és fordító hallgatókra nehezedik nagy kognitív mentális teher a döntéshozatali stressz miatt, önellenőrzésük során pedig azért nem mindig valósul meg saját fordításuk objektív értékelésének követelménye, hibáik javítása, mert kezdetben nem sikerül kellőképpen elidegeníteni maguktól az első, már berögzült megoldásokat. Kialakul az a téves képzetük, hogy rosszul megírt forrásnyelvi szöveget fordítottak le jól.

Ide kívánczik annak megemlézése, hogy a BME GTK Tolmács-és Fordítóképző Központjában működő fordítástanári csapat módszertani palettájában fontos szerepet kap az önlektorálás tudatosítása, rendszeresen alkalmazva a fejlesztő értékelési módszert (Einhorn, 2019) a fordítások javításában. Ennek egyik hatékony módja az ún. két körös javítás kipróbálása, amikor az első fordítás leadását követően csak jelzést kapnak a hallgatók a hibákról, tanártól függően hibakódok, színek, aláhúzások, egyéb jelek segítségével. A hallgató ilyen formában kapja vissza a munkáját önlektorálásra, és megadott időráhagyással a tanár csak a második leadott változatot értékeli.

A fordítói személyiséget, hangsúlyosan az emóciókat középpontba állító fordítástudományi kutatások elméleti és gyakorlati megalapozottságot teremtettek kiindulási hipotézisemhez, mely szerint a fordításokban fellelhető indokolatlan betoldások jelensége összefüggésbe hozható a fordítói emóciók „láthatatlan rétegével”.

A fordítói személyiség és a szövegtípusok fordítási minősége közti kapcsolódás alapjait Katharina Reiss már 2004-ben megvetette, iskolát teremtett, innen ágaztathatóak el a személyiségtesztekkel mért fordítói személyiségjegyek és az egyes szövegtípusok fordítási minősége közti összefüggések kutatásai (Reiss, 2004). Külön tanulmányt érdemelne a fordítók teljesítményét mérő személyiségtesztek ismertetése, amire jelen dolgozat keretei közt nem kerülhet sor. Elvégzett kísérletének komplexitása és konkrét, levont következtetései miatt emelem ki a fordítói személyiség kutatók közül Pirouznikot, (2014). A NEO (*Neuroticism-Extraversion-Openness Inventory*) személyiségtesztet alkalmazta a perzsa-angol nyelvpár vonatkozásában. A személyiség és a szövegproduktum vizsgálatát három szakaszból álló kísérletben végezte el. Harminc fordítóval kitöltetett NEO személyiségtesztet 584 szavas szöveg 120 perc alatti lefordítását követően a fordítási stratégiákra vonatkozó kérdéseket tett fel írásban. A fordítási folyamatot pedig a TAP segítségével elemezte. Konkrét eredményekre jutott a fordítói személyiségtípus, a fordítási folyamatban megnyilvánuló fordítói szerep, valamint a fordítási stratégiák között.

Új perspektívaként jelentkezik az emocionális intelligencia aspektusa, amely a fordító és tolmács tevékenységi módjaiba enged nagyobb betekintést. A fordítói emocionális intelligenciára vonatkozó elméletek széles skáláját feltáró Sèverine Hubscher-Davidson (2013) rámutat, hogy a fogalom történetileg a szépirodalmi fordításokhoz köthető, amikor a forrásnyelvi szövegben lévő emocionális anyag visszaadása során a fordító saját emóciói is mozgásba jöttek. Ehhez az elemzési irányhoz sorolható Bayani (2016) érdekes kísérlete, melynek során a Payam Noor Egyetem előzetesen kiválasztott 32 hallgatójával egy oldalnyi szöveget lefordíttatott Faulkner *Rose for Emily* című novellájából. Az érzelmi intelligencián belül három, pozitív személyiségvonás mutatott szignifikáns összefüggést a fordítások minőségével: a problémamegoldó képesség, a boldogság és a rugalmasság.

Későbbiekben a fordítás egyéb területeire is kiterjedt az emocionális intelligencia fogalmi köre. A Grazi Egyetemen Hanna Risku professzor vezetésével végzett emóciókutatás Muzaferovic (2013) diplomamunkájában abból a hipotézisből indult ki, hogy az emóciók egyaránt kihatnak a fordítási folyamatra és a fordítás végproduktumára. Magnóra rögzített riportokban előre feltett kérdésekre válaszoltak fordítóhallgatók a fordítási folyamat és érzelmi megnyilvánulásaik közti kapcsolatra vonatkozóan. A hipotézist igazolta a kísérlet: az interjúk értékelése után megállapítható volt, hogy a kísérleti alanyok szerint az emóciók fontos szerepet játszanak a fordítási folyamat során. A grazi kísérletben az emóciókat, mint például öröm, harag, reménytelenség, magány, elhagyatottság, félelem, büszkeség, bizonytalanság, taxatív, a teljes folyamatra állapították meg.

Wei Yuehong (2016) a tolmácsolás gyakorlatából a tolmács pillanatnyi diszpozícióját alapvetően meghatározó emocionális tényezőket, mint a félelem, kimerültség, letargia, betegség, kipihentség, egészség, érdeklődés vagy kedély (*spirit*) említi, emocionális modellt azonban a fordítókra vonatkozóan állít fel. Kimutatja a fordítók pozitív emócióinak és a fordítás minőségének az összefüggését. Megállapítása szerint a kvalifikált fordító fontos kompetenciáihoz a biztos nyelvtudáson, a széles körű kulturális ismereteken, a fordításelmélet átfogó ismeretén túlmenően arra is szüksége van, hogy a fordítási folyamatot racionális ellenőrzése alatt tartsa, de emocionális akarati tényezőkkel is legyen képes uralni.

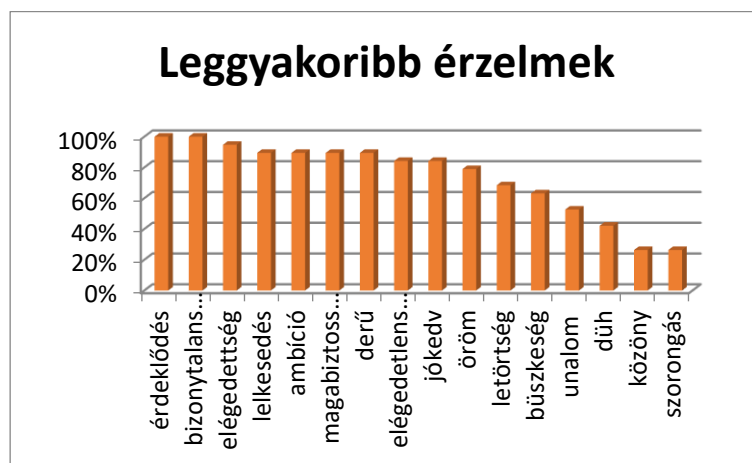
Az emóció-kutatás a fordítástudományi kutatásokban folyamatosan gazdagodik. Fadime Coban (2019) impozáns szakirodalmi összefoglaló tanulmányt tett közzé az emóciókutatásról, Davidson (2020) az elméleti alapok összefoglalása mellett, Lehrrel együtt (2021) a fordítók emocionális intelligenciájának javítására ajánl módszereket.

Emóciókutatás 2010-ből

A szubjektív fordítói betoldások mint hibaforrás iránti érdeklődésem, valamint a fordítástudományi kutatásokban a fordító emócióira irányuló figyelem adott indítást arra, hogy jelen tanulmányban egy régebbi, 2010-ben, végzett, spontán emóciókutatásom tapasztalatait röviden összegezzem, utólagosan belehelyezve a fordítói emóciókutatások kontextusába.

Az emóciókutatást két dimenziós skála alapján végeztem. Három különböző fordításóra 19 fordítóhallgatója félévzáraskor, retrospektív módon töltötte ki az általam összeállított kérdőívet, amely egymás alatt felsorolt, pozitív és negatív érzelmeket keverve tartalmazott. A Hallgató X-szel jelölte be a saját emocionális választásait a felsorolt emóciók közül. Az alábbi diagram az összes válaszból kirajzolódó leggyakoribb érzelmeket mutatja: érdeklődés, kíváncsiság, unalom, közöny, lelkesedés, öröm, elégedettség, ambíció, letörtség, szomorúság, elégedetlenség, bizonytalanság, magabiztosság, jókedv, felháborodottság, sértettség, félelem, düh, szorongás, büszkeség, egyéb.

1. táblázat. A fordítási folyamathoz kötődő érzelmek előfordulási gyakorisága szakfordító hallgatóim körében végzett kérdőíves felmérés alapján (19 hallgató)



Az emóciókutatás második részében nyitott kérdésekre válaszoltak a hallgatók. Közülük e helyen egyet emelek ki: Melyik érzelmi állapotot a legjellemzőbb a fordítási folyamat elején, a folyamat közben és a végén?

2. táblázat. Érzelmek megoszlása a fordítási folyamat szakaszai szerint

Folyamat elején	Folyamat közben	Folyamat végén
<ul style="list-style-type: none"> • Érdeklődés • Kíváncsiság • Ambíció • Unalom • Kedvetlenség • Félelem 	<ul style="list-style-type: none"> • Lelkesedés • Düh • Bizonytalanság • Érdeklődés • Küzdelem • Megcsinálni akarás • Remény-vesztettség • Csalódottság • Unalom • Ambíció • Vadászószton • Letörtség • Fásultság • Munkaláz • Magabiztosság 	<ul style="list-style-type: none"> • Elégedettség • Büszkeség • Magabiztosság • Derű • Öröm • Elégedetlenség • Bizonytalanság • Szorongás • Jókedv

A fordítói emóciók gazdag tárházára derült fény a válaszok kiértékelésekor. Maga a fordítandó szöveg, de belső vagy külső fizikai-pszichológiai tényező is lehet emócióforrás. A válaszok alapján megállapítható volt, hogy a fordítás elején az érzések az érdeklődéstől az ismeretlentől való félelemig terjednek, a folyamat közben a ráhangolódástól a választási dilemmák stresszes szorongásán át az alkotói örömig, a folyamat végén megjelennek a letett munka feletti derűtől, jókedvtől, a „végre vége” élményen át az eredményre várakozás emóciói. Külön elemezve a „bizonytalanság” emócióra adott válaszokat nem lehet meglepő, hogy ezek nagy része a fordítói problémamegoldás döntési nehézségéhez kapcsolódik.

3. táblázat. Bizonytalansági érzés a fordítási folyamatban

Érez-e bizonytalanságot a megoldások felől, miből adódnak?	
Ritkán	Ha értési problémám van
	Nagyon szakszövegnél
Igen	Nehéz mondat szerkezet megértése
Néha igen	Mert úgy érzem hiába kuliztam a jó megoldás után, mégsem sikerült megtalálni
Igen	Esetleges hiányos háttérismeretek
	Időhiányból adódó gyors munka
	Esetenként átnézés elmulasztása
Igen	Szint soha nincs egy jó megoldása egy fordításnak
Igen	Bizonytalanság a félrefordítások miatt
Igen	Nyelvi hiányosságokból
Igen	A túl bonyolult nyelvi szerkezeteknél, mikor az A-Á nem áll össze
Igen	Bonyolultabb részeknél nem vagyok biztos mindig a megoldásban

A fordítói kommentárok mint a kognitív-emocionális elméletek gyakorlati tükré

Francia-magyar fordítástechnika és szakfordítás órákra kért házi vagy zárthelyi fordításokhoz kapcsolódó hallgatói kommentárok nem kötött kérdésekre épülnek. A cél az, hogy a folyamatról, és bármi egyéb, a fordítás során fontosnak tartott szempontról szabadon választott terjedelemben és formában írják le gondolataikat a hallgatók. Általánosságban a kommentár-írás többnyire inkább kérdés a hallgatótól, ritkábban „kötelező” feladat. Ily módon a kommentárok, reflexiók, szabadon írt, bekezdésnyi, esetenként egy, másfél oldalig terjedő hosszúságú összefüggő fogalmazásokban, pontokba szedett, felsorolás jellegű észrevételekben, kivételes esetben következetes szempontok szerinti táblázatokban kerülnek kifejtésre, a hallgató egyéni meglátásai alapján a fordítási folyamatról. Általánosságban a fordítás után

elhelyezett, leírt, spontán, rövid észrevételek, e-mailek előre megbeszélt határidőre a Moodle-ben elhelyezett mappába küldött kommentárok.

Mi a szerepe a beküldött fordítói kommentároknak az oktatás folyamatában? Mind az esti szakfordító képzésben, mind pedig a távoktatásban tapasztalható hallgatói oldalon többek között a fordítási folyamat, a dilemmák tudatosítása, a minőségre törekvés, az időkezelés okozta stressz oldására megoldás keresése, kérdésfeltevések lehetősége a tanár felé. Az oktató számára megnyílik a lehetőség a hallgatók fordítási problémáinak személyre szabott megismerésére, a nagyobb odafigyelésre, módszertani fejlődésre, a segítő tanácsok csoportszintű és/vagy egyéni megfogalmazására. Mindkét oldalon érzékelhető a személyes interakció hasznossága hallgató és oktató között a fordítástechnikák és a végtermék minőségének javítása céljából.

A fordítói kommentárokból megjelenő releváns témák három fő kategóriába csoportosíthatók, eltérő arányban, gyakorisággal: 1) a fordítási folyamat kognitív elemei; 2) a folyamat során megjelenő érzések/érzelmek; 3) A Hallgató által észrevételezett egyéb, külső tényezők vagy belső hangulati körülmények.

A kommentárokból rendszeresen ismétlődő témák a következők:

- 1) A forrásnyelvi szöveg témája, nyelvezete
- 2) Szövegolvasási, fordítási módszerek
- 3) Érteni a szöveget és lefordítani nem azonos kihívás
- 4) Az időhöz való viszonyulás, időkezelés
- 5) Fordítói döntéshozatali dilemmák

A felsorolásból látható, hogy a hallgatók a fordítási folyamatot tudatosan kezelik. Az alábbi táblázat az itt feltüntetett öt témához a kommentárokból kivett idézeteket tartalmazza, az emóciókra utaló kijelentéseket zöld színnel emeltem ki.

4. táblázat. Kognitív-emocionális háttér a kommentárokból

	Kognitív elemek	Hallgatói észrevételek
1	A forrásnyelvi szöveg témája, nyelvezete	„ <i>Tetszett a szöveg témája, könnyebb volt, hogy hasonlót már fordítottunk</i> ” „A szöveg nyelvezetét <i>nem találtam különösebben nehéznek</i> , könnyű volt megérteni, miről van szó.” „[...] <i>utána olvastam részletesebben a témának</i> (pl. elektromos energia, megújuló energiaforrások, zöld áram, múzeográfia)”
2	Szövegolvasási, fordítási módszerek	„Először a szöveg elolvasásával kezdtem, [...] aztán bekezdésenként utánanéztem az ismeretlen szavaknak, [...] leginkább <i>ellenőriznem kellett, biztos jó jelentést használok-e.</i> ” „Első lépésként átfutottam a szöveget, a lényeget próbáltam kiszűrni, [...] utána újra egyben elolvastam.” „Egyben leírtam a magyar fordítást, később többször újraolvastam és finomítottam. »
3	A fordítandó szöveg megértése és lefordítása közti különbség	„A szöveget <i>nem tartottam nehéznek</i> magamban lefordítani, szépen, magyarosan megfogalmazni, már nehezebb volt. <i>Jó volt vele dolgozni.</i> ” „A szöveg első olvasatra egyszerűnek tűnt a rövid mondatok miatt, azonban néhány kifejezés átültetése <i>végül kihívást okozott.</i> ” „A szöveget szótárazás és különösebb nehézség nélkül megértettem, mégis, mikor másnap délelőtt, nekiálltam lefordítani, [...] azért akadtak mondatok, amelyeknek a pontosítását estére kellett halasztanom, [...]”

4	Az időhöz való viszonyulás, időkezelés	„ <i>Először féltem, vajon belefér-e 90 percbe, de épp elég volt rá az idő.</i> ”(ZH fordítás) „ <i>Ezt az első „nyersebb” fordítást követően pihenni hagytam a szöveget, hogy pár óra múlva frissebb szemmel tudjam megint elővenni. A pár órából végül egy másnapi újraolvasás lett.</i> ” (házi fordítás)
5	Fordítói döntéshozatali dilemmák	„ <i>A legtöbb problémát a negyedik bekezdés fordítása okozta. Nehezen sikerült megfejtennem, illetve nem tudtam, hogy a magyar mondatba hogyan illeszthetném be. Végül próbáltam valahogy megoldani. Azonban nem vagyok benne biztos, hogy sikerrel.</i> ” „ <i>Ahol lehetett, a főneves szerkezeteket igés szerkezetekké alakítottam (pl. szélképződés mechanizmusainak megértése helyett igés szerkezet) és T/I személyben fogalmaztam, mert azt a szöveg céljához, kedvcsináló jellege miatt szerintem jobban illik, személyesebb, [...] Összességében inkább elégedett vagyok a fordítással, de abban bizonytalan vagyok, hogy mindenhol jól értettem-e az eredeti szöveg mondanivalóját.</i> ”

A fordítási folyamat ismertetésénél többen a külső tényezők megemlítését is fontosnak tartották: nyugalom, csend, zenehallgatás, szünetek tartása, kötés, fordítási szakaszok közti testmozgás, futás. A táblázatban idézett néhány releváns példa alapján érzékelhető, hogy a fordítási folyamat kognitív elemeit egyénileg, változatosan, személyes fordítói stratégia szerint kezelik a Hallgatók. Nem ritkán személyes, emocionális viszonyulásuk is felszínre kerül, pl. tetszés, bizonytalanság, félelem, oldódás, kíváncsiság, elégedettség, megküzdés.

Az indokolatlan betoldások jelensége

A különböző hibatipológiákban az indokolatlan betoldások említés szinten, de árnyalásuk, súlyozásuk, kategóriákba sorolásuk nélkül szerepelnek. Talán éppen azért, mert mennyiségi előfordulásuk nem hasonlítható a többi fordítási hibához. Ramos F. P. (2020) hibatipológia táblázata is ezt igazolja, amely pusztán felsorolás szintjén tartalmazza az indokolatlan betoldást, mint hibatípust (*unjustified addition*) és egy százalékos arányt, mely szerint ez a hibatípus az összes fordítási hiba 10%-át teszi ki. Ewa Gumul is fordítási hibaként tartja számon az indokolatlan betoldásokat (Gumul, 2017). Konkrét példákat nem ad meg a szerző, de körülhatárolja magát a jelenséget, a forrásnyelvi szövegben nem található, felesleges szótöbbleteket, információkat vagy stílushatásokat érti alatta, amelyeket a fordítók beleszőnek a fordításokba. Ezáltal viszont az információ torzul.

Ezt a jelenséget a jelen dolgozat igyekszik árnyalni, típusokba sorolva a felesleges betoldásokat, konkrét nyelvi példakon keresztül mindössze tendenciák felvázolásával. Feltételezve, hogy a szubjektív betoldások a fordítói személyiségre és emóciókra vezethetők vissza. Annál is inkább, mert egyértelmű, hogy nem átváltási műveletben ejtett hibáról és nem a betoldásról, mint fordítói műveletről van szó! Ahogyan a már említett Ewa Gumul is szembeállítja a szubjektív betoldásokat a Klaudy Kinga által definiált explicitációval, melynek definíciója világosan fogalmaz: „*Az explicitáció olyan fordítási művelet, amelynek során a fordító nyíltabban, világosabban, esetleg több szóval fejez ki valamit a célnyelven, mint ahogy azt a forrásnyelvi szöveg szerzője tette*” (Klaudy, 1999:5). A szubjektív betoldások éppen ellenkezőjét eredményezik, mint a Klaudy Kinga (Klaudy, 1999:6) által kiemelt „szövegszintű fakultatív explicitáció, „*melynek során a mondatok közötti logikai kapcsolatok világosabb megfogalmazását*” szolgálja „*kötőelemek vagy nyomatókosító szavak betoldása*”.

Nem kvantitatív vizsgálatra vállalkozik jelen tanulmány szerzője. Statisztikai szinten – egyelőre legalábbis – nem mutatható ki vagy elenyésző mivolta miatt nem volna releváns – a felesleges betoldások jelenléte, a helytelen szóválasztások, félrefordítások vagy akár grammatikai, nyelvhelyességi hibákhoz képest. A mennyiségi kimutathatósággal szemben

azonban egy nem elhanyagolható, a minőséget rontó jelenség. Hangsúlyozottan, nem félrefordítás, nem átváltási művelet eltévesztése. A marginálisnak tűnő felesleges betoldások kategóriája azért nem kicsinyelhető le, mert a fordítói alázat, megbízhatóság, maga a minőség sérülhet azáltal, ha bármilyen okból, feltételezhetően közlési vágytól, túlkompenzálási, a forrásnyelvi szöveg korrigálásának igényétől hajtva, emócióktól vezérelve a fordító a forrásnyelvi szöveg szerzőjét kvázi „felülírja”. Akár egyetlen, önkényesen betoldott kötőszó, háttérismeretből fakadó plusz közlés veszélyes lehet, előbb-utóbb hitelvesztettséget eredményezhet a fordítóval kapcsolatban. Persze, érthető törekvés, ha a fordító rést akar pótolni, mert hiányzik számára valamilyen kötőszó, érzelmi indulatszó, szakmai ismereteiből adódóan bármilyen tény említése, amely a témához tartozik. Fordítástechnikai és etikai szempontból egyaránt a szubjektív betoldások tudatos kerülésére szükséges felhívunk a hallgatóink figyelmét. Saját fordítástanári gyakorlatomban írásban, korrektúrákon keresztül történő visszajelzésekben és jelenléti oktatás során személyesen is erre a jelenségre irányítom rá a figyelmet. A gyakorló fordításokon keresztül megmutatkozik a szubjektív betoldásokra az átlagon felül „hajlamos” fordítói személyiségalkat. Ha eljut odáig a hallgató, hogy saját fordításában vagy lektorpárok esetén egymáséban észreveszi, hol került a fordításba „külső”, szubjektív, a fordítótól származó betoldás, ez már jelentős lépés abba az irányba, hogy tudatossá váljon a „fordító hangjának” kiiktatása a fordításokból. A minőséget minden síkon garantálnia kell a fordítónak, és azzal tisztában kell lennie, hogy szubjektív betoldásaival megingathatja a belé vetett bizalmat. Még akkor is, ha „dicsérő” a betoldása, mint az egyik kiválóan sikerült franciáról magyarra készített, környezetvédelmi témájú, nehéz szakszöveg diploma fordításban teszi az egyik Hallgató. Itt most a FNYi szöveg idézésétől eltekintek. ”Növényekkel telepíthetik be a várost, [ami jó megoldás] annak hűsítésére.”

Tekintettel arra, hogy nem a statisztikai, mennyiségi aspektus áll jelen dolgozat középpontjában, hanem egy, a minőséget csökkentő jelenséggel kapcsolatos problémafelvetés, a nyelvi példák és maga az „ad hoc” tipológia is ennek megfelelő lesz. Korpusz alatt tehát egy éven át általam rendszeresen korrektúrázott házi fordítások, diploma fordítások, zárthelyi és vizsgafordítások szövegeit értem, amelyekben a felesleges betoldások mint jelenség hívták fel magukra a figyelmemet. A betoldások folyamatos gyűjtése nem befejezett folyamat, a példatár bővül. Jelen dolgozat keretein messze túlmutató empirikus kutatásokat igényelhet szövegbank kiépítése, a szövegekből betoldás-változatok kiemelése, összehasonlítása, a betoldások lexikai, grammatikai, tartalomtorzító hatásfok szerinti stb. kategorizálása, az egyes altípusokba sorolható esetek számszerűsítése és az összes hibakategóriához képest arányosítása, a fordítóképzés időbeli szakaszai és a szövegek nehézségi szintje szerinti osztályozása.

Az alábbiakban idézett példák tehát mindössze egy év alatt összegyűjtött hallgatói fordításokból származnak, nem tekinthetők empirikus kutatások reprezentatív mintáinak, ezzel együtt, úgy gondolom, alkalmasak tendenciák bemutatására. A példatár kialakításának már ebben a szakaszában elmondható, hogy a fordítási stúdiumok kezdetén, a fordítástechnika keretében beadott hallgatói munkáktól kezdve a szakfordításokon át még kimeneti diploma fordításokban is fellelhetőek indokolatlan betoldások. Házi fordításokat, zárthelyiket, vizsgafordításokat, diploma fordításokat néztem végig egyéves időintervallumban, változatos témákban: döntően természetvédelmi, műszaki, társadalomtudományi témájú szövegekben. Megállapíthatóvá vált: a felesleges betoldások előfordulása nem függ sem a forrásnyelvi szöveg témájától, sem nehézségi szintjétől, sem pedig attól, hogy a tanulmányok kezdeti vagy záró szakaszában van-e egy hallgató. Megjegyzendő, hogy jó minőségű, félrefordítást nem tartalmazó fordításban előfordul szubjektív betoldás, és ugyanakkor, gyengébben sikerült fordításban nem. Itt játszhat szerepet a „láthatatlan személyiség, a szubjektív betoldások iránti „fogékonyabb” fordítói alkat, ami valószínű tudatos plusz közlésvágyat tételez fel, egyéni magyarázatra törekvést, más esetekben viszont emocionális kontroll hiányát. Minderre tekintettel gondolom úgy, hogy megkövültethető összefüggés keresése, valószínűsítése az

indokolatlan betoldások, a fordítói személyiségi alkat, az emóciók és a szövegproduktumok közt, ami a kutatás jelen stádiumában egyes mozaikokból összerakott feltételezés szintjén jelenthető csak ki, annak alapján, hogy előfordul egy adott hallgatói fordításon belül több szubjektív betoldás, rendszeresen, diplomafordításig bezárólag, és vannak mindvégig felesleges betoldások nélküli fordítások is, a fordítástechnika kurzus kezdeti szakaszától a diplomafordítást is beleértve. Ez a tény megkérdőjelezhetetlenné teszi a fordítói személyiség és a szövegproduktum közti összefüggést.

A példák alábbi tipologizálása nem tekintendő többnek, mint „képlékeny munkatipológiának”. A kurzusok során lefordított szövegekből vettem ki mondatokat, a teljes szöveg bemutatására nincsen mód. Az objektív információközvetítés szempontjából súlytalan, szubjektív, könnyen lektorálható betoldásoktól a célnyelvi olvasót tartalmilag félrevezető, torzító hozzáadásokig soroltam kategóriákba a korrektúráimból kigyűjtött példákat.

Általánosságban megjegyzem, hogy a fordító hallgatók gyakran építenek bele a szövegtestbe magyarázó, „tudálékos”, az informatív tartalom lényegét érintetlenül hagyó szófordulatokat. Felsorolások egyenrangú elemeit például összekötik az „*úgynevezett*”, az „*ez pedig azt jelenti, hogy*”, „*többek között*”, „*mégpedig*”, „*mivel arról beszélünk, hogy*” stb. szófordulatokkal. E kifejezetten szubjektivitásból fakadó többletszavak, amelyek neutrális felsorolások egymás mellé rendelt elemei közé kerülnek, alig észrevehető logikai módosulásokat vihetnek bele a fordításba, ami különösen igaz a „*többek között*” szófordulat használatára. Ez utóbbi sejtetéssel bővíti ki valamely felsorolás tagjait, többletet sugall a célnyelvi olvasónak, a valóságban létező, éppen csak a forrásnyelvi szövegből kihagyott elemek képzetét keltve. Felmerülhet az a kérdés, nem a nyelvi kompetencia hiányára vezethetők-e vissza ezek a betoldások? Éppen azért adható nemleges válasz, mert nyomatékossító, „töltelék kifejezések”, amelyek „kívülről” kerülnek bele a fordításokba, nem pedig a forrásnyelvi szöveg tartalmi félreértelmezései. Például, ha a „*többek között*” kifejezést egy felsorolásban szerepelteti a fordító, holott az nincs a forrásnyelvi szövegben, akkor a célnyelvi olvasó számára relativizálja az információt, indokolatlan betoldással többlet „sejtet.” Turisztikai szövegben több kiállítási tárgyat sugall, holott csak a forrásnyelviben felsoroltak várják a látogatót: „*A varázslatos élményhez nemcsak a [...] tengerillat járul hozzá, hanem a látogatók számára létrehozott mini kiállítás is, ahol ~~többek között~~ szélkakasokat, zászlókat, szélmérőket ~~is~~ láthatunk.*” (A zöld áthúzás itt tanári javítást jelöl.)

Az áttekinthetőség érdekében az egyes kategóriákat bemutató példákat táblázatba foglaltam. A kategória elnevezését feltüntettem a táblázat fölött. Bal oszlopban dőlt betűvel a forrásnyelvi mondat áll (a), jobb oszlopban egy optimális javaslat, ezt követően alatta, külön sorban a hallgatói fordítás (aa) betűjellel helyezkedik el. Két hallgatói fordítás esetében a második (ab) jelzéssel szerepel. Szögletes zárójelben, pirossal kiemelve a betoldások, a táblázat alatt pedig a kommentárom.

Az indokolatlan betoldásokat hat kategóriába soroltam:

- 1) „Ártalmatlan”, érzelmi töltésű betoldás
- 2) Ártalmatlannak tűnő, mégis tartalmi módosulást előidéző betoldás
- 3) Önkényes, fordítói következtetés „beszüremlése”
- 4) Logikus fordítói következtetés szubjektív „beszüremlése”
- 5) „Veszélyes” szubjektív betoldások
- 6) Kikívánczó háttértudás

1) „Ártalmatlan”, érzelmi töltésű betoldások

5. táblázat. „Ártalmatlan”, érzelmi töltésű betoldások – 1. példa

a) <i>La région du Kanto, plus au sud, qui comprend la mégapole de Tokyo et représente 40 % du PIB, a été touchée aussi, de façon spectaculaire</i>	(Látványosan érintette (a földrengés) a GDP 40 %-át előállító, délebbre fekvő Kanto régiót is, amely magában foglalja Tokió megapoliszt.)
aa) A jóval délebbre fekvő Kanto régió, amely magába foglalja Tokiót, a GDP 40%-át kitermelő megapoliszt, szintén érintett, [még hozzá] egyedülálló módon.	
ab) [Emellett] a katasztrófa a délebbre található, Tokió megapoliszt is magába foglaló Kanto régióban – ahol a GDP 40 %-t állítják elő –, szintén jelentős károkat okozott.	

Az aa) és ab) fordításban nincsen információ torzulás az indokolatlan betoldás révén. A táblázatban szereplő első fordításban a forrásnyelvi, objektív tényközlés egyenlő súlyú elemei közül az egyiket szubjektív érzelmi megnyilvánulással nyomatékosítja a fordító: „még”hozzá”. A második fordító pedig felsorolás jelleget adó szót (*Emellett*) csúsztat a célnyelvi szövegbe. Például, a fenti táblázatban található, francia FNYi mondathoz hallgatói csoport szintjén tartozó hét CNYi változatból az itt idézett két példában találunk feleslegesen betoldott elemet.

6. táblázat. „Ártalmatlan”, érzelmi töltésű betoldások – 2. példa

a) [...] <i>trois jours après le séisme, le Japon, qui compte ses morts et craint une catastrophe nucléaire, voit aussi son économie paralysée.</i>	(Három nappal a földrengés után, a halottait számláló és nukleáris katasztrófától tartó Japánban a gazdaság is lebénult.)
aa) [...] három nappal a földrengés után [nem elég] Japánnak, hogy a halottait számlálja és nukleáris katasztrófától tart, [még] iparának bénultságával [is] szembesülnie kell.	

A fordító egy mondaton belül együttérzést, sajnálatot visz bele a forrásnyelvi tartalomba, majd tényszerű közlést nyomatékosító kötőszó betoldásával, szubjektív kiemeléssel színezi.

2) Ártalmatlannak tűnő, mégis, tartalmi módosulást előidéző betoldások

7. táblázat. Ártalmatlannak tűnő, mégis, tartalmi módosulást előidéző betoldások – 1. példa

a) [...] <i>la Maison du vent constitue aujourd’hui un centre touristique incontournable dans la région. Ouverte à tous, scolaires et familles.</i>	(A Szel Háza manapság megkerülhetetlen turisztikai központ a régióban. Nyitva áll mindenkinek, iskolások és családok számára egyaránt.)
aa) A Szel háza (Maison du vent) napjainkban kihagyhatatlan látónivaló, nyitva áll mindenki előtt, [főképp] iskolások és családok számára.	

A fordító a forrásnyelvi szöveg semleges felsorolását „saját fontossági rangsor” szubjektív belegondolásával közvetíti. Egyetlen határozószó beiktatása révén az eredeti információhoz képest potenciális látogatói kör számára érzelmi többletet sugall, másokat viszont „eltántoríthat.”

8. táblázat. Ártalmatlannak tűnő, mégis, tartalmi módosulást előidéző betoldások – 2. példa

a) <i>La consommation de biens fabriqués a pour sa part connu un ralentissement, ne progressant que de 0,3% après une hausse de 1% en juillet.</i>	(A késztermékek fogyasztása lelassult, a júliusi 1%-os emelkedés után csak 0,3%-al növekedett.)
aa) A késztermékek piacán [is] visszaesés volt megfigyelhető, [itt] a júliusi 1%-os növekedés után csak 0,3%-ot nőtt a fogyasztás.	

Az „is” kötőszó beemelése az információba látszólag apró, jelentéktelen betoldás, mégis, elbizonytalaníthatja a célnyelvi olvasót, aki viszonylagosan értelmezheti a közlést,

holott a forrásnyelvi szöveg kijelentése erre nem ad felhatalmazást a fordítónak. Tovább fokozza a módosítást az „itt” helyhatározó szó beszúrása, pedig az idézett francia mondat megfelelő magyar szórenddel való fordítása ekvivalens célnyelvi közlést eredményezett volna.

3) Önkényes fordítói következtetés „beszüremlése”

A fordító elválaszthatatlanul a fordítandó szöveg kritikusává is válik. A fordítás folyamatában szembesül a forrásnyelvi szöveg sokszor alacsony minőségű nyelvi, stílusbeli színvonalával, ami közvetve és közvetlenül is a forrásnyelvi szöveg fordításakor annak „anyanyelvi lektorává” teszi. Természetesen, a célszöveg koherenciája, regisztere meg is követeli a nyelvi igényességet. Azt a határt célszerű tudatosan alakítani, amely még toleráns a forrásnyelvi szöveg tartalma iránt, de ahhoz nem tesz hozzá többletet. A fordító mint közvetítő ugyanis nem lépheti túl a szöveg tartalmát.

9. Táblázat. Önkényes fordítói következtetés „beszüremlése” – 1. példa

a) <i>Nous pourrions utiliser l'énorme quantité d'énergie solaire reçue par la Lune, qui n'est jamais bloquée par des nuages.</i>	(Fel tudnánk használni a Holdat érő, hatalmas mennyiségű napenergiát. [A Holdat] sohasem takarják el felhők.)
aa) Fel tudnánk használni azt a hatalmas mennyiségű napenergiát, amely a Holdat éri, amely [így] soha nincs felhőkkel eltakarva.	

10. Táblázat. Önkényes fordítói következtetés „beszüremlése” – 2. példa

a) [...] <i>en cas de pépin, l'aide ne prendrait pas des mois ou des années à venir. Nous pourrions mettre au point les technologies et [...].</i>	(Probléma esetén nem tartana hónapokig vagy évekig a segítség megérkezése. Kidolgozhatnánk az új technológiákat, és [...])
aa) (...) baj esetén ne kelljen hónapokat ... várni a segítségre. [így] könnyebben kidolgozhatnánk a technológiákat, [...]	

A fenti két mondatban a szubjektív betoldások közül az egyik „legveszélyesebb” jelenik meg, az „így” magyarázó, következtetésre utaló kötőszó beírása. Azáltal, hogy a fordító kényszert érez az „így” beiktatására, önkényesen két, objektív tényközlést ok-oksági összefüggésbe állít, amivel megtévesztőleg hat a célnyelvi olvasóra.

4) Logikus fordítói következtetés(ek) szubjektív „beszüremlése”

A fordítói „bőbeszédűség” egyik tipikus esete, amikor a fordító a saját meglátását, következtetését forrásnyelvi információként beemeli a fordításba, és ennek a kikívánczolt következtetésnek a szövegbe történő beleszövése által többletinformáció keletkezik.

11. táblázat. Logikus fordítói következtetések szubjektív „beszüremlése” – 1. példa

a) [...] <i>les autorités ont mis en garde les habitants de la région contre le risque d'effondrements de maisons et de glissements de terrain, [...]</i>	(A hatóságok figyelmeztették a régió lakosait a házak összeomlásának és földcsuszamlások veszélyére.)
aa) [...] a hatóságok felhívták a régió lakóinak figyelmét [a várható következményekre], épületek összeomlásának és földcsuszamlásoknak a kockázatára	

12. táblázat. Logikus fordítói következtetések szubjektív „beszüremlése” – 2. példa

a) <i>Le départ de la station spatiale serait calculé de façon à [...]</i>	(Az űrállomásról leválást oly módon számítanák ki, hogy ...)
aa) Az űrállomásról való leválás [pillanata] úgy lenne kalkulálva, [...]	

Az a) példában saját megállapítással, a b) példában *ad hoc* lexikai betoldással él a fordító. Ez utóbbival voltaképpen úgy pontosít és ad hozzá a forrásnyelvihez, hogy a szakszövegi részletinformációt paradox módon, szótöbblettel szűkíti. A fordítói alázat sérül, ha a fordítói „én” hangja oly mértékben felerősödik, hogy a közlési vágy felülkerekedik a szöveg(részlet) objektív tartalmán és „elnyomja” ezáltal a szöveg szerzőjét, az objektív információ torzul általa.

5) „Veszélyes szubjektív betoldások”

13. táblázat. „Veszélyes szubjektív betoldások” – 1. példa

a) [...] mais l'institut américain souligne que de nombreuses observations sur le terrain ne sont toujours pas indisponibles. [...]	de számos helyszíni megfigyelés még mindig nem elérhető, ami miatt
aa) Az amerikai intézet [...] hangsúlyozza, hogy a [<i>nehezen megközelíthető katasztrófa sújtotta</i>] területek felmérése még várat magára, [...]	

A kontextusból adódó és egyben a kontextusba simuló, de csak a fordító által elképzelt és logikusnak tartott, a forrásnyelvi szövegben nem szereplő plusz információ belevetítése a szövegbe olyan, önkényesnek mondható eljárás, amely a forrásnyelvi információt a célnyelvi olvasó félreinformálásával, torzítva egészíti ki. Amikor a fordító a szubjektív betoldás által saját meglátását forrásnyelvi információként tünteti fel és emeli be a fordításba, nem tartja meg a távolságot a fordítandó szöveg és a saját hiányérzete, mondandója között. Amennyiben a fordítás szolgáltatás, akkor ezáltal a szolgáltatást nyújtó személy „beleszól” az eredeti produktumba, megmásítva közvetíti azt.

14. táblázat. „Veszélyes szubjektív betoldások” – 2. példa

b) [...] les autorités ont mis en garde les habitants de la région contre le risque d'effondrements de maisons et de glissements de terrain, des pluies étant de plus attendues) [...]	(A hatóságok figyelmeztették a régió lakosait a házak összedőlésének és a földcsuszamlásoknak a veszélyére, mivel ráadásul esőzések várhatóak. [...])
aa) A hatóságok figyelmeztették a régió lakosait a házak összedőlésének és a földcsuszamlásoknak a veszélyére, [<i>nagyon várva már</i>] az esőzéseket .	

A fenti mondatban a fordító a kontextushoz ráadásul nem illő pozitív érzelmi kivetítődés ellentétes értelmet közvetít az érzelmi betoldással, amely itt nyelvtani szerkezet félrefordításával párosul.

6) Kikíváncozó háttértudás

Az indokolatlan betoldások egy része a fordító kulturális háttérismereteiből adódik. Ilyen esetben „kikíváncozik” az ismeret közlése. Ritkán fordul elő ez a fajta célnyelvi kiegészítés, amely informatív szempontból lehet „ártalmatlan”, veszélytelen ornamentika, és tulajdonképpen ökonomikussá teszi az olvasást, „megspórolja” a kevésbé művelt olvasó tájékozódásra szánt idejét. Az alábbi mondat, a Szajna áradásáról szóló szövegben erre példa:

15. táblázat. Kikíváncozó háttértudás – 1. példa

a) Un premier exercice de ce type, baptisé Sequana, [...]	(Az első, ilyen gyakorlatot, amelyet Sequanáról neveztek el, márciusban már végrehajtották.)
aa) [...] nagy árhullámot szimuláló gyakorlatot hajtanak végre [...] Az első ilyen típusú gyakorlatot, melyet [<i>a Szajna folyó gall istennőjéről</i>] Sequana-nak neveztek el, [...]	

A fordító kulturális háttérismeretének a szövegbe történő beemelése helyett fordítástechnikai megoldásként ilyen esetben azt tanácsoljuk a hallgatóknak, hogy alkalmazzanak fordítói megjegyzést lábjegyzetben. A kikíváncozó háttértudás azonban a szűkítő információ „veszélyét” is magában hordozhatja, mint az alábbi példa mutatja.

16. táblázat. Kikíváncozó háttértudás – 2. példa

a) <i>Ce tremblement de terre, de magnitude 5,3 selon l'institut américain USGS, s'est produit à une profondeur de 15,4 kilomètres.</i>	(Ez az 5,3 erősségű földrengés az amerikai USGS intézet szerint 1,5 mélységben zajlott)
aa) Az amerikai USGS intézet (az Egyesült Államok Geológiai Szolgálat) szerint ez a [Richter skála szerinti] 5,3-as erősségű földrengés 15,4 kilométer mélységben keletkezett.	

A megbízható fordítói ismeretről tanúskodó „Richter skála” itt mégis indokolatlan hozzáadás a szöveghez. A szeizmológus szakember ugyan azonnal rávágja, hogy az amerikai USGS a Richter-skála szerint adja meg a földrengés erősségét, de nem lenne jó, ha a fordítói hozzáfűzés révén a célnyelvi olvasó pl. japán földrengés esetén is a Richter-skálára asszociálna, hiszen, a japánok saját szeizmikus skálát alkalmaznak.

Konklúzió

A hallgatói kommentárokból a fordítási folyamattal kapcsolatban a fordítói dilemmák, nehézségek említésekor, a döntéshozatalok konkrét levezetéseinél, a lexikai választások indokolásakor sohasem említik problémaként a hallgatók, miért döntöttek egy-egy betoldás szükségessége mellett! Ez arra utal, hogy a felesleges betoldásokon átsiklanak, vagy pedig magától értetődőnek tartják, hogy háttérismeretükből ők maguk kiegészítsék a forrásnyelvi szöveget. Más előjellel, de mindkét eset a fordítói szubjektivitásból vezethető le: az egyik intuitív, spontán jövő emocionális megnyilvánulás, a másik jogosnak vélt tudatos megfontolás. Azzal együtt, hogy nem átváltási műveletet rontott el a fordító és nem súlyos félrefordítást követett el, fordítása minősége, hitelessége csorbát szenved. A szubjektív eredetű betoldások tudatos kerülésére nem érdektelen felhívni hallgatóink figyelmét. Felmerülhet a kérdés, vajon a többi idegen nyelvről magyarra fordításokban előfordulnak-e hasonló tendenciák vagy inkább különbségek adódnak az indokolatlan betoldások tekintetében az egyes nyelvpárok vonatkozásában?

Hallgatóim fordításaiból és kommentárjaiból leszűrtem tapasztalataim „átmeneti” saját definícióban fogalmazódtak meg: „A nem ekvivalenciát teremtő, indokolatlan, szubjektív betoldások így vagy úgy, a fordítói személyiségre, emóciókra visszavezethető szövegi lenyomatok a fordításokban.”

Hivatkozások

- Bayani, Z. (2016): The Effect of Emotional Intelligence on the Quality of Translation. *International Journal of Modern Language Teaching and Learning*. 1/2. 29-35
www.ijmrtl.com
- Coban, F. (2019): The Relationship between Professional Translators' Emotional Intelligence and their Translator Satisfaction. *International Journal of Comparative Literature and Translation Studies*, Vol.7. 50-64. DOI: <https://doi.org/10.7575/aiac.ijclts.v.7n.3p.50>
- Einhorn, Á. (2019): Fejlesztő értékelés a felsőoktatásban – módszertani mozaik. *Modern Nyelvoktatás*. 25/3-4. 175-190
- Gumul, E. (2017): *Explicitation in Simultaneous Interpreting. A Study into Explicitating Behaviour of Trainee Interpreters-fragments*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: Katowice

- Hubscher-Davidson, S.(2014): Emotional Intelligence and Translation Studies.: A New Bridge. *Meta* 58/2. 324-346. DOI: <https://doi.org/10.7202/1024177ar>
- Hubscher-Davidson, S (2020).: *Translation and Emotion. (A Psychological Perspective)*, Routledge
- Hubscher-Davidson, S. – Lehr, C. (2021).: Improving the Emotional Intelligence of Translators (A Roadmap for an Experimental Training Intervention), *Palgrave Studies in Translating and Interpreting*, Palgrave Macmillan. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-88860-2>
- Klaudy, K. (1999): Az explicitációs hipotézisről. *Fordítástudomány*. I.évf. 2. 5-22
- Muzaferovic, I. (2013) *Die Rolle von Emotionen im Übersetzungsprozess*. Masterarbeit. Univ.-Prof. Dr. phil. habil. Hanna Risku Graz 2013 vezetésével
- Pergnier, M. (1980): *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*. Honoré Champion: Paris
- Pirouznik, M. (2014): *Personality traits and personification in translators' performances. Report on pilot study*. Intercultural Studies Group, Universitat Rovira i Virgili, Spain
http://www.intercultural.urv.cat/media/upload/domain_3_7/arxiu/TP5/07-Pirouznik.pdf
- Politis, M. (2007): L'apport de la psychologie cognitive à la didactique de la traduction. *Meta : journal des traducteurs/ Translator's Journal*. 52/1. 156-163. DOI: <https://doi.org/10.7202/014730ar>
- Ramos, F. P. (2020): Facing Translation Errors at International Organizations: What corrigenda reveal about correction Processes and their Implications for Translation Quality. *Comparative Legilinguistics, International Journal for Legal Communication*. 41/2020. 98-133. DOI: <https://doi.org/10.14746/cl.2020.41.5>
- Reiss, K. (2004): Type, kind and individuality of text: decision making in translation. In: Venuti, L. (ed.) : *The translation studies readers*. Routledge: London
- Yuehong, W. (2016): An Analysis on the Emotion in the Field of Translator's Subjectivity. *Proceedings of the 2016 International Conference on Education, E-learning and Management Technology. (EEMT 2016)*. 429-433 Atlantis Press: Xi'an

Агнеш Элтеш Ивановна
кандидат филологических наук
elthesa@gmail.com
Будапештский Технический и Экономический Университет
Будапешт, Венгрия

**« БЛОК 3 РОССИЯ : СТРАНА, ЯЗЫК, КУЛЬТУРА »
СТРАНОВЕДЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ УЧЕБНИКА « КЛЮЧ » ИРИНЫ ОСИПОВОЙ¹ С
НАЧИНАЮЩИМИ СТУДЕНТАМИ- ИНЖЕНЕРАМИ**

Главной мотивацией студентов Будапештского Технического и Экономического Университета в изучении русского языка как иностранного является их интерес к культурной, научной жизни России, к её литературе, истории, с одним словом к страноведению.

Исходя из моих педагогических опытов, мне хочется представить в моей статье некоторые методы использования страноведческих текстов учебника « Ключ » И.А. Осиповой, находящихся в последней части каждого урока и обращающих внимание учащихся на разные аспекты русской цивилизации.

Трудность заключается в том, что грамматический уровень этих образцов текста намного выше чем лексический, грамматический, стилистический материал диалогов самого урока. Отсюда вытекает, что их эксплуатация требует времени и специального подхода к содержанию с методологической точки зрения.

Прежде всего, тексты входящие в Блок 3, служат на наших уроках, для развития навыков понимания прочитанного, развития памяти и устной речи через разнообразные коммуникативные упражнения, которые требуют дара импровизации и в то же время, для развития навыков художественного перевода.

В этой статье акцент делается на значимость учебного процесса развития памяти с страноведческими текстами представляющие собой интересные для начинающих студентов аспекты русской культуры.

Ключевые слова: *страноведческие тексты, развитие памяти, процесс обучения, , монолог, коммуникативные ситуации*

В моей статье рассматриваются некоторые методологические возможности использования страноведческих текстов учебника «Ключ» Ирины Осиповой с начинающими студентами-инженерами.

Как показывает мой опыт, учебная работа с такого рода текстами создает условия для формирования у студентов языковой, страноведческой, культурологической компетенций, которые входят в состав устной и письменной коммуникативной компетенции.

Языковой материал страноведческих текстов «Блока 3» учебника составляет основу практических занятий, способствующих развитию памяти, не только устной, но вместе с тем и письменной компетенции.

Прежде чем изложить некоторые методы разработки страноведческих текстов, кратко охарактеризуем условия данного учебного процесса.

Педагогическая ситуация в Будапештском Техническом и Экономическом Университете складывается следующим образом: на уроках с начинающими студентами различного уровня владения РКИ нами используется учебник «Ключ». Группа номер 1 начинает изучение русского языка с нуля, группа номер 2 уже имеет базовые грамматические и

¹ Ирина Осипова. Учебник русского языка для начинающих. Corvina, Budapest, 2005

лексические знания. Это не интенсивные курсы, а всего лишь 2 занятия по 2 академических часа в неделю, то есть в течение семестра (14 недель) 56 часов.

Мы работаем со студентами различных инженерных специальностей (например, химии, архитектуры, информатики, машиностроения, электричества, экологии, транспорта), которые не только глубоко мотивированы, но и обладают прекрасными интеллектуальными способностями.

По сравнению с мотивацией моих бывших студентов, в обязательном порядке изучавших русский язык в Будапештском Техническом Университете около тридцати лет назад, у нынешних студентов наблюдается огромное желание овладеть русским языком и познакомиться с русской культурой. В их выборе русского как изучаемого иностранного языка отражаются самые различные виды мотивации: стремление работать на совместном предприятии, желание читать классическую русскую литературу, необходимость читать специальную литературу, возможность съездить в Россию, а иногда и семейные отношения. У них уже есть опыт и багаж в изучении иностранных языков, к которому им хочется добавить и владение русским.

Планируемый учебный материал на основе уже имеющегося опыта работы с учебником Ключ в зависимости от ритма работы данной группы распределяется следующим образом. Учебный процесс охватывает максимально пять уроков. Для

Начинающей 1 → урок 0 – урок 4 → 5

Начинающей 2 → урок 5 – урок 8 → 10

Само собой разумеется, ритм работы всегда зависит от группы. Во втором семестре 2017/18-го учебного года я работала с более динамично реагирующими группами, таким образом, нам удалось закончить урок 5 с начинающей группой 1 и урок 10 с начинающей 2, то есть, пройдено было больше, чем запланировано.

Посмотрим, чем интересны страноведческие тексты в учебнике «Ключ»

Страноведческие тексты в учебнике «Ключ»

В глаза учащихся сразу бросается тот факт, что грамматический, стилистический, лексический уровень страноведческих текстов «Блока 3» выше, чем уровень основных материалов уроков. Просто читать, понимать, переводить их на венгерский язык представляется для них сложной задачей, интересным вызовом на начальном этапе обучения.

Эти тексты характеризуются описательным стилем, несущим информацию о России и ставящим своей целью ознакомление учащихся с бытом и обычаями русских. В них представлен богатый словарный запас, расширяющий лексические знания учащихся и демонстрирующий грамматические правила, с которыми студенты пока ещё не знакомы.

По мнению Н.Н. Клеменцовой, текст любого типа функционирует как средство коммуникации. «Текст, являясь основной коммуникативной единицей, приобретает, таким образом, способность в учебном процессе выступать в качестве основы для формирования иноязычной коммуникативной компетенции в единстве ее рецептивной и репродуктивной сторон» [5, с.208].

Как показывает мой опыт, в настоящее время очень усилился интерес к страноведческому аспекту изучения иностранных языков. Таким образом, их использование в различных целях на занятиях, углубляет мотивацию и интерес к России.

В чём привлекательность «Блока 3»?

Тематика текстов страноведческого характера уже первых десяти уроков чрезвычайно богата. Они представляют собой настоящее «хранилище» информации. Достаточно упомянуть лишь некоторые темы: Москва, Парламент – семантические различия между словами

русский/российский, Красная площадь, русские обычаи (чай, самовар, шоколад), Кремлёвские Куранты – время, временный пояс, Русский алфавит, кириллица, глаголица, Санкт-Петербург (памятники, Эрмитаж...). В сочетании с наглядными материалами они вызывают эмоциональную реакцию у студентов.

Ознакомление студентов со страноведческими текстами является важным педагогическим моментом при развитии различных навыков: памяти, перевода, говорения, письменной речи.

После прочтения текстов, у студентов возникает желание рассказать о своих личных впечатлениях: поездках в Россию, любимом живописце, композиторе, поэте. Это лишь краткие моменты на уроке, но они тем не менее способны укрепить кохезию и межличностные отношения в группе. Студенты делятся друг с другом своими впечатлениями разного типа, от того, кто что видел в Эрмитаже или кто что понял в фильмах на русском языке, до желания перевести на уроке хотя бы короткий отрывок из письма Татьяны к Онегину. В них рождается жажда больше, лучше знать русский язык, его грамматическое строение, систему склонения и спряжения. Эти настроения объясняются тем фактом, что страноведческие тексты «Блока 3: страна, язык, культура», содержат в себе такие грамматические структуры, которые ещё не знакомы студентам. Благодаря словарному запасу этих текстов интерес к России углубляется, а лексические знания расширяются.

В этих текстах ярко реализуется один из основных компонентов содержания обучения, а именно его культурологическая направленность : «Современный процесс овладения иностранным языком понимается как процесс овладения культурой данной страны» [1, с. 162].

Тексты Блока 3 являются адаптированными текстами, подходящими к уровню начинающих студентов, и способствующими развитию социокультурной компетенции учащихся. Социокультурная компетенция является, по мнению В.В.Сафоновой, одним из компонентов коммуникативной компетенции, которая включает в себя в том числе и лингвострановедческий компонент (знание лексических единиц с национально-культурной семантикой и умение их миприменять в ситуациях межкультурного общения) [8],

Благодаря этим текстам, учащиеся знакомятся с реалиями страны изучаемого языка, получают дополнительные знания в разных областях культуры. Ариян, М. А. считает, что уроки с элементами страноведения вызывают у учеников потребность в дальнейшем самостоятельном ознакомлении со страноведческими материалами [2].

В первую очередь, это тексты для чтения, в которых есть богатая страноведческая информация. В учебнике «Ключ» Ирины Осиповой прекрасно реализуется то, что Ахмади Мирейла считает важным: «необходимо начинать знакомить учащихся со страноведением уже с первых уроков русского языка» [3, с. 9]. Приобретя знания о культуре, учащиеся должны уметь оперировать ими на отобранном языковом материале. Тексты способствуют развитию самостоятельной деятельности учащихся (например, им дается задание – составить, пользуясь прочитанным текстом, список ключевых слов по данной теме, с помощью которых они смогут построить по памяти свою связную речь).

Мы уже говорили о двух уровнях начального этапа обучения русскому языку. В обоих случаях студенты достигли планируемых преподавателем (мною) результатов. Следует упомянуть ведущиеся в нашем университете под руководством Агнеш Эйхорн в двух группах преподавателей экспериментальные методологические исследования, которые включают в частности взаимное посещение уроков, наблюдение за учебным процессом, развивающую оценку студентов в соответствии с их способностями, планирование желаемых результатов и поставленных педагогических целей, которые ведут к индивидуальным результатам, развитию самооценки учащихся. Желаемые результаты должны реализоваться постепенно, новые «наработки» (знания) добавляются урок за уроком к уже ранее усвоенному учебному материалу [4].

Опираясь на свой педагогический опыт и результаты проводимых нами экспериментов, я поставила своей целью планирование не только окончательных результатов при завершении семестра, но и конкретных шагов, ведущих к частным результатам на конкретных уроках. Это делалось в частности и для того, чтобы студенты могли осознанно проследить, как формируется их умение продуцирования текстов.

В качестве моделирования сознательного планирования, то есть «обратного направления шагов педагогической деятельности», начинающегося с результатов, акцент в моей работе был сделан на следующих исходных вопросах и сформулированных мною в теоретическом плане ответах на них.

- 1) Каковы желаемые результаты?
- 2) Какие навыки предполагается развить?
- 3) Какими методами?

1) Каковы желаемые результаты?

А). Преподаватель планирует гипотетически желаемые результаты, которые в идеальном случае становятся реально достигнутыми результатами. Само собой разумеется, уровень владения языком учащихся различается, но поставленные желаемые результаты должны быть сформулированы в равной степени для всей группы, например: «Я способен выступать в роли гида, «эксперта» *по России (монологическое высказывание, связная речь)* // «Я способен задавать вопросы (например, в роли туриста): гиду/ моему русскому другу ... о России и отвечать на вопросы иностранных туристов, моего венгерского друга ... » (*диалог*).

Б). «Я умею переводить знакомые мне тексты о России устно на венгерский» (*устный перевод, имитирующий оригинальный венгерский текст*) // «Я способен переводить на венгерский знакомые тексты о России письменно» (*письменный перевод*) // «Я умею переводить с венгерского на русский страноведческие предложения с усвоенной лексикой «Блока 3» (*дидактический перевод*).

В) «Я могу написать короткое письмо, открытку на русском языке моим друзьям, о том, что я видел в России ...» (*развитие навыков письма*) // «Я могу по памяти написать информацию о России» (*развитие навыков письма*).

Планируемые результаты реализовались через упражнения на заучивание наизусть страноведческих текстов, ведущие к формированию способности конечно, в рамках учебного материала, производства связной устной речи (в обеих группах), к умению писать почтовые карточки о России (в обеих группах) и к письменной репродукции страноведческих знаний по памяти (в группе начинающих номер 2).

2) Какие навыки можно и желательно развивать с помощью страноведческих текстов?

- Развитие памяти
- Развитие навыков устной речи: (коммуникативные ситуации)
- Монологическое высказывание, диалогизация
- Развитие письменной речи
- Расширение словарного запаса

Почему стоит развивать память на страноведческих текстах «Блока 3»?

Из перечисленных в рамках этой работы навыков мне хотелось бы особо остановиться на развитии памяти на страноведческих текстах «Блока 3». Ведь память охватывает многосторонние аспекты, самые сложные механизмы мозга, связанные с продуцированием устной речевой и письменной коммуникации.

При выборе студентами РКИ самая сильная мотивация направлена на ознакомление с культурой России и умением говорить о России на русском языке как можно раньше и быстрее уже на начальном этапе изучения языка. Таким образом, для моих студентов-инженеров связать запоминание в качестве упражнения и страноведение означало увлекательный вызов.

Страноведческие тексты «Блока 3» являются полезными материалами для развития навыков запоминания, мощными стимулами к развитию как кратковременной и долговременной памяти, так и говорения. Упражнения на меморизацию к данным текстам иллюстрируют теоретическое мнение Е.И. Королевой по этому вопросу. «Память (...) является необходимым условием при изучении иноязычной речи. Другое её определение указывает на главную характеристику этих страноведческих текстов. «Чем больше информации усваивается студентом, тем сильнее становятся его память, мышление и интеллект» [6, с. 219].

Почему стоит развивать память с помощью текстов «Блока 3»? Прежде всего, как показывает мой опыт, небольшой объём информации в начале, с последующим постепенным нарастанием его объёма способствует быстрому, успешному запоминанию. Как с полной очевидностью выясняется из ответов студентов, на мой вопросник, предложенный им в конце семестра в устной и анонимной письменной форме, заучивание наизусть этих текстов помогало им запоминать новую лексику, идиомы, синтагматику глаголов, иными словами:

- углублять языковую компетенцию,
- активно использовать новые слова и речевые обороты,
- строить свою речь,
- подбирать подходящие конструкции,
- запоминать новые грамматические конструкции.

3) Какими приёмами и методами мы работали?

Самым эффективным методом достижения желаемых результатов на наших уроках можно признать трёхфазное сознательное конструирование связной речи монологического характера. Монологические речевые продукты реализуются на занятиях в спонтанно созданных коммуникативных, игровых ситуациях, требующих способностей к импровизации. Таким образом в монолог иногда включаются называемые Прониной «средства внешней диалогизации» (вопросно-ответные комплексы) и «средства внутренней диалогизации» (использование разных формул включения аудитории в диалог: «Как вы наверное знаете.» [7, с. 126]. Они способствуют хорошему настроению в классе, укрепляя межличностные отношения внутри коллектива учащихся.

Трёхфазная деятельность по подготовке к заучиванию наизусть страноведческих текстов с целью сохранению информации и в долговременной памяти при индивидуальной связной устной речи, состоит из следующих этапов:

1). упражнения НА УРОКЕ → 2). подготовка ДОМА → 3). устное продуцирование снова НА УРОКЕ.

2). Упражнения на развитие памяти НА УРОКЕ в два этапа:

А). предтекстовый, предварительный, традиционный подход к тексту: объяснение новой грамматики:

1. Ознакомление студентов с новыми лексическими единицами, →понимание текста;
2. Внимание учащихся направлено на точное запоминание содержания, информации с целью пересказа текста по памяти;
3. Упражнения по развитию памяти на уроке.

Предтекстовые упражнения создают основу для сознательного чтения текста.

Б). Подготовительный этап НА УРОКЕ

Аудирование всего страноведческого текста;

1. Выразительное чтение текста вслух по одному;
2. Устный перевод;
3. Повторение предложений за магнитофоном «хором»;
4. Повторение предложений за магнитофоном по одному;
5. Повторение за магнитофоном по одному без книги, увеличивая объем материала;
6. Воспроизведение текста по памяти.

На втором этапе материал, предназначенный для заучивания наизусть, подвергается смысловой обработке в ходе устного перевода предложений. Достигается полное понимание текста. Таким образом его буквальное заучивание становится уже не механическим, а логическим запоминанием.

Другой мнемотехнический приём направлен не на хронологию и буквальную точность, а на глобальное запоминание информации, уже более длинных текстов.

Постановка ряда индивидуальных вопросов учащихся к тексту или же конструирование текста с помощью ключевых слов по памяти направлены не на хронологию или линейность, а на индивидуализацию воспроизведения информации.

2) ДОМА просходит индивидуальное заучивание текста наизусть, закрепление информации, попавшей в хранилище долговременной памяти, чтобы затем, на следующем занятии, воспроизвести материал без потерь, как можно ближе к тексту. На этом этапе внимание учащихся направлено на точное запоминание содержания, информации с целью пересказа текста по памяти перед группой. Конечно, не все могут меморизировать тексты с одного урока на другой. В таком случае устное выступление данного студента реализуется позже, когда он чувствует себя готовым к монологическому высказыванию перед другими студентами.

3) СНОВА НА УРОКЕ

В зависимости от группы на основе меморизованных текстов реализуются следующие виды устной речевой деятельности: высказывания монологического характера, доклады, свободная связная речь «эксперта», структурирование информации по своей собственной логике, диалогизация, импровизация в различных коммуникативных ситуациях.

Вместо заключения

Приведу примеры некоторых анонимных ответов на вопросы, заданные в конце семестра в моём личном вопроснике и непосредственно касающиеся данной темы:

Что вы думаете о текстах? // Что вы думаете о меморизации текстов?

1) «Мне нравятся страноведческие тексты»

«Мне нравится, что мы должны были их заучивать, потому что это помогает легче сохранять в памяти некоторые обороты».

2) «Страноведческие тексты мне нравятся, потому что в них мы встречаемся с новыми грамматическими правилами».

3) «Через их запоминание новая грамматика подсознательно откладывается в памяти». Мы встречаемся в них с новыми, редкими словами».

4) «Культурные меморизации», по-моему, полезны, мы упражняемся в произношении, знакомимся с новыми словами, с информацией о России».

Литература

- 1) Аминиян Халилзаде, Захар - Рыжов, Н.В. О лингвострановедческом содержании учебника по русскому языку для иностранных студентов. Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. М: 2015 № 26 162-166с
- 2) Ариян, М. А. Теория и практика обучения иностранным языкам: учеб. пособие - Н. Новгород: НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, 2004. - 190 с.
- 3) Ахмади, М. Роль лингвострановедения в преподавании русского языка как иностранного. Razhuhesh-e Zabanha-ye Khareji, No. 35, Special Issue, Russian, Faculty of Foreign Languages and Literatures, University of Tehran, 2007, pp. 5-12
- 4) Einhorn, A. Gyakorlatközösség a felsőoktatásban? Egy kísérleti jellegű pedagógiai fejlesztés bevezető szakasza. (Community of practice in the higher education? Early trial stage of a pedagogical development). Porta Lingua - 2017, SZOKOE, Budapest, pp 293-303
- 5) Клеменцова, Н.Н. Текст в обучении иностранному языку. Вестник МГИМО Университета М: 2012 204-208с
- 6) Королева, Е.И. Развитие памяти студентов в процессе обучения иностранным языкам. ПГУ, Университетские чтения. 2013, 219-223с
- 7) Пронина, Л.Н. Искусство диалогизации педагогического монолога на занятии, Педагогическое мастерство преподавателя высшей школы. ОНПУ, Одесса, №4, 2016, 121-129с
- 8) Сафонова, В.В. Социокультурный подход к обучению иностранному языку как специальности. Диссертация на соискание ученой степени доктора педагогических наук, МНТШВНФ, Московский Институт Развития Образовательных Систем М.:1992, 528с.

Ágnes Élthes

Ph.D.

elthesa@gmail.com

Budapest University of Technology and Economics

Budapest, Hungary

**« BLOCK 3 RUSSIA: COUNTRY, LANGUAGE, CULTURE »
CIVILIZATIONAL TEXTS OF THE TEXTBOOK «КЛЮЧ» («Key») WRITTEN BY
I.N.OSIPOVA WITH BEGINNER STUDENTS ENGINEERS**

The big motivation factors for students studying Russian as a foreign language at Budapest University of Technology and Economics are rooted in the fact that they are interested in cultural and scientific life of Russia as well as in its literature, history in one word for its civilization.

In this paper, departing from my teaching experience, I would like to present some ways of using texts related to civilization of the Textbook «Ключ» (Key) written by I.N.Osipova. These civilizational texts are placed in the third part of each Unit and they draw the students's attention to different aspects of Russian civilization. The difficulty is that this type of texts are on a higher grammatical level than the lexical, grammatical and stylistic material of the dialogues in the units. As a result, working with these texts needs time and also special methodological approaches to their contents. First of all, texts of the Block 3 are serving as means of developing different abilities in the classroom: memory, written comprehension, oral communication through different communication drills demanding improvisation, literary translation.

I would like to emphasize particularly the importance of memorizations in the learning process by using civilizational texts having a special interest for the students at the beginner's level owing to different aspects of Russian culture.

Keywords: *civilizational texts, developing memory, learning process, monologue, communication situations*

ÉLTHES ÁGNES

Grammaire contrastive et enseignement de la traduction

L'interprétation superficielle ou erronée du moindre élément grammatical, la non compréhension de structures grammaticales peut fausser en partie ou entièrement le message d'un paragraphe, d'une phrase ou d'une partie de phrase, et engendrer des erreurs de sens, des modifications d'informations ce qui est obligatoirement à éviter si un traducteur veut rester sur le marché du travail. Par conséquent, une sorte de „technicité”, de „virtuosité” grammaticale s'avère être un préalable nécessaire à la fiabilité de la qualité de toute traduction et à ce que la communication aboutisse au public cible. Il ne s'agit pas de fonder l'enseignement de la traduction sur les contrastes linguistiques ou au contraire, de transformer les cours de grammaire contrastive en cours de traduction. Tout de même, pour ce qui concerne les cours de grammaire contrastive, nous nous proposons d'établir un cursus dans l'optique de l'enseignement de la traduction. Les différents exercices dont l'analyse des erreurs de traduction s'avèrent un précieux outil pédagogique dans la formation de traducteurs.

***Mots-clefs:** grammaire contrastive, enseignement, traduction, analyse des erreurs, méthodologie, exercices de traduction*

0 En guise d'introduction

L'idée de confronter analogies ou divergences entre les langues semble préfigurer un soubassement théorique déterminant dont se servira, sans conteste, la linguistique contrastive qui est étroitement liée au phénomène de la massification de l'enseignement des langues étrangères dans la deuxième moitié du XXème siècle. Dans les années 1960-70, la confrontation morphologique, syntaxique et lexicale des langues (de la même famille ou de familles différentes) à partir de corpus considérables, a abouti à établir des divergences linguistiques fondamentales décontextualisées entre telle ou telle langue, venant ainsi en aide désormais non seulement à l'enseignement des langues, mais aussi à la traductologie. Evidemment, les recherches dans le domaine de la traductologie ne se contentent pas de la comparaison de systèmes linguistiques ou de problèmes grammaticaux ponctuels. Etant donné que l'opération traduisante ne s'attaque pas à des structures grammaticales en elles-mêmes, mais à des

textes cohérents, en fonction de facteurs tout aussi bien extra-linguistiques que linguistiques, un regard particulier sera porté sur la confrontation de traductions, celles-ci offrant une large gamme de réalisations concrètes et contextualisées du fonctionnement de la langue de départ et de la langue d'arrivée dans leur dynamisme. Mais le présent exposé se veut plutôt praxéologique que théorique. C'est-à-dire il n'entre pas dans ce propos de traiter les problèmes théoriques de la linguistique contrastive ou de la traductologie. Ce qui nous occupe particulièrement, c'est une approche méthodologique, basée sur les expériences pratiques d'enseignante de grammaire contrastive et aussi de traduction en tant que matière à part dans la formation de nos étudiants-traducteurs à l'USTEB.

1. Pourquoi enseigner la grammaire contrastive?

L'opération traduisante consiste en une série de décisions qui se figent, pour ainsi dire, dans le texte écrit, définitif que doit rendre le traducteur. Les choix traductionnels se situent à des niveaux différents du processus de l'acte de traduction (situation communicative, niveau du texte, syntaxe, lexique, éléments de surface, tels que ponctuation). Alors, la compétence du traducteur se mesure par sa capacité à prendre des décisions adéquates. (Pym 1933)

L'interprétation des phénomènes grammaticaux ainsi que leur implantation, voire leur reformulation dans la langue cible fait partie intégrante de l'activité traduisante bien que les éléments grammaticaux semblent occuper une place inférieure à celle des facteurs extralinguistiques. Tout de même, l'interprétation superficielle ou erronée du moindre élément grammatical, la non compréhension de structures grammaticales peut fausser en partie ou entièrement le message d'un paragraphe, d'une phrase ou d'une partie de phrase, et engendrer des erreurs de sens, des modifications d'informations ce qui est obligatoirement à éviter si un traducteur veut rester sur le marché du travail. Par conséquent, une sorte de „technicité”, de „virtuosité” grammaticale s'avère être un préalable nécessaire à la fiabilité de la qualité de toute traduction et à ce que la communication aboutisse au public cible.

2. Déverbalisation ou méthode contrastive?

Certains spécialistes, dont Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, contestent l'importance de la grammaire dans le processus de l'activité traduisante. Conformément à leur conception interprétative de la traduction, le traducteur arrive à se faire comprendre non pas en respectant le plus possible la forme linguistique et la structure grammaticale de la langue originale, mais plutôt en s'en détachant selon les normes de la langue d'arrivée.

"Plutôt que de rester dans l'impasse en continuant à chercher des correspondances entre langues, il faut, en traduction, s'écarter de l'analyse linguistique et s'efforcer de fournir dans l'autre langue l'expression du sens."
(Seleskovitch-Lederer, 1986: 31)

A la différence des textes littéraires qui permettent au traducteur de se libérer à maintes reprises de l'emprise linguistique de l'original dans le processus de la reformulation du message et de la création de l'impression d'ensemble de l'original, quand on traduit des textes pragmatiques (Jean Delisle, 1984:24), juridiques ou techniques - ce qui est le cas pédagogique avec nos étudiants traducteurs, - la préoccupation pour l'esthétisme de l'expression doit céder le pas, dans la transmission des informations, au souci de fidélité et d'efficacité sémantiques tout comme aux contraintes de clarté. La déverbalisation, contrairement à la méthode contrastive, souligne l'importance du dégagement des valeurs notionnelles et formelles de leur enveloppe concrète en vue de leur réexpression dans une autre langue.

Pourtant, nous sommes convaincus que cette conception de l'activité traduisante prônée par les linguistes de l'ESIT ne s'avère valable que partiellement pour la traduction des textes plutôt dénotatifs que connotatifs, genres de textes dont le but principal est de communiquer des informations véhiculées par une terminologie monosémique. Lors de la traduction des textes, dits de spécialité, les structures grammaticales de l'original doivent être suivies de près, et interprétées précisément pendant la phase de la compréhension pour rendre l'exactitude des informations dans le texte traduit.

Ces types de textes nécessitent une traduction ponctuelle, presque „réversible” où n'importe quelle unité textuelle (paragraphe, phrase) doit se comprendre en elle-même, clairement et sans ambiguïté, dans le texte d'arrivée même si elle est détachée, voire isolée de l'ensemble du texte. Cela s'explique par l'exactitude et l'objectivité du style qui imprègne aussi bien l'ensemble du texte que ses moindres détails.

Dans le processus de substitution d'un texte traduit à un texte de départ pourvu de la même cohésion d'ensemble, le traducteur a pour tâche d'atteindre la plénitude du texte traduit par rapport à l'original selon les quatre pôles définis par Michel Dabène, c'est-à-dire, le pôle linguistique (grammaire), le pôle référentiel (message), le pôle pragmatique (intention communicative) et le pôle esthétique (style). (Dabène, 1994) Dans cette optique, encore, l'approfondissement des connaissances grammaticales des étudiants-traducteurs signifie faire intervenir un outil de travail intellectuel dans la main du traducteur qui puisse lui assurer la capacité d'éviter, dans la

mesure du possible, les pièges sémantiques tendus par certains points de grammaire, porteurs très souvent d'informations importantes.

3. Situation d'enseignement

La grammaire contrastive est enseignée en tant que matière indépendante dans le cursus de base de la Formation de Traducteurs Interprètes à l'USTEB, pendant le premier semestre de la première année d'études, à raison de deux heures par semaine.

Il ne s'agit pas de fonder l'enseignement de la traduction sur les contrastes linguistiques ou au contraire, de transformer les cours de grammaire contrastive en cours de traduction. Tout de même, pour ce qui concerne les cours de grammaire contrastive, nous nous proposons d'établir un cursus dans l'optique de l'enseignement de la traduction. Quel que soit le phénomène grammatical étudié pendant le semestre qui est à notre disposition, les divergences entre les deux systèmes linguistiques, celui du français et du hongrois, ne doivent pas être présentées seulement sous une forme théorique, mais aussi dans le cadre d'activités diverses ayant trait à la traduction.

4. Thèmes abordés

Selon nous, doivent obligatoirement figurer dans le cursus :

- la modalité, les temps verbaux et l'aspect du verbe avec un accent particulier mis sur les divergences dans l'expression des fonctions nuancées du passé et du futur dans le français et les différents moyens linguistiques et/ou lexicaux que le hongrois fait intervenir pour rendre ces nuances sémantiques (préfixes verbaux, introductions d'adverbes, etc.), les possibilités d'expression de la modalité, les divergences et convergences entre les circonstants de manière dans les deux langues, les verbes et adjectifs à rection. Ces thèmes grammaticaux représentent, d'une certaine manière, des éléments microstructuraux relevant du niveau des mots. Toutefois, la mise en pratique de ces phénomènes se fait par le moyen d'exercices de traductions de séries de phrases ou de microtextes didactiques.

L'analyse des divergences syntaxiques en nous concentrant sur les transformations de nominalisation/verbalisation dont l'importance se révèle incontestable dans la pratique de la prise de notes en interprétation, les solutions possibles de traduire "hogy", "ha" vers le français et de la conjonction "si" vers le hongrois, l'emploi du subjonctif français et ses équivalents hongrois, les valeurs sémantiques des subordonnées infinitives, les participes passé et présent, les subordonnées relatives et complétives, la fonction sémantique des cataphoriques hongrois et leurs possibilités de transfert vers le français, sont les principaux thèmes qui représentent le

niveau de la syntaxe. Pour finir, les différents connecteurs logiques français et leurs équivalents hongrois doivent également être analysés en raison de leur rôle majeur dans l'organisation de la cohésion textuelle.

Cette thématique se trouve largement confirmée à la lumière des analyses d'erreurs de traductions d'étudiants, étant donné qu'une majorité importante des erreurs que nous relevons régulièrement dans leurs traductions, peuvent être ramenées à des connaissances lacunaires de n'importe lequel des thèmes grammaticaux que nous venons de mentionner.

La thématique des cours est à la fois un point de départ pour faire éviter des erreurs de traductions et un résultat, une sorte de conséquence d'analyses d'erreurs pour souligner que la grammaire contrastive et l'enseignement de la traduction sont organiquement liés et se complètent en créant un préalable indispensable à la fiabilité du traducteur.

5. Corpus

J'ai dépouillé les traductions d'étudiants (devoirs, partiels, traductions de fin d'études). L'ensemble offre un corpus d'environ 300 pages. J'ai essayé d'établir, à partir de ces textes traduits, une typologie d'erreurs susceptibles de représenter les erreurs les plus fréquentes et les plus révélatrices du point de vue du processus de la traduction et aussi de l'analyse contrastive. Les cas de figure cités ci-après illustrent les erreurs typiques, commises à cause de la non reconnaissance ou de la mauvaise interprétation de problèmes grammaticaux. Les exemples qui ont servi à l'édification de cette typologie, ont été puisés en partie dans les traductions d'étudiants de la Formation Internationale de Traducteurs (DU) et en partie dans les travaux d'étudiants de la formation d'interprètes-traducteurs de l'USTEB pendant deux semestres consécutifs.

6. Analyse des erreurs

La stratégie de l'analyse des erreurs de traductions s'avère un précieux outil pédagogique dans la formation de traducteurs. Elle permet à l'étudiant de généraliser et d'éviter des erreurs similaires dans la suite de sa formation et par ce moyen, d'améliorer la qualité de son travail.

Nous allons traiter les erreurs de sens qui relèvent des mécanismes d'interprétation de la grammaire en faisant appel à une démarche d'analyse et de correction. Les exemples regroupés autour de problèmes grammaticaux nous servent à prouver que l'interprétation sémantique d'un énoncé est fondée sur son interprétation grammaticale. Evidemment, un degré professionnel de la traduction présuppose la mobilisation automatique et

correcte de connaissances linguistiques où les éléments de grammaire contrastive ne servent qu'à véhiculer les informations contenues dans le document de départ. Toutefois, dans l'enseignement de la grammaire contrastive et de la traduction à des apprentis-traducteurs l'évidence de maîtriser la grammaire contrastive en tant que support de traduction ou outil de travail est, soit l'un des objectifs principaux à atteindre, soit un savoir-faire à approfondir. C'est en effectuant des analyses d'erreurs régulièrement que se crée une stratégie de prévention des erreurs. Et c'est-ce qui serait notre objectif primordial étant donné qu'une analyse d'erreurs n'a d'effet formateur que si les catégories de fautes sont clairement définies.

Sur le plan traductionnel, notre typologie permet de relever des modifications sémantiques provenant des erreurs d'ordre grammatical. Une telle analyse d'erreurs nous oblige en même temps, peut-être de manière inconsciente, à essayer de saisir le moment où l'erreur a été commise et ainsi de conclure sur le raisonnement du traducteur. Il n'est pas évident de situer les erreurs dans le processus de la traduction. Quoi qu'il en soit, deux possibilités fondamentales se dégagent 1./ soit l'étudiant interprète superficiellement une structure grammaticale dans l'original et c'est à partir de cette non compréhension qu'il reformule le message du texte, en offrant de cette manière une traduction correcte d'une expression mal comprise 2./ soit il semble avoir compris l'original, mais il se produit dans sa traduction une substitution à la structure équivalente du point de vue contrastif, d'une solution grammaticale hongroise non adéquate. Les erreurs les plus „visibles” sont paradoxalement les moins graves. C'est-à-dire que là où il y a un défaut provenant de la non application des règles de la grammaire hongroise, c'est l'esthétique du texte hongrois qui en souffre et qui est endommagée mais pas le contenu.

Lors de l'établissement de nos catégories d'erreurs nous sommes partis de l'hypothèse selon laquelle il n'y a pas de rapport direct entre le degré de l'élément grammatical et les conséquences que la non compréhension peut entraîner. Alors, le moindre élément grammatical du texte peut être source à l'origine de glissements de sens sérieux.

Les erreurs commises à cause de la grammaire ne sont pas moins importantes que celles qui viennent des connaissances interculturelles lacunaires. Surtout dans les traductions pour lesquelles des connaissances professionnelles sont requises, des erreurs de grammaire provoquant des erreurs de traduction (faux-sens, contre-sens) ayant pour résultat des changements d'informations peuvent modifier le message informatif de certaines parties du texte de départ et ainsi remettre en cause la fiabilité du traducteur et de la qualité de son travail.

Il est clair qu'une telle analyse contrastive permet de se pencher sur certains problèmes de traduction appelés eux aussi à donner une idée nette des différents degrés où se situent les faux-sens ou contre-sens provenant des types d'erreurs d'ordre grammatical. Mais, il serait erroné d'établir une corrélation stricte et rigide entre les erreurs et les effets qu'exercent ces erreurs, au niveau sémantique, sur la qualité de la traduction. Car à un seul type d'erreur grammaticale correspondent, dans la pratique, plusieurs erreurs de traduction qui pourraient être hiérarchisées en fonction du contexte.

"...l'existence de la langue n'est pas la condition première de la communication, mais elle en est l'instrument..." (Lederer, 1986 :103.)

Voyons dans ce qui suit, quelques exemples de "dysfonctionnement" de cet "instrument", c'est-à-dire, les catégories d'erreurs les plus fréquentes relevées dans les traductions d'étudiants.

7. Catégories d'erreurs fréquentes relevées dans des traductions d'étudiants

1. Déplacement de mots invariables, apparemment insignifiants. Le traducteur, n'ayant pas reconnu leur fonction sémantique dans le texte source, met ces mots devant un élément syntaxique incorrectement choisi ce qui a pour résultat une modification de sens.

Exemple: " à peine"

Différentes études effectuées en 1997 par des organisations professionnelles ou des Chambres de commerce et d'industrie aboutissent à des estimations selon lesquelles à peine une PME sur quatre a déjà commencé à réfléchir sur les effets qu'entraînera l'apparition de l'euro.

(...) a kis-és közép vállalatok 1:4 arányban, azaz alig kezdtek el gondolkozni az euró bevezetésének hatásain.

Corrigé proposé: Alig (csupán) minden negyedik kis-és közép vállalkozás kezdett el gondolkozni ...

2. Renversement des éléments du rapport de possession dans le cas où soit l'objet possédé, soit le possesseur, soit les deux sont pourvus d'épithètes différents. La séparation (l'éloignement) du nom et de l'épithète (ou des épithètes) qui s'y réfèrent, entraîne un changement dans l'ordre des mots ayant pour résultat une modification sémantique de la structure grammaticale de l'original et par conséquent, une erreur de traduction.

Exemple:

L'Union européenne a été le principal partisan d'un agenda du prochain cycle des négociations commerciales ...

- Az Európai Unió úttörő szerepet játszott a közelgő tárgyalások kereskedelmi ciklusáról szóló teljes dokumentum elkészítésének. (dans cette traduction, nous avons affaire aussi à des choix lexicaux erronés.)

Corrigé proposé: Az Európai Unió volt a legfőbb szorgalmazója annak, hogy a soron lévő kereskedelmi tárgyalási ciklusról részletes menetrend készüljön ...

3. Lorsque le possesseur a deux objets possédés qui sont précédés d'une même préposition et le traducteur rend seulement la moitié du rapport de possession en détachant l'un des objets possédés en gardant la préposition "commune" en tant que syntagme nominal autonome, l'équivalence sémantique de la phrase hongroise correspondante n'est pas atteinte.

Exemple:

L'étendue des dégâts a révélé les déficiences des autorités dans la gestion et surtout dans la prévention de la crise.

A károk nagysága a vezető hatóságok bénultságát példázza, amely mind az események kezelésében, de leginkább a krízishelyzet megelőzésében mutatkozik meg.

Corrigé proposé: A károk nagysága rámutatott a hatóságok mulasztásaira a krízis kezelésében s főként megelőzésében.

4. Confusion entre certaines catégories grammaticales ce qui peut considérablement modifier le sens de la phrase.

Exemple:

Nombreux sont les pays de l'OMC, y compris les Etats-Unis et la plupart des pays en développement, à avoir émis des réserves à propos de cet agenda.

A teljes napirenddel kapcsolatban fenntartással élhet a WTO, amely számos tagországot számlál, közöttük az Egyesült Államokat és a fejlődő országokat.

Corrigé proposé: A WTO-nak számos olyan tagországa van, ideértve az Egyesült Államokat és a fejlődő országok többségét, amely fenntartását fejezte ki a teljes menetrenddel kapcsolatban.

5. Non identification des fonctions syntaxiques variées du participe présent concernant, surtout le rapport de causalité exprimé par le participe présent. C'est peut-être l'une des erreurs les plus typiques commises par nos étudiants.

Exemples:

Ces accords ont donné un rôle prééminent au dollar, seule monnaie convertible en or, les autres monnaies étant seulement convertibles en dollar.”

Ezek az egyezmények kiváltságos helyzetbe hozták a dollárt, mivel azt tették meg az egyetlen valutának, mely közvetlen aranyra váltható, míg az összes többi valutát csupán dollárra lehetett átváltani. (Le changement de la place des conjonctions, et encore un ajout supplémentaire modifient le sens.)

Corrigé proposé: Ezek az egyezmények vezető szerephez juttatták az egyetlen, aranyra váltható valutát, a dollárt, mivel (miután) a többi valuta csak dollárra váltható át.

Lors de la négociation du traité de Maastricht, la délégation néerlandaise a été longtemps réticente à l'encontre de la proposition française visant à reconnaître dans le traité le rôle éminent joué dans la pratique par le Conseil européen.

(...) a holland delegáció sokáig tartózkodott a francia javaslat ellen, mely azt javasolta, hogy az Európai Tanács ismerje el a szerződésben Franciaország gyakorlatban játszott kimagasló szerepét

Corrigé proposé: A holland delegáció sokáig tartózkodott azzal a francia javaslattal szemben, melynek célja az, hogy a szerződés(ben) ismerje(ék) el az Európai Tanács gyakorlatban játszott kimagasló szerepét.

6. Transmission, vers le hongrois, d'un participe passé par une forme verbale dont il est dérivé ayant pour résultat une fausse compréhension de l'information originale.

Exemple: Le PSE a promu au Parlement Européen le projet ...

A PSE ígéretet tett a Parlamentnek ...

Corrigé proposé: A PSE támogatta (előmozdította) a tervet az Európai Parlamentben.

7. Traduction non adéquate de conjonctions ou omission de conjonctions (nuisant à la cohésion).

Exemple: Si certaines conditions nécessaires à cette union sont déjà réunies, d'autres sont absentes

Annak ellenére, hogy már megtörtént néhány, az unióhoz szükséges területegyesítés, a többi feltétel hiányzik.

Corrigé proposé: Ha (amennyiben) meg is valósult néhány, ehhez az unióhoz elengedhetetlen (szükséges) feltétel , a többi még várat magára.

8. Quelques erreurs de traduction sont dûes principalement à une confusion, effectuée par le traducteur, entre les éléments constituant des syntagmes de la phrase originale. Il arrive que les phrases ainsi obtenues „sonnent bien en hongrois”, mais cachent des erreurs de traduction.

Exemple:

Mardi, (les ponts, rapidement submergés par un débit estimé à 30000 mètres cubes par seconde,) résistaient encore sur leurs piles, mais avaient déjà rendu leurs tabliers, judicieusement construits en bois dans l'attente d'un sort funeste.

Kedden (...) a hídfők még ellenálltak, bár a jogosan fából készített, rossz sorsra érdemes védőszerkezet már leszakadt róluk.

Corrigé proposé: Kedden a hídfők (...) még ellenálltak, de hídpályáik, amelyeket a végzetes fordulatra számítva fából építettek, már odavesztek.

Cette classification des erreurs de provenance grammaticale pourra être complétée par le professeur et/ou par les étudiants. Avec cette typologie, nous nous sommes fixé l'ambition d'offrir une méthode de travail axée sur les possibilités qui sont données dans les textes traduits et qui n'attendent que d'être systématisées dans l'optique de l'enseignement de la grammaire contrastive et de la traduction.

8. Un peu de méthodologie: exercices „communs” aux cours de grammaire ainsi qu'aux cours de traduction

Les exercices proposés ci-dessous peuvent être incorporés dans le déroulement des cours de grammaire ainsi que dans celui des cours de traduction à un stade initial. Ils sont élaborés dans l'objectif d'amener l'étudiant à comprendre l'utilité de la connaissance des éléments de grammaire contrastive et à prendre conscience du fait que la non reconnaissance de tel ou tel point grammatical problématique peut être à l'origine d'erreurs de traduction assez graves comme les quelques types d'erreurs présentés nous l'ont prouvé. Les exercices ayant pour but d'entraîner l'apprenti-traducteur à une analyse critique de la qualité de sa propre traduction ainsi que de la qualité des traductions de ses collègues rime à nos yeux avec l'idée de Newmark conformément à laquelle la critique des traductions en tant que matière à part a droit de cité dans toute formation de traducteur. (Newmark)

Les proportions temporelles que n'importe lequel des exercices dont nous allons offrir un bref descriptif, prend dans le cadre d'un cours de grammaire ou de traduction, sont strictement déterminées par les possibilités de l'enseignant.

8. a. Exercices passifs de traduction

Les exercices que nous appelons "exercices passifs de traduction" ont trait à la traduction par l'utilisation de certains passages pris dans des traductions d'étudiants non corrigées, avec des méthodes de travail variées dans l'optique du développement de la capacité à reconnaître et à analyser les fautes de traduction du point de vue contrastif. Nous allons offrir dans ce qui suit le descriptif de quelques activités qui entrent dans ce groupe.

8. a/1 Confrontation d'un texte de départ et de plusieurs de ses traductions faites par des étudiants dans l'objectif de relever des erreurs de traduction et de décrypter les causes éventuelles de ces erreurs. Le but ne consiste pas uniquement à faire établir les erreurs mais aussi à orienter l'analyste vers les méandres du raisonnement du traducteur. Après avoir accompli la tâche principale, c'est-à-dire la recherche et l'identification des erreurs, l'étape suivante est celle de l'explication et de la correction.

8. a /2 *Questionnaire à choix multiples appliqué à la traduction*

Evidemment, cet exercice, pareil au précédent, est voué à rendre le déroulement d'un cours de grammaire contrastive plus varié et „coloré”. Tout d'abord, il est pratique d'offrir à chaque étudiant le fragment intégral du texte de départ dont se sert le professeur lors de l'établissement du test, pour que les étudiants s'en fassent une impression générale et une première proposition de traduction spontanée pour eux-mêmes. La deuxième phase de l'exercice consiste à faire remplir le test proprement dit. Celui-ci comporte le texte source dont la continuité est interrompue par plusieurs propositions traductionnelles marquées par des lettres A, B ou C. (en général on offre trois variantes) de certaines phrases choisies (celles-ci sont numérotées). C'est à partir de ces propositions de traduction que l'étudiant doit choisir celle qui lui paraît la plus acceptable, celle qui est partiellement bien traduite, et celle qu'il juge inacceptable. La complexité de cette activité se révèle dans le fait que les étudiants corrigent, établissent une hiérarchie des solutions et pour finir, ils offrent (si possible) leur propre solution. Etant donné que ce type de tâche se déroule dans la majorité des cas individuellement, pendant une durée strictement limitée, la confrontation des solutions aboutit à une discussion animée, interaction qui entraîne l'apprenti-traducteur à une flexibilité de raisonnement, à la nécessité de prise de décision, à l'élaboration du sens de critique et d'auto-critique.

8. a/3. L'apprenti-traducteur met le pied sur le terrain de la stylistique comparée lorsqu'il est amené à confronter un texte source et sa traduction déjà publiée, selon des points de vue d'analyse préalablement offerts par l'enseignant. Pendant cet exercice, les étudiants sélectionnent les divergences grammaticales provenant du fonctionnement différent du système des deux

langues, écartent les endroits textuels ramenés à la créativité du traducteur qui permettent une liberté subjective, justifient et expliquent certains choix de traducteur ou au contraire, ils apportent des jugements critiques sur les solutions traductives. Autant de facteurs qui contribuent à rendre consciente l'observation des opérations effectuées lors d'une activité traduisante.

8. b. Les exercices que j'appelle **"exercices actifs de traductions"** ont pour ambition de créer une situation ayant trait à la traduction écrite.

8. b./1. Les étudiants traduisent un texte source en petits groupes. Ensuite les traductions d'étudiants sont confrontées avec une version publiée (ou officielle) du même texte de départ. La critique de traductions va dans deux sens. D'une part, la version publiée fonctionne en tant que grille d'évaluation par rapport aux maladresses éventuelles de l'étudiant. D'autre part, certaines propositions d'étudiants peuvent s'avérer plus inventives que celles de la traduction publiée. Les membres du groupe, dans une ambiance d'interaction animée, argumentent, justifient leurs choix et apportent des modifications s'il y a lieu. Naturellement, pour ce type d'activité, il incombe au professeur de préparer des textes susceptibles de véhiculer les intentions méthodologiques qu'il s'était fixées.

8. b./2. Il n'est pas sans intérêt d'offrir à nos étudiants un éventail de textes courts authentiques (articles, communiqués de presse, passages pris dans des discours politiques ou articles scientifiques) dans lesquels le professeur souligne préalablement le phénomène grammatical destiné à être traité en profondeur. Au terme d'une lecture silencieuse du texte proposé, pendant la deuxième phase de l'activité suit une traduction à vue à l'oral, complétée, comme étape suivante, par la traduction écrite du même passage. Ainsi, l'exercice nous amène à pouvoir situer n'importe quel point de grammaire contrastive dans un contexte cohérent, de voir le dynamisme des éléments grammaticaux dans le processus de la naissance de la traduction, bref, d'aborder la grammaire du côté du traducteur. C'est pour cette raison que nous considérons cette activité comme la plus apte à être mise au service de l'enseignement de la traduction vers la langue maternelle.

9. Quelques exercices de traduction vers le français

9./1. Dans un premier temps, une série de phrases distinctes regroupées autour de points de grammaire concrets s'avère très pratique pour assurer un soubassement grammatical nécessaire à la traduction de textes hongrois vers le français. Pour que les exercices soient gradués, c'est après ce stade que paraissent des textes didactiques, c'est-à-dire, des microtextes fabriqués par l'enseignant à partir de documents authentiques et qui sont destinés à concentrer l'attention de l'étudiant sur quelques points grammaticaux déjà traités dans les phrases modèles.

9./2. Si les textes didactiques préparés à l'intention de la traduction sont des productions d'étudiants, l'exercice devient beaucoup plus créatif et animé. Etant donné que l'étudiant qui s'occupe de la préparation du texte modèle, doit également proposer un corrigé, une véritable interaction entre les membres du groupe se réalise. Chacun a la possibilité d'intervenir en tant que traducteur, lecteur et critique.

Un travail de recherche exhaustif devrait être effectué dans l'enseignement de grammaire contrastive, visant à introduire dans le cursus des textes similaires et parallèles permettant une comparaison dynamique des contrastes linguistiques dans des textes. Tandis que les analyses contrastives se contentent de la description d'éléments langagiers constants et de même niveau, une telle comparaison permettrait d'élargir l'horizon de l'étudiant dans le but de décourvir une sorte de relativité dans la transférabilité de tel ou tel élément de grammaire contrastive. Les cas de figure classiques établis par les chercheurs en stylistique comparée, peuvent facilement s'enrichir de propositions traductionnelles quelquefois étonnantes.

Conclusion

Les cours de grammaire contrastive peuvent être mis au service de l'enseignement de la traduction conformément à deux aspects fondamentaux.

1./ thématique susceptible de véhiculer envers les apprentis-traducteurs les divergences ou convergences révélatrices entre les deux langues à travers l'enseignement/l'apprentissage des contrastes grammaticaux de même niveau.

2./ mise en pratique et l'approfondissement des connaissances grammaticales contenues dans une telle thématique en introduisant dans nos cours de grammaire des exercices de grammaire dans l'optique de la traduction. Mes expériences confirment l'utilité des exercices de traduction dans le cadre des cours de grammaire contrastive et à l'inverse, l'utilité d'analyses d'erreurs grammaticales en cours de traduction.

Ainsi se réalise dans la pratique de l'enseignement la conception de la grammaire contrastive telle qu'elle est formulée par Snell-Hornby. Selon elle, pour le traducteur qui traduit non des langues ou des systèmes linguistiques mais des textes (et ceux-ci sont loin d'être seulement un ensemble d'éléments grammaticaux les constituant) l'essentiel consiste à avoir une vue d'ensemble sur les résultats des analyses linguistiques et non pas à réclamer des solutions toutes faites à la grammaire contrastive. Le traducteur doit utiliser la grammaire en tant qu'outil de travail lors du processus de l'opération traduisante. Au lieu de traduire une multitude de phrases exemples

artificielles, le traducteur devrait fonder ses traductions sur les résultats de recherches empiriques appliquées à la pratique.

Pour conclure, les observations de traductions d'étudiants montrent dans la plupart des cas une diminution considérable des erreurs de provenance grammaticale, surtout dans les traductions de fin d'études du français vers le hongrois de textes français de spécialité dont la qualité acceptable s'avère souvent même publiable. (Les résultats sont plus modestes dans le sens du français vers le hongrois). Ainsi, notre objectif principal, notamment que la grammaire contrastive en tant que matière à part dans notre formation d'interprètes-traducteurs devienne une méthode de prévention des fautes de traductions paraît déjà plus ou moins réalisé.

Bibliographie

- DABENE, M. (1994: 51-61): "Les Ecrits "ordinaires" aujourd'hui" in: *Ecrire et faire écrire*, ENS Saint-Cloud, Ophrys, Paris
- DELISLSE, J. (1984:24): *Analyse du discours comme méthode de traduction*. Editions de l'Université d'Ottawa
- NEWMARK, P. (1998): *A textbook of Translation*. London, Prentice Hall International
- PYM, A. (1993): *Epistemological Problems in translation and its teaching*. Calaceit, Teruel, Edicions Caminade
- SELESKOVITCH D. - LEDERER M. (1986): *Interpréter pour traduire*. Paris, Didier Erudition
- SNELL-HORNBY, M. (1999: 66-70): *Handbuch Translation*, Stauffenburg Verlag, pp.66-70

Élthes Ágnes

Dr. ÉLTHES ÁGNES

Magyar-Francia Kontrasztív Nyelvtani Gyakorló Mondatok

(Prepozíciók)

2013

Szerző : dr. Élthes Ágnes
Szakmailag ellenőrizte: dr. Kelemen Éva
Anyanyelvi lektor: Gaële Le Hannier

Magyar-Francia (Kontrasztív Nyelvtani) Gyakorló Mondatok

Előszó

Elsősorban a Szakfordító-és Tolmácsképzés hallgatói számára készült jelen gyakorló füzet, de minden, franciául tanulónak hasznos lehet a gyakran használt prepozíciós szerkezetek felfrissítése, rövid mondatsorok magyarról franciára fordítása során.

Órán és önálló otthoni gyakorlás keretében is használható a megoldó kulcs segítségével.

A prepozíciós szerkezetek válogatása nem törekedhetett teljességre, valójában a rendkívül gazdag francia vonzatos igék, melléknevek tárának szerény töredékét nyújtja.

Mindössze „csepp a tengerben.”

Jó munkát kíván a

Szerző

BME, Idegennyelvi Központ

Újlatin Nyelvek Csoportja

2013. szeptember

I.

VALEURS SEMANTIQUES DE LA PREPOSITION

A

(destination, trait distinctif, moyen, manière, locutions figées, factitif, etc.)

1. A nyelviskola nehéz felvételi tesztet íratott a jelentkezőkkel..
2. Az összejövetelt nyolc nappal később, csütörtökre halasztottuk.
3. Március 20-án reggel indulunk.
4. Fesztelenül beszélgettünk.
5. Könnyedén válaszolt.
6. Torkaszakadtából kiabált.
7. Kerékpárral indultunk útnak.
8. Felismertem nevetéséről.
9. Magyaros ételeket rendeltünk.
10. A ceruzával írt dolgozatokat nem fogadják el.
11. Az áldozat láttán leszegte fejét.
12. Mi hárman írtuk a levelet.
13. Hajlamos azt hinni, hogy becsapták.
14. A friss levegő kedvez az egészségnek.
15. Hétfőtől péntekig távol leszek.
16. Többen láttunk neki a javításnak.
17. Időről-időre meglátogatlak.
18. A barátom mindig készen áll, hogy segítsen nekem.
19. Kilóját 200 Ft-ért vettem.
20. Átúsztta a folyót.

II.

VALEURS SEMANTIQUES DE LA PREPOSITION

DE

(le lieu, le temps, rapports variés, circonstances, instrument, moyen, mesure, devant
certains adjectifs, etc.)

1. Ököllet ütött meg.
2. A fiú dobantott a lábával.
3. Sántít a bal lábára.
4. Könyökével meglökte a szomszédját.
5. Saját szememmel láttam.
6. Fákkal szegélyeztük a kertet.
7. Virágokkal borított úton mentünk.
8. Szerinted mit tegyek ezzel a pénzzel?
9. Fiatalabb nálam öt évvel.
10. Tíz embert öltek meg. /Tíz halott volt/
11. Három szabadnapom lesz a jövő héten.
12. Párizs városa vonzza a turistákat.
13. Megalázó hangon beszéltek velem ebben az irodában.
14. Ahogy gondoltuk.
15. Ebben az ügyben az a jó, hogy nem bonyolult.
16. Mísem könnyebb.
17. Valami érdekeset akarok mondani neked.
18. Tekintetével jelezte az irányt.
19. Helyeslőleg bólintott.
20. Életemben nem voltam még ilyen boldog.

III.

A.

Traduisez en français.

(Prépositions diverses, adjectifs et verbes à rection)

1. Ez egy tehetséges író.
2. Emlékezetből szavalta el a verset.
3. Fogytam egy kilót.
4. Semmit sem csináltam egész nap.
5. Mi jót esztek?
6. Október elejéig kell leadni a munkát.
7. A barátnőm tavaly vált el a férjétől.
8. Elcserélte a nyakláncát egy gyűrűért.
9. A folyónál laknak.
10. A szomszédunk összeveszett a házmesterrel.
11. A barátom betegesen fekszik.
12. Most még az ágyában van.
13. Sajnálom őt, utcára került.
14. Az utcán sok járókelő sétál.
15. A földművesek a földeken dolgoznak.
16. Gyermekkoromban sokat játszottunk a mezőkön.
17. A csillagok ragyognak az égen.
18. Ne igyál a poharamból!
19. Üvegből inni nem illik.
20. Egy régi kabátból csináltatott magának nadrágot.
21. Elővettem a zsebemből a leveledet.
22. A könyvedből kimásoltam néhány oldalt.
23. Kivágott az újságból egy hirdetést.
24. A fia kb. 20 éves.
25. Franciaországban sok külföldi él.
26. A jelenlegi Franciaországban sok a munkanélküli.
27. Megharagudott, és haragjában elkergetett bennünket.
28. Beszéljünk barátként.
29. Jól nevelt emberként viselkedni nem mindig könnyű.

30. Érdekből cselekedtéül.
31. Viharosan fúj a szél.
32. Szerelemből vette el feleségül.
33. Manapság egyre több a betörés.
34. Barátomnak gondoltalak.
35. Tekintsd biztosnak.
36. Majd legközelebb.
37. Menjünk át a túloldalra.
38. A függöny az ablakon van.
39. A szomszédodról másoltál.
40. Vissza kellett fordulnia.
41. Közeledik az indulása.
42. Ezen a ponton végy róla példát.
43. Vele szemben laknak.
44. Ez a pulóver kb. 5000 Forintba kerül.
45. Szeret a lakásán dolgozni.
46. A gyerekek körben ültek.
47. Tegnap egy négy tételes szimfóniát hallgattam.
48. Nem viselkedtéül jól nevelt emberként.
49. Kísértetnek öltözött.
50. Barátiilag szeretnék szólni hozzád.
51. Börkesztyűt vettem magamnak.
52. A takaró teveszörből készült.
53. A kollégái érdekében szólt néhány szót.
54. Az éjszaka leple alatt hagyta el a házat.
55. Mindjárt, ahogy megérkezett, köszöntöttük.
56. Amióta megérkezett, jól érzi magát.
57. Már az első este meghívtuk vacsorára.
58. Az első este óta nem láttam.
59. Egy szép tavaszi napon látták meg egymást először.
60. Ebben a hidegben nem mész sehová.
61. Senkit se ítélj a beszéde alapján.
62. Ötvenből negyvenen írták alá a kérdőívet.
63. Egyik poharat a másik után üríti ki.
64. Azzal az ürüggyel maradt távol, hogy beteg.

65. Az igazgató szeme láttára hagyta el az iskolát.
66. Esőben ki szeret sétálni?
67. Kedvező színben mutatkozott.
68. Aggódunk értetek.
69. Egy fiatalember ajánlkozott idegenvezetőnek.
70. Két évvel ezelőtt a vállalat asszisztensként alkalmazta a barátomat.
71. A mértéktelen alkoholfogyasztás árt az egészségnek.
72. Átadta magát az olvasásnak.
73. Nehéz mindig azonosulni barátainkkal.
74. Nem sikerült azonosítanom az épületet azzal, amelyiket mutattál a fotón.
75. Az igazgató átvette a levelet a titkárnőtől.
76. A kabátom gombja beakadt a rácsba.
77. A nyáron néhány egyetemista beáll pincérnek.
78. A számítógép befér a hátizsákomba.
79. Szomszédaink beleegyeztek házuk lebontásába. (, hogy ...)
80. A barátom szülei nem mentek bele a költözködésbe.
81. Hamar beleunt a beszélgetésbe.
82. A könyvvizsgáló beolvasott az egyik részvényesnek.
83. Csalódtam a magatartásukban.
84. Te mindig biztattál, hogy valósítsam meg az álmaimat.
85. Bízunk a képességeidben.
86. A professzor bevonta fiatal kollegáit a kutatásba.
87. Ez a mérnök ambiciózusnak bizonyul.
88. A zsűri megdicsérte a hallgatókat előadásuk minőségéért.
89. Biztosítlak támogatásomról.
90. A szervezőbizottság elnöke a konferencia résztvevőihez beszélt.
91. Ráébredtek a helyzet komolyságára.
92. Elfelejtette életrajzát a pályázatához csatolni.
93. Állandóan büszkélkedik az eredményeivel.
94. Elbántak az ellenfelekkel.
95. Azok, akik elkéstek az ülésről, kénytelenek várni.
96. Jó tanácsokkal látta el gyerekeit.
97. Elég gyorsan elkészült a disszertációjával.
98. Valami fontosat elhallgatott a családja elől.
99. A csempészekből elkobozták a tiltott árukat.

100. Az idegenvezetőnek kell gondoskodnia a programról.
101. Fogadtak egy üveg pezsgőben.
102. Ösztöndíj ügyében forduljon a titkársághoz.
103. Egy részeges ember gyakran gorombáskodik családtagjaival.
104. A postást gyanúsították a lopással.
105. Győztünk az ellenfeleinken.
106. Hajlama van a csavargásra.
107. Hajlok a kedvező döntésre.
108. A doktorandusz jól halad tanulmányaival.
109. Hallottuk a hírt az igazgatóhelyettestől.
110. Nem kellett volna hallgatni a betegségéről.
111. Rátok hárul ez a kötelezettség.
112. Bizonyos emberek mindennel hivalkodnak.
113. Ne hencegj a többieknek.
114. Könnyen hozzáférhetünk az Internethez.
115. A technikus az új kollegán kereste a kazettát.
116. Ezt a fejezetet ki kell egészíteni néhány bekezdéssel.
117. Mozart kisgyermekként kitűnt zongorajátékával.
118. Koccintsunk a születésnapodra.
119. Érdekes eszmefuttatások követik a bevezetést.
120. Általában busszal közlekedünk.
121. A két iker különbözik egymástól magasságban.
122. A gyerekek megbotlottak egy farönkben.
123. A kisfiamat mandulával műtötték.
124. Nem kell megsértődni az ajánlatán.
125. A nagybátyámat választották meg a vállalat igazgatójának.
126. A szomszédunk egyik fia péknek ment.
127. Gyerekeinket ösztönzésre kellene nevelni.
128. Ebből az előadásból tanultak a résztvevők.
129. A nyáron barátkoztunk össze francia barátainkkal.
130. Összehasonlítottuk a statisztikai adatokat a tavalyiakkal.
131. Rájöttünk az ügy jelentőségére.
132. Ráértünk sétálni a Városligetben.
133. Nehezen tért rá a tárgyra.
134. A legjobb hallgatók ösztöndíjban részesültek.

135. Az utcán szembejött a szomszédjával.
136. Takarékoskodjunk az idővel.
137. A legvitatottabb kérdéseknél tartunk.
138. A könyvelés erre az úrra tartozik.
139. Teleette magát csokoládéval.
140. Az öccse nagyon tehetséges a zenében.
141. Tudomásom van választása indokairól.
142. A francia csapat előnyben van a németekkel szemben.
143. Ügyet sem vetett a többiekre.
144. Itt az ideje, hogy leszokj a dohányzásról.
145. Nehéz volt leszoktatni az ujszopásról.
146. A legjobb barátomat megbuktatták az érettségim matekból.
147. Mindenen megbotráncozik, ami nem az ő ízlése szerint történik.
148. Megdöbrentünk betegsége súlyosságán.
149. A tanárok többsége nem bír ezekkel a szemtelen kamaszokkal.
150. Igazat szólva, nem fűlik a fogam ehhez a fordításhoz.
151. Nem szereti, ha összehasonlítják az öccsével.
152. A kisbaba összekente magát lekvárral.
153. Egy új kollega pályázik az igazgatói állásra.
154. A lakosság retteg a járványtól.
155. Rendelkezik az összes szükséges dokumentummal.
156. Rossz néven vette a barátjától, hogy hazudott neki.
157. Ti tehettek a rossz hangulatról.
158. Már gyermekkorában tehetsége volt a zenéhez.
159. Teleette magát süteménnyel, majd teleitta magát sörrel.
160. Örülhetsz, hogy telik nektek utazásra.
161. Lóttek igazgatói kinevezésének.
162. Ne törjétek a fejeteket a jövőn.
163. Tudatában vagyunk a döntés súlyának.
164. Örömünk telik a klasszikus zenében.
165. Túl vagyunk a legnehezebb vizsgákon.
166. Többször is utalt a legújabb kutatásokra.
167. A főnök utazik a lusta alkalmazottakra.
168. Udvariatlanul ügyet se vetettek a vendégeikre.
169. Az ellenségednek vallja magát.

170. Végeztem veled.
171. Végigmentünk a szövegen az első fejezettől az utolsóig.
172. A film az egyik szereplő halálával végződik.
173. Őt tekintik a legjobb szakembernek.
174. Egyik versenyző sem vétett a szabályok ellen.
175. Hogy viszonyul a többiekhez?
176. Nem szeretnék visszaélni az ön jóindulatával.
177. A múzeum visszakapta az egyesülettől a kölcsönadott műtárgyakat.
178. Egy híres professzornál tette le a matematika vizsgát.
179. Miután a vádlott ártatlansága bebizonyosodott a gyilkosságban, szabadon engedték.
180. A pince büdös a penésztől.
181. Mindenki egyenrangú a többiekkel.
182. Elfogadom az ajánlatot, ellentétben a véleményeddel.
183. Ellenséges mindenkivel szemben.
184. Éretlenek még a házasságra.
185. Érzékeny az udvariatlanságra.
186. Legyél figyelmes a meghívottakkal szemben.
187. Felülmúlhatatlan a tréfákban.
188. Ez a kisgyermek fogékony a színekre.
189. Mindenkivel fölényes, nem népszerű.
190. Mi jellemző a stílusára?
191. A házuk üres telekkel határos.
192. Nagyvonalúságáról híres.
193. Remélem, ez jó lesz neked valamire.
194. Jó vagy a főnöknél.
195. Saját képességeihez viszonyítva ez gyenge eredmény.
196. Az ilyenféle dolgokban járatlan vagyok.
197. Ez a helyzet különösen hátrányos a vidéki ügyfelekre nézve.
198. Hálátlan azokkal szemben, akik segítenek neki.
199. Matematikából kiváló, de ehhez az egyszerű, gyakorlati kérdéshez nem ért.
200. Tanulmányaival párhuzamosan dolgozik.
201. Közömbös mások iránt.
202. Mindenkihez kedves, kivéve a saját rokonait.
203. Törekvéseitekkel szolidárisak leszünk.
204. Manapság a gyerekek többsége otthonos az informatikában.

205. Ha valaki tehetséges a nyelvekben, jól boldogul.
206. Tekintettel számos elfoglaltságára, nem merem zavarni.
207. A házmester vadászik a lakók gyerekeire.
208. Végig az úton egy szót sem szólt.
209. Ösztöndíjad ügyében fordulj a követséghez.
210. Sokat kellett várni, hogy a nyomozó szót ejtsen gyanújáról.
211. A sugárúttal párhuzamos kis utcában lakik.
212. Követeléseiben rendkívül következetes.
213. Tehetséges, de még kezdő a szakmájában.
214. A beleegyezése nélkülözhetetlen a döntésünkhöz.
215. Valóban kifogyhatatlan vagy a tréfákban.
216. Nem vagy való igazgatónak.
217. A szülei is vétkesek a balesetben.
218. Végleges elutazása végzetes lehet barátnője számára.
219. Az az érzésem, hogy ez a magyarázat nem világos az ügyfeleknek.
220. A korábbi földrendésekhez hasonlóan, a legutóbbi is pusztító volt.

III.

B.

Traduisez les phrases ci-dessous en utilisant la préposition qui convient. Donnez plusieurs solutions si possible.

1. Nem látok semmi kifogásolni valót ezen.
2. A szél erőssége fokozódik.
3. A gyerekek szeretnének ellenállni a katonás fegyelemnek.
4. Ezen a vidéken bőven van gyümölcs.
5. Jobban tennéd, ha nem húzódoznál ettől a kötelezettségtől.
6. Őszintén megbánta a hibáját.
7. Örvendezünk a természet szépségének.
8. Ez a bonyolult forma visszavezethető egy körre.
9. Csak úgy ömlik belőle a szó a tapasztalatairól.
10. Szegény, rákényszerül a koldulásra.
11. Ez a hallgató túltett azon, amit a tanárai tanítottak neki..
12. Irtózik ettől az ételtől.
13. Nem taszít ez a távlat.
14. Nem mindenki vállalkozik erre a dologra.
15. Nem kísérlem meg, hogy ellentmondjak neki.
16. Nem fukarkodik a tanácsokban.
17. Kit tartasz példaképednek?
18. A résztvevők ellátták magukat felszereléssel.
19. Pácban van, adósság terheli.
20. Elhárított minden akadályt.
21. A szabálysértést bírsággal büntetik.
22. A nikotin káros az egészségre.
23. Próbáltam kipuhatolni a szándékát.
24. Majdnem minden gyerek bolondul az édesséért.
25. A vendégek jól laktak ezzel a kitűnő vacsorával.
26. Aki ellenszegül a törvénynek, börtönbe kerülhet.
27. Gyönyörködünk a naplementében.

28. Ez a szöveg rendkívül gazdag az idézetekben.
29. A rajongók bókokkal árasztották el.
30. A barátnőnek kisfia született.
31. Furcsa ruhával cicomázta fel magát.
32. Végre kiegyenlítette az adósságát.
33. Az erdővel szomszédos kis faluban lakik.
34. Ne legyen túl nyájas az emberekkel.
35. A rendőrök kérdésekkel árasztották el a tanúkat.
36. Miért haragszol rá?
37. Egyesek sóvárognak a dicsőségre.
38. Az előcsarnok tele van látogatókkal.
39. Becsapta, pedig ígéretekkel kecsegtette.
40. A bíró felfüggesztette az ítélet végrehajtását.
41. Az esküdszék még nem ítélezett érdemben.
42. Mindenbe beleegyezem, amit akarsz.
43. A szerződést aláírásukkal pecsételték meg a partnerek.
44. A legutóbbi könyve esztétikával foglalkozik.
45. Ne kezeljétek gyerekként!
46. Azzal vádolták, hogy hazaáruló.
47. Gyötrődött az érveléssel, de végül engedett az elveiből.
48. Az álarcosbálon középkori lovagnak öltözött be.
49. Az egész személyzet részt vett a csalásban.
50. Elhalmozták gyerekeiket gondoskodással.
51. Határozott egyéniség, ellenáll a különböző hatásoknak.
52. Avar borítja a földet.
53. Sóváran nézte a süteményeket, de nem vett.
54. A barátom belebolondult ebbe a lányba.
55. Felmentették a beiratkozási díj fizetése alól.
56. A zsarolók pénzt akartak kicsikarni a gyilkostól.
57. Látom, jól értesz a témához.
58. Jobb nem belekötni ezekbe az emberekbe.
59. A vendégünk külföldi. Nem kellene kicsúfolni a kiejtését.
60. A nézők kiméretlenül megbírálták a darab rendezését.
61. Nem szeretem az előítéletekkel teli embereket.
62. A vádlottat fegyveres betöréssel vádolták.

63. Ne becsöld le a képességeidet.

64. Ennek a nőnek tulajdonítják a sikkasztást.

65. Kétségbe vonom ennek az írónak az eredetiségét.

66. A matematika eléggé idegen a családunktól.

IV.

Traduisez les phrases ci-dessous à l'aide des verbes à rection. Attention. Choisissez le verbe qui convient avec la préposition correspondante selon le sens.

1.

anticiper (...), ambitionner (...), détourner (...), approcher (...), appréhender (...), applaudir (...), s'armer (...), arracher (...), s'appliquer (...)

1. Annyira irigy vagy, hogy sohasem örülsz más sikerének.
2. Nem kellene elébe vágni annak a történetnek, amelyet ő szeretne elmesélni.
3. Az az érzésem, minden erejével törekszik a sikerre.
4. Ez a szabályzat mindenkire vonatkozik.
5. Gondom lesz arra, hogy ellenőrizsem a tevékenységét.
6. Ne féljetek ettől a vizsgától, eddig még senki sem bukott meg.
7. Hozd közelebb a széket a számítógéphez.
8. Abban az esetben, ha beszélni akarsz vele, vétezd fel magad türelemmel.
9. Adóssága kifizetésére kiereszakolt a barátjától 20 000 forintot, kölcsönbe.
10. Túl csökönyös. Senki sem tudja eltántorítani a meggyőződésétől.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

IV./2.

Traduisez les phrases ci-dessous à l'aide des verbes à rection. Attention. Choisissez le verbe qui convient avec la préposition correspondante selon le sens.

*assujettir (...), advenir (...), astreindre (...), blâmer (...), s'assurer (...), s'attaquer (...),
arriver (...), s'aviser (...), arrêter (...)*

1. A bíróság kötelezte a tettest a kár megtérítésére.
2. A fertőző betegségek könnyen megtámadják az időseket.
3. Mi lett a sorsa ennek a szegény fickónak?
4. Ne merészelj még egyszer megszakítani bennünket.
5. Az igazgató megszidta a gyerekeket fegyelmezetlen magatartásuk miatt.
6. Nem kell fennakadni a viccein.
7. Az igazgatóság új szabályokat kényszerített az alkalmazottakra.
8. Megbizonyosodtunk a Bizottság döntéseinek igazságosságáról.
9. Odáig jutott a rendőrség, hogy kezd összeállni a kép a gyilkossági ügyben.
10. A felek abbahagyták a veszekedést.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

IV./3.

Traduisez les phrases ci-dessous à l'aide des verbes à rectification. Attention. Choisissez le verbe qui convient avec la préposition correspondante selon le sens.

bourner

*se condamner (...), exceller (...), engager (...), épargner (...), s'évertuer (...),
consister (...), exhorter (...), contraindre (...), éviter (...)*

1. Az eredmény titka a folyamatosan végzett munkában rejlik.
2. A rendőrök kényszerítették a gyanúsítottat, hogy vallja be a bűnét.
3. Olyan tevékenységre kényszerült, amelyet egész életében lenézett.
4. A beteget meg kell kímélni minden fáradtságtól.
5. Megtömté a zsákját dióval.
6. A hozzászólók nem tűntek ki ékesszólásukkal.
7. Az igazgató fegyelemre, pontosságra buzdította a diákokat.
8. Jobban tennéd, ha törnéd magad, hogy leszokj a rossz szokásaidról.
9. A hallgatók törik magukat, hogy letegyék a vizsgákat.
10. Te sodortad bele a többieket ebbe a kétése kalandba.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

IV./4.

Traduisez les phrases ci-dessous à l'aide des verbes à rection. Attention. Choisissez le verbe qui convient avec la préposition correspondante selon le sens.

*convier (...), convoiter (...), dédaigner (...), décider (...), dédommager (...), défendre (...),
déconseiller (...), convenir (...)*

1. A vállalat igazgatósága az összes dolgozót meghívta a fogadásra.
2. A Tour de France alatt minden versenyző az első hely után sóvárog.
3. A gyerekek megegyeztek egy társasjátékban.
4. Elegánsan, az alkalomhoz illően kell öltözködni.
5. Nem lesz könnyű lebeszélni őket erről az utazásról.
6. Az egyik asszisztens egyszerűen nem hajlandó együttműködni a kollegáival.
7. A katasztrófa áldozatait kártalanítani kellett anyagi veszteségeikért.
8. Sajnos, nem tud ellenállni a kísértésnek, iszik, mint a kefekötő.
9. A feladatok nehézsége elvette a résztvevők kedvét a versenyektől.
10. Őt sohasem lehet leszoktatni arról, hogy izetlen megjegyzéseket tegyen.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

IV.5.

Traduisez les phrases ci-dessous à l'aide des verbes à rection. Attention. Choisissez le verbe qui convient avec la préposition correspondante selon le sens.

*comploter (...), (se) complaire (...), conjurer (...), connaître (...), concourir (...),
convenir(...), (se) condamner (...)*

1. Hiába próbálok a barátom kedvében járni, állandóan rossz a hangulata.
2. Vannak olyan emberek, akik kedvüket lelik abban, ha másokat bosszantanak.
3. Kedvét leli ezekben a szép versekben.
4. Az alattvalók összeesküdtek, hogy megölik a királyt.
5. Mindenkinck köszönetet mondunk, aki közreműködött a koncert sikerében.
6. Olyan mesterségre kényszerült, amelyet nem szeretett.
7. Az ügyfél könyörgött ügyvédjének, hogy higgyen neki.
8. Jobban tennéd, ha nem avatkoznál bele, mert nem sokat értesz a tárgyhöz.
9. Ez az ember zsugoriságáról ismert.
10. Úgy illik, hogy nem vágsz a felnőttek szavába.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

IV./6.

Traduisez les phrases ci-dessous à l'aide des verbes à rection. Attention. Choisissez le verbe qui convient avec la préposition correspondante selon le sens.

s'ennuyer (...), (s')engager (...), enjoindre (...), (se) heurter (...), se hasarder (...)

1. Megkockáztatom, hogy megmondom neki a véleményemet.
2. Ma reggel egy kamion személyautónak ütközött.
3. Az emeleti szomszédunk kerékpárja nekiütődött az ajtónknak.
4. Külföldi útja vége felé vágyódott a családja után.
5. Hiába parancsolták meg ennek a makacs gyereknek, hogy engedelmeskedjen, mégis ment a maga feje után.
6. Nehéz döntésre szánta el magát.
7. A fiatal pár nem mert bérleti szerződést kötni az idős hölgygel.
8. Nem kellett volna költségbe verni magunkat.
9. Rábeszéltem, hogy fejezze be tanulmányait.
10. Szakítottak. A fiú nem akarta elkötelezni magát a barátnője mellett.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

IV.7.

Traduisez les phrases ci-dessous à l'aide des verbes à rection. Attention. Choisissez le verbe qui convient avec la préposition correspondante selon le sens.

(se) faire (...), se fâcher (...), faillir (...), se féliciter (...), s'habiller (...), se glorifier(...),
se flatter (...), feindre (...),

1. Majdnem elütött egy autó.
2. Csalódtam benned. Tudtál fájdalmat okozni a szüleidnek.
3. Túl érzékeny a természete, mindenkire megharagszik.
4. Sohasem lehet igazán hozzászokni a szegénységhez.
5. Megíratta a hallgatókkal a tesztet.
6. Úgy tett, mintha semmit sem értene.
7. A versenyző örült a sikerének.
8. Beképzeli magának, hogy ő a legokosabb.
9. Aki dicsekszik az eredményeivel, nem túl népszerű.
10. Az álarcos bálon királyfinak öltözött.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

IV./8.

Traduisez les phrases ci-dessous à l'aide des verbes à rectiion. Attention. Choisissez le verbe qui convient avec la préposition correspondante selon le sens.

*s'indigner (...), initier (...), s'instruire (...), intercéder (...), se jouer (...),
imputer (...), s'ingénier (...),*

1. A részvénytársaság igazgatójára ráfogták a lopást, és hogy iratokat hamisított.
2. Ne gúnyolódj másokon.
3. Intézményünk komoly hírnévnek örvend.
4. A rendőrök töprengenek az ügy rejtélyén.
5. Téged be akarunk avatni a titokba.
6. Felháborodtam a szemtelenségén.
7. Nem merem megkérni, hogy az öcsém érdekében eljárjon a főnökénél.
- 8 Tájékozódni fog a vizsgálóbíróról, aki a mi ügyünkben folytat vizsgálatot.
9. A részvényeseket részesíteni kell a nyereségből.
10. Gyenge eredményeid miatt felháborodott a csoport többi tagja

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

IV./9.

se livrer (...), se laisser (...), louer (...), jurer (...), juger (...)

1. Az utóbbi időben teljesen átadja magát a családjának.
2. Megdicsérték, hogy határidő előtt leadta a dolgozatát.
3. Elégedettek lehettek a rendezvény sikerével.
4. Beleuntam állandó szemrehányásaidba.
5. Fáradhatatlanul dolgozik.
6. Senkit sem szabad pusztán teljesítménye alapján megítélni.
7. A választokat nagyon megalapozottnak ítéljük meg.
8. Alkalmasnak vélte magát arra, hogy ellássa ezt a nehéz feladatot.
9. Esküszik, hogy semmit sem követett el.
10. Ne esküdj semmire, nem hiszünk neked.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

IV./10.

*manquer (...), médire (...), méditer (...), bourrer (...), (se) mêler (...), menacer (...),
mener (...)*

1. Ne keverj bele az ügyeidbe.
2. Állandóan megszólja a munkatársait.
3. Nincsenek érveid, ne akarj meggyőzni minden áron.
4. Beleártja magát mindenbe, pedig senki sem veszi komolyan.
5. A kíméletlen verseny arra készítet bennünket, hogy többet dolgozzunk.
6. Rossz jegyet kapott, teletűzdelte dolgozatát hibákkal.
7. A főnöke azzal fenyegette, hogy felmond neki.
8. Fontolóra veszem ezt a javaslatot.
9. Sokat elmélgedtünk a lehetőségeinkről.
10. Az utóbbi időben azzal próbálkozik, hogy regényt írjon.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

IV./11.

(s') occuper (...), s'obstiner (...), s'offrir (...), obliger (...), omettre (...), obtenir (...)

1. Azzal foglalatosskodik, hogy iratait rendezze.
2. Nem akarja kritikának kitenni magát.
3. Elmulasztottam, hogy meglátogassam betegsége idején.
4. Egy egyetemistát alkalmaztunk arra, hogy tájékoztassa a vendégeket.
5. A körülmények menekülésre kényszerítették.
6. Sikertült elérnie, hogy a legjobb szakemberekkel működjön együtt.
7. Minden szabadidejét olvasásra fordítja.
8. Makacsul ragaszkodik tervei megvalósításához.
9. Csak hozzáértő személyt lehet programozásra alkalmazni.
10. Azon gondolkodik, hogy válaszoljon barátja levelére.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

IV./12.

ôter (...), (se) passer (...), (...), penser (...), parier (...), se pencher (...)

1. Az állandó sikertelenség elvette a kedvét a folytatástól.
2. Fogadjunk egy üveg pezsgőben, hogy a magyar csapat fog nyerni.
3. Néhány oldalt ki kellett vennie a fogalmazásából..
4. Megbízható, tehetséges ember hírében áll.
5. Hajlok a második megoldás felé.
6. A vita során néhány sarkalatos problémával foglalkoztunk.
7. Hétvégeken megengedünk magunknak egy kis pihenést.
8. Úgy gondolom, átfutom az utolsó fejezetet, mielőtt elmennék.
9. Csak az jár az eszébe, hogy lógjon az órákról.
10. Elég jól megvan ő nélkülünk.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

IV./13.

*se piquer (...), persister (...), persévérer (...), persuader (...), préméditer (...), se
plaire (...), se plier (...), se plaindre (...), pousser (...)*

1. Az egyetemre felvettek kitartóak voltak a felkészülésben.
2. Továbbra is fenntartom a véleményemet.
3. Dicsekszik tudományos eredményeivel.
4. Senki sem tudta meggyőzni az ellenkezőjéről.
5. Az egyik beteg panaszkodott az orvosára a kórházigazgatónak.
6. A műanyagrúd meghajolt a nagy súly alatt.
7. Féktelen jelleme nem hajlik a fegyelemre.
8. A fokozódó elégedetlenség sztrájkra sarkallta a dolgozók többségét.
9. Munkatársai előre kigondolták, hogy meglepetést szereznek neki.
10. Kedvünket leltük a színészek játékában.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

IV./14.

(se) prendre (...)

1. Apádat példának tekintheted.
2. A gyereket hazugságon kapták, szüleit pedig azon, hogy naponta verik.
3. Felügyelőnek hittük ezt az idős urat.
4. Elővette pénztárcáját a zsebéből.
5. Az ellenőr elvette tőle a személyigazolványát és a bérletét.
6. A zsebpénzemből vontam le, amit félretettem az útra.
7. Minden felelősséget magára vállal.
8. Beakadt a kabátja egy kilincsbe.
9. Azt képzei magáról, hogy ő a legjobb szakember.
10. Mindig haragszik valakire és másokat okol a saját hibáiért.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

IV./15.

*prêter (...), (se) rappeler (...), protester (...), raffoler (...), (se) proposer (...),
punir (...), provoquer (...)*

1. Ez a téma vitára ad alapot.
2. Stílusa nevetésre készítet mindenkit.
3. Az ügyvéd hangoztatta ügyfele ártatlanságát.
4. A diákok tiltakoztak az igazságtalanság ellen.
5. Tervbe vettem, hogy felvételi vizsgát teszek.
6. Nem kellene szemtelenségre ösztönözni az öcsédet.
7. Bebörtönzéssel büntették a bűnöst.
8. A fiúk többsége belebolondul a futballba.
9. Emlékszik minden történelmi dátumra.
10. Emlékszel, hogy láttad már ezt az embert?

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

IV./16.

(se) réclamer (...), réduire (...), ravir (...), (se) rapporter (...), redouter (...).

1. A kérdések nem ehhez a szöveghez illenek.
2. A lakók rábízták a döntést a képviselőre.
3. A te ítéletedre bízom magam ebben a kérdésben.
4. A halál elragadta szeretteitől.
5. Tőlük kell követelned a pénzedet.
6. Professzorára hivatkozott, hogy elnyerhesse az ösztöndíjat.
7. Retteg attól, hogy lekési a vonatot.
8. Tudtok már közös nevezőre hozni?
9. Az erdőtűz hamuvá változtatta az évezredes fákat.
10. Szánalmas körülményei arra kényszerítették, hogy kolduljon.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

IV./17.

remettre (...), régler (...), (se) refuser (...), regretter (...), regarder (...),

remédier (...)

1. Sajnos végül megtagadta, hogy aláírja a szerződést.
2. Minden pihenést megtagad magától.
3. A résztvevők nem akarnak a konferencia végéig maradni.
4. Az eredmény érdekli a zsűrit. Az erőfeszítéseket nem veszi tekintetbe.
5. A munkaritmusodat igazítsd a csoport tagjaiéhoz.
6. Sajnálta, hogy elfelejtette átadni az üzenetet.
7. A jelenlegi helyzeten segíteni kell.
8. Meg kell köszönni nekik a segítséget.
9. Miért bíztad rá a csomagot a házmesterre?
10. Nehezen ismertem fel, nagyon sokat változott.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

IV./18.

répondre (...), (se) résigner (...), se renseigner (...), se repentir (...),

répugner (...), (se) réserver (...)

1. Tájékozódunk a követségen az ösztöndíjakról.
2. Megbánta a rossz döntést és hogy a te javaslatodat elutasította.
3. Öltözéke megfelel az alakjának.
4. Nem te felelsz a csoport eredményeiért.
5. A mindenféle eldobált hulladékok undort keltenek a külföldi turistákban.
6. Irtózom a kellemetlen vitáktól.
7. Jobb alkalomra vár.
8. Nem képes belenyugodni a sorsába.
9. Végre elszánta magát arra, hogy teljesítse a vállalt feladatot.
10. Le kellett volna mondanod az összes funkcióról.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

IV./19.

rêver (...), (se) ressentir (...), signifier (...), songer (...), simuler (...), rester (...)

1. Rokonszenvet érez az új munkatársa iránt.
2. A fogalmazásán érződik a stílusa.
3. Sokáig voltunk elfoglalva az adatok rendszerezésével.
4. Még sok tennivalója van hátra.
5. A kisfiú minden éjjel egy sötét erdővel álmodik. Fél.
6. Közöltük velük, hogy nem akarjuk őket többé látni.
7. Miután nem tanult, órán azt színlelte, hogy beteg.
8. A fivére tervezi, hogy jövőre az USA-ba utazik.
9. Az utóbbi időben szétszórt. Egy nagy tervről álmodozik.
10. Állandóan a sporton jár az esze tanulás helyett.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

IV./20.

supporter (...), tarder (...), témoigner (...), supplier (...), suffire (...),

survivre (...), subvenir (...), succéder (...)

1. A vállalat egy ideig gondoskodik nemrég elhunyt munkatársa családjáról.
2. Követte apját a családi vállalkozásban.
3. Hiába könyörgött neked, hogy segítsd megoldani az egyenletet, semmit sem tettél.
4. Nem tűri el, hogy a feleségét a főnökével láttá.
5. Senki sem élte túl a katasztrófát.
6. Alig várják az alkalmazottak, hogy befejezzék a túlórákat.
7. Mindenkinék kifejezésre szeretnének juttatni a hálánkat.
8. Arc kifejezése komor hangulatról tanúskodik.
9. Hamarosan befejezik ezt a sürgős munkát.
10. Elég egy kis jó szándék, hogy elfogadják a jelentkezésedet.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

IV./21.

user (...), tenir (...), trembler (...), tuer (...), tomber (...), triompher (...), trahir (...)

1. Valóban hasonlítasz a fivéredre, hasonmása vagy.
2. Megbízható embernek tartjuk ezt a szerelőt, nyugodtan hívhatod.
3. Minden nap számos ügyféllel kell tárgyalnia.
4. Csak rajtad múlik, hogy találkozunk.
5. Nemcsak kollegaként, inkább barátként bánnak vele.
6. Tehetséges. Remekel a korcsolyázásban.
7. Legyőz minden nehézséget.
8. Gazembernek tartják, mindenkit rászéd.
9. Úgy tűnik, reszket ettől a lehetőségtől.
10. Kapaszkodjatok a korlátba, hogy ne esetek el.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

IV.22.

(se) vouloir (...), (se) venger (...), veiller (...), viser (...), (se) tuer (...), voler (...),
(s') user (...)

1. Kimerült. Nem csoda, agyonhajszolja magát a munkával.
2. Miért nem akarsz élni a jogaiddal?
3. Néhány résztvevő belerokkant a kíméletlen versenybe.
4. Haragszom rád a hanyagságod miatt.
5. Fel kell ügyelnünk a munkájukra.
6. Jó lenne, ha éberen őrködnél az érdekeidre.
7. Bosszút állt a feleségén hűtlensége miatt.
8. Minden vállalat profitra törekszik.
9. A megrendelőt becsapták a termék minőségében.
10. Szemrehányást tesz magának, amiért elfelejtette felhívni barátját telefonon.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

V.

Quelques locutions à valeur verbale

Traduisez les phrases hongroises ci-dessous en utilisant une des locutions à valeur verbale proposées au-dessous des phrases.

V.1.

1. Szigorú pillantással sikerült ellenfeleit *elhallgattatnia*.
2. Tudjuk, *szeretitek* a XIX. századi modern festészetet.
3. Olyan fáradt voltam, hogy szabad folyást *engedtem* az eseményeknek.
4. A z ügyvezető nem mert *kezeskedni* a társaság új tagjáért.
5. Kerülni kell azt az árust, sok vevőt *becsapott* már.
6. Jobban tennéd, ha nem *vadásznál* mások hibáira.
7. Minden részletnek *nagy jelentőséget tulajdonít* a vizsgálóbíró.
8. Ebben a tekintetben *csatlakozunk* a többiekhez.
9. A sajtókonferencián az illetékes miniszter keményen *visszavágott* a riportereknek.
10. *Tartom magam* ahhoz, hogy mindenkit meghívjunk.
11. Ellentmondásos vallomása tetézte bűnét.
12. Bankunk számos külföldi bankkarral *áll kapcsolatban*
13. A sajtó *informálja az olvasót* a nemzetközi politika legfrissebb eseményeiről.

Locutions: mettre le comble à qch, être en commerce avec qn, donner communication de qch à qn, donner la chasse à qn, faire chorus avec qn, river son clou à qn, être à cheval sur qch, se porter caution pour qn, rabattre le caquet à/de qn, faire cas de qch, laisser libre cours à qch, donner le change à qn, avoir à cœur de faire qch.

V/2.

Traduisez les phrases hongroises ci-dessous en utilisant une locution à valeur verbale

1. Eltekintve a nehézségektől, jó hangulatban van.
2. A sajtókonferencia megkezdése előtt V. Putyin öleléssel üdvözölte amerikai kollegáját.
3. Mikor szakítottad el a nadrágodat?
4. Minden esetben jegyzőkönyvbe kell venni az ügyfél reklamációját.
5. Sürgősen beszélnem kell a társaság ügyvezetőjével.
6. Évek óta kapcsolatban vagyunk az egyik külföldi egyetem hallgatóival.
7. Az igazgató megszidta a gyereket, aki be akarta csapni.
8. Lesi az alkalmat, hogy beszélhessen veled.
9. A parti rendőrség a fuldokló segítségére sietett.
10. Szabadjára eresztette a haragját.
11. Rossz döntései megnyirbálták tekintélyét.
12. Az utazás során cégünk képviselője barátságot kötött a legtekintélyesebb szakemberekkel.
13. Beszédében a miniszter védelmébe vette elődjét.
14. Segítségért folyamodtunk a bizottság tagjaihoz.
15. Az ügyvéd fellebbezett az elsőfokú ítélet ellen.

Locutions: rogner les ailes à qn, faire appel à qn, faire son affaire à qn, faire un accroc à qch, être à l'affût de qch, faire appel de qch, venir en aide à qn, prendre acte de qch, avoir affaire à qn, faire abstraction de qch, donner l'accolade à qn, avoir affaire avec qn, faire l'apologie de qn.

Traduisez les phrases hongroises ci-dessous en utilisant une locution à valeur verbale

1. A két barát *versengett* az udvariasságban.
2. A baktériumok gyakran *megtámadják* az emberi szervezetet.
3. Szülei *beleegyeztek* a házasságába.
4. A határozat *megsértette* a tisztviselők jogait.
5. Élénk volt a vita, és te jól *visszavágtál* nekik.
6. Tudtam, hogy végül *felülkerekedsz* mindenkin.
7. Előnyben *vagynak velük szemben*, mert nem ismerik eléggé a terepet.
8. Ki kért meg, hogy az ügyben *saját szakálladra cselekedj*?
9. Kár, hogy *megharagítottad* a legjobb barátodat.
10. Óvakodjon mindenki ettől az embertől. A *haragját* mindig a munkatársain tölti ki.
11. *Szavaival* hirtelen *rátámadt* az ügyfélre.
12. Ez a határozat *megadta* a *kezdőlökést* az alkalmazottak döntéséhez.
13. *Kicsorbítottam* egyik értékes porcelántányért.
14. Sokszor éppen a becsületes emberek *szolgálnak célpontul* az aljasságnak.
15. Néhány szülő pusztá kényelemből *szabadjára engedi* a gyerekeit.

être en butte à qch, échauffer la bile à qn, faire brèche à qch, prendre qch sous son bonnet, pousser une botte à qn, porter atteinte à qch, faire assaut de qch, renvoyer la balle à qn, faire la barbe à qn, lâcher la bride à qn, avoir barres sur qn, donner son assentiment à qch, donner le branle à qn, donner l'assaut à qch, décharger sa bile sur qn.

Corrigés

I.

Préposition à

1. L'école des langues a fait écrire aux candidats un test d'admission difficile.
2. Nous avons décalé la réunion à jeudi en huit.
3. Nous partons le vingt mars au matin.
4. Nous avons discuté à bâtons rompus.
5. Il a répondu à la légère.
6. Il a crié à tue-tête.
7. Nous sommes partis à /en bicyclette.
8. Je l'ai reconnu à son rire.
9. Nous avons commandé des repas à la hongroise.
10. Les rédactions écrites au crayon ne sont pas acceptables.
11. A la vue de la victime, il a baissé les yeux.
12. Nous avons écrit la lettre à trois.
13. Il est enclin à penser qu'on l'a trompé.
14. L'air frais est favorable à la santé.
15. Je serai absent de lundi à vendredi.
16. Nous nous sommes mis à la correction à plusieurs.
17. Je viens te rendre visite de temps à autre.
18. Mon ami est toujours prêt à m'aider.
19. J'en ai acheté à 200 Ft. le kilo.
20. Il a traversé le fleuve à la nage.

II.

Préposition de

1. Il m'a frappé du poing.
2. Le garçon a tapé du pied.
3. Il boîte de la jambe gauche.
4. Il a poussé son voisin du coude.
5. Je l'ai vu de mes propres yeux.
6. Nous avons bordé le jardin d'arbres.

7. Nous avons pris un chemin jonché (couvert) de fleurs.
8. Qu'est-ce que tu veux que je fasse de cet argent?
9. Il est mon cadet de 5 ans.
10. Il y a eu dix hommes de tués.
11. J'aurai trois jours de libres la semaine prochaine.
12. La ville de Paris attire les touristes.
13. Dans ce bureau on m'a parlé d'un ton humiliant.
14. Comme de juste.
15. Il y a ceci de bon dans cette affaire qu'elle n'est pas compliquée.
16. Rien de plus facile.
17. J'aimerais te dire quelque chose d'intéressant.
18. Il a désigné la bonne direction du regard.
19. Il a opiné de la tête.
20. De ma vie, je n'ai jamais été si heureux.

III.

Prépositions diverses

A.

1. C'est un écrivain de talent.
2. Il a récité le poème par cœur (de mémoire).
3. J'ai maigri d'un kilo (J'ai perdu 1 kg).
4. Je n'ai rien fait de la journée.
5. Que mangez-vous de bon?
6. On doit rendre ce travail avant la fin du mois d'octobre.
7. Mon amie a divorcé d'avec son mari l'année dernière.
8. Elle a changé son collier contre une bague.
9. Ils habitent près de la rivière.
10. Notre voisin s'est fâché avec le concierge.
11. Mon ami est au lit.
12. Maintenant, il est encore dans son lit.
13. Je le plains : il est à la rue.
14. Beaucoup de passants se promènent dans la rue.
15. Les agriculteurs travaillent aux champs.

16. Dans mon enfance, nous jouions beaucoup dans les champs.
17. Les étoiles étincellent dans le ciel.
18. Ne bois pas dans mon verre.
19. Boire à la bouteille, ce n'est pas bien (n'est pas poli).
20. Elle s'est fait coudre un pantalon dans un vieux manteau.
21. J'ai pris ta lettre dans ma poche.
22. J'ai copié quelques pages de ton livre.
23. Il a découpé une annonce dans le journal.
24. Son fils est dans les 20 ans. Il est dans sa 20ème année.
25. Beaucoup d'étrangers vivent en France.
26. Dans la France actuelle, il y a beaucoup de chômeurs.
27. Il s'est mis en colère et dans sa colère il nous a chassés.
28. Parlons en ami.
29. Ce n'est pas toujours facile d'agir en homme du monde.
30. Tu as agi par intérêt.
31. Le vent a soufflé par rafales.
32. Il l'a épousée par amour.
33. De nos jours / en ce moment, il y a de plus en plus de cambriolages. (le nombre des cambriolages augmente).
34. Je t'ai pris pour un ami.
35. Tenez- le pour dit.
36. Ce sera pour la prochaine fois.
37. Passons de l'autre côté.
38. Le rideau est à la fenêtre.
39. Tu as copié sur ton voisin.
40. Il devait revenir sur ses pas.
41. Il est sur le départ.
42. Sur ce point, prends exemple sur lui.
43. Ils habitent en face de chez lui.
44. Ce pull coûte dans les 5000 Forints.
45. Il aime travailler à la maison.
46. Les enfants étaient assis en rond.
47. Hier, j'ai écouté une symphonie en quatre mouvements.
48. Tu n'as pas agi en homme du monde.
49. Il s'est déguisé en fantôme.

50. J'aimerais te parler en ami.
51. Je me suis acheté des gants en cuir.
52. La couverture est en peau de chamois.
53. Il a dit quelques mots en faveur de ses collègues.
54. Il a quitté la maison à la faveur de la nuit.
55. Dès son arrivée, nous l'avons salué.
56. Depuis son arrivée il se sent bien.
57. Nous l'avons invité à dîner dès le premier soir.
58. Je ne l'ai pas vu depuis le premier soir.
59. Ils se sont vus par un beau jour de printemps.
60. Tu n'iras nulle part par ce froid.
61. Ne juge personne sur ses paroles.
62. Quarante personnes sur cinquante ont signé le questionnaire.
63. Il descend (fam.) / boit verre sur verre.
64. Il est resté absent sous prétexte de maladie.
65. Il a quitté l'école sous les yeux du directeur.
66. Qui aime se promener sous la pluie? (par ce temps pluvieux?).
67. Il s'est montré sous un jour favorable.
68. Nous nous inquiétons pour vous.
69. Un jeune homme s'est proposé comme guide.
70. Il y a deux ans l'entreprise avait embauché mon ami en qualité d'assistant.
71. La consommation excessive d'alcool nuit à la santé.
72. Il s'est adonné à la lecture.
73. Il est difficile de nous solidariser sans cesse avec nos amis. (de nous identifier à nos amis)
74. Je n'ai pas réussi à identifier le bâtiment avec celui que tu m'avais indiqué sur la photo.
75. Le directeur a pris la lettre à la secrétaire.
76. Le bouton de mon manteau s'est accroché à la grille.
77. En été certains étudiants se font embaucher en qualité de garçon.
78. L'ordinateur tient dans mon sac de voyage.
79. Nos voisins ont consenti à la démolition de leur maison.
80. Les parents de mon ami n'ont pas donné leur accord pour le déménagement.
81. Il s'est vite lassé de la conversation.
82. Le commissaire aux comptes a dit ses quatre vérités à un actionnaire.

83. J'étais déçu de leur comportement.
84. Tu m'as toujours incité à réaliser mes rêves.
85. Nous avons confiance en tes capacités.
86. Le professeur a fait participer ses jeunes collègues aux recherches.
87. L'ingénieur se révèle être plein d'ambitions. (ambitieux)
88. Le jury a loué les étudiants pour la qualité de leurs exposés.
89. Je t'assure de mon soutien.
90. Le président du comité d'organisation a adressé la parole aux participants du colloque.
91. Ils ont pris conscience du sérieux de la situation.
92. Il a oublié de joindre son curriculum vitae à son dossier de candidature.
93. Il s'enorgueillit constamment de ses résultats.
94. Ils ont réglé leurs comptes à leurs adversaires.
95. Ceux qui sont en retard à la réunion sont obligés d'attendre.
96. Il a pourvu ses enfants de bons conseils.
97. Il a terminé assez vite sa dissertation.
98. Il a tu quelque chose d'important à sa famille.
99. On a confisqué les articles prohibés aux trafiquants.
100. C'est au guide de se préoccuper du programme.
101. Ils ont parié une bouteille de champagne.
102. Au sujet de votre bourse adressez-vous au secrétariat.
103. Un homme ivre injure souvent les membres de sa famille.
104. C'est le facteur qui a été soupçonné du vol.
105. Nous l'avons emporté sur nos adversaires.
106. Il a un penchant pour la flânerie.
107. Je penche pour une décision favorable.
108. L'étudiant en doctorat fait des progrès dans ses études.
109. Nous avons entendu cette nouvelle par le directeur.
110. Il n'aurait pas dû taire sa maladie. (ne rien dire au sujet de sa maladie).
111. C'est à vous qu'incombe cette obligation.
112. Certaines personnes se vantent de tout.
113. Ne te vante pas auprès des autres.
114. Nous avons facilement accès à Internet.
115. Le technicien a réclamé la cassette au nouveau collègue.
116. Il faut compléter ce chapitre par quelques paragraphes.

117. Mozart s'est fait remarquer dans son enfance par son jeu de piano.
118. Trinquons à ton anniversaire.
119. Des réflexions intéressantes succèdent à l'avant-propos.
120. Nous avons l'habitude d'emprunter l'autobus (comme moyen de transport).
121. Les deux jumeaux diffèrent l'un de l'autre en taille.
122. Les enfants ont trébuché sur une bûche.
123. Mon fils a été opéré des amygdales.
124. Il ne faut pas s'offusquer (se formaliser) de sa proposition.
125. C'est mon oncle qui a été élu directeur d'entreprise.
126. L'un des fils de notre voisin est allé travailler comme boulanger.
127. On devrait apprendre la sincérité aux enfants.
128. Les participants ont tiré la leçon de cet exposé.
129. C'est en été que nous nous sommes liés d'amitié avec nos amis français.
130. Nous avons comparé les données statistiques à celles de l'année passée.
131. Nous nous sommes rendu compte de l'importance de l'affaire.
132. Nous avons le temps de nous promener au Bois de Ville. / Nous avons du temps pour nous promener au Bois de Ville.
133. Il avait du mal à en venir au sujet.
134. Les meilleurs étudiants ont bénéficié de bourses d'études.
135. Dans la rue, il a croisé son voisin.
136. Economisons notre temps.
137. Nous en sommes aux questions les plus discutées.
138. La comptabilité est du ressort de ce monsieur.
139. Il s'est empiffré de chocolat.
140. Son frère cadet est très doué pour la musique.
141. Je suis au courant des motifs de votre choix.
142. L'équipe française a l'avantage sur les Allemands.
143. Il a fait fi des autres.
144. Il est temps que tu perdes l'habitude de fumer.
145. Il a été difficile de lui faire perdre l'habitude de suçoter ses doigts.
146. Mon meilleur ami a été recalé en maths au bac.
147. Il se scandalise de tout ce qui ne se passe pas à son propre goût.
148. Nous avons été consternés de la gravité de sa maladie.
149. La majorité des profs ne viennent pas à bout de ces élèves impertinents.
150. A vrai dire (pour dire la vérité), je répugne à faire cette traduction.

151. Il n'aime pas être comparé à son frère cadet.
152. Le bébé s'est barbouillé de confiture.
153. Un nouveau collègue vise (concourt pour) le poste de directeur. (se porte candidat pour le poste de directeur)
154. La population redoute l'épidémie.
155. Il dispose de tous les documents nécessaires.
156. Il a reproché à son ami son mensonge.
157. C'est vous qui êtes responsable de la mauvaise ambiance. (qui y êtes pour la mauvaise ambiance.)
158. Il était déjà doué pour la musique dans son enfance.
159. Il s'est empiffré de gâteaux, puis il s'est saoulé de bière.
160. Tu dois être content d'avoir les moyens de faire des voyages.
161. C'en est fini de sa nomination au poste de directeur.
162. Ne vous cassez pas la tête au sujet de l'avenir.
163. Nous sommes conscients de l'importance de la décision.
164. La musique classique nous comble de bonheur.
165. Nous nous sommes débarrassés des examens les plus difficiles.
166. Il a fait allusion plusieurs fois aux recherches récentes.
167. Le chef a les employés paresseux à l'œil.
168. Ils ont fait fi de leurs invités de manière impolie.
169. Il se déclare ton ennemi.
170. J'en ai fini avec toi.
171. Nous avons parcouru le texte du premier chapitre au dernier. (d'un bout à l'autre).
172. Le film se termine par la mort de l'un des personnages.
173. Il est considéré comme le meilleur spécialiste.
174. Aucun des concurrents n'a enfreint les règles.
175. Comment se comporte-t-il envers les autres?
176. Je n'aimerais pas abuser de votre bonne volonté.
177. Le musée s'est vu restituer, par l'association, les oeuvres d'art empruntées.
178. Il a passé son examen de maths avec un célèbre professeur.
179. Ayant été prouvé innocent de l'assassinat, l'accusé a été libéré (remis en liberté).
180. La cave pue (fam.) la moisissure.
181. Chacun est l'égal de ses camarades.
182. J'accepte la proposition, contrairement à ton opinion.

183. Il est hostile à tout le monde.
184. Ils ne sont pas encore mûrs pour le mariage.
185. Elle est sensible au manque de politesse.
186. Sois prévenant envers les invités !
187. Il n'a pas son égal en plaisanteries.
188. Ce petit enfant est réceptif aux couleurs.
189. Il est méprisant envers tout le monde, il n'est pas populaire. (ne jouit pas d'une grande renommée.)
190. Qu'est-ce qui est caractéristique de son style?
191. Leur maison est limitrophe d'un terrain vide.
192. Il est célèbre / connu pour sa générosité.
193. J'espère que cela pourra te servir à quelque chose.
194. Tu as la cote auprès du chef.
195. Par rapport à ses capacités, ses résultats sont faibles.
196. Je suis inexpérimenté (sans expérience) en ces choses-là.
197. Cette situation est particulièrement préjudiciable aux clients de province.
198. Il est ingrat vis-à-vis de ceux qui l'aident.
199. Il est excellent en mathématiques, mais il ne s'y connaît pas en cette question simple et pratique.
200. Il travaille parallèlement à ses études.
201. Il est indifférent à l'égard des autres.
202. Elle est aimable envers tout le monde, excepté ses parents.
203. Nous serons solidaires de vos tentatives.
204. De nos jours, la majorité des enfants sont versés dans l'informatique.
205. Celui qui est doué pour les langues étrangères pourra bien se débrouiller.
206. Eu égard à ses nombreuses occupations, je n'ose pas le déranger.
207. Le concierge fait la chasse aux enfants des locataires.
208. Il n'a pas dit un mot le long du chemin.
209. Adresse-toi à l'ambassade au sujet de ta bourse d'études.
210. Il fallait s'attendre à ce que l'inspecteur de police fasse mention de son soupçon.
211. Il habite une petite rue parallèle au boulevard.
212. Il est conséquent, particulièrement dans ses exigences.
213. Il est doué, mais novice dans son métier.
214. Son accord est indispensable à notre décision.

215. Tu es vraiment intarissable en plaisanteries.
216. Vous n'êtes pas fait pour être directeur.
217. Ses parents sont également fautifs dans l'accident.
218. Son départ définitif pourra être fatal à son amie.
219. Je n'ai pas l'impression que cette explication semble claire aux clients. (J'ai l'impression que cette explication ne semble pas claire aux clients).
220. A l'instar des tremblements de terre précédents, ce dernier aussi a été dévastateur.

III.

B.

1. Je ne vois rien à redire à cela.
2. Le vent redouble de force. (de fureur)
3. Les enfants voudraient regimber contre la discipline. (litt.) // résister à la discipline militaire.
4. Cette région regorge de fruits.
5. Tu ferais mieux de ne pas renâcler devant (à) cette obligation.
6. Il s'est sincèrement repenti de sa faute.
7. Nous nous repaissons de la beauté de la nature.
8. Cette forme complexe est réductible à un cercle.
9. Il ne tarit pas sur ses expériences.
10. Le pauvre, il en est réduit à mendier.
11. Cet étudiant a renchéri sur ce que ses professeurs lui avaient enseigné.
12. Ce repas lui répugne. // Il lui répugne de manger ce repas. // Il éprouve de la répugnance à manger ce repas.
13. Cette perspective ne me répugne pas.
14. Tout le monde ne s'engage pas à accomplir cette tâche. // Tout le monde ne se charge pas de cette tâche.
15. Je ne tente pas de le contredire.
16. Il ne lésine pas sur les conseils.
17. Qui prends-tu pour modèle?
18. Les participants se sont nantis d'équipement.
19. Il est dans le pétrin. Il est chargé de dettes. // Il est obéré de dettes. (ancien)
20. Il a paré à tous les obstacles.
21. Une infraction est passible d'amende.

22. La nicotine est nocive à la santé.// La nicotine nuit à la santé.
23. J'ai essayé de sonder son intention. //de pressentir sur son intention. (style littéraire)
24. Presque tous les enfants raffolent des sucreries.
25. Les invités se sont rassasiés de cet excellent dîner.
26. Celui qui s'insurge contre la loi, pourra être mis en prison. (pourra être incarcéré, emprisonné).
27. Nous nous repaissons du coucher de soleil.
28. Ce texte abonde en // de citations.
29. Les fans l'ont abreuvé(e) de compliments.
30. Mon amie a accouché d'un garçon.
31. Elle s'est accoutrée de drôles d'habits.
32. Enfin, il s'est acquitté de ses dettes.
33. Il habite un petit village adjacent à la forêt.
34. Ne soyez pas trop affable avec//envers les gens.
35. Les agents de police ont abreuvé les témoins de questions.
36. Pourquoi lui en veux-tu?
37. Certains aspirent à la gloire.
38. Le foyer est bondé de visiteurs.
39. Il l'a trompé, pourtant il l'a bercé de promesses.
40. Le juge a sursis à l'exécution de la peine.
41. La Cour d'Assises n'a pas statué sur le fond.
42. Je souscris (consens, acquiesce) à tout ce que tu veux.
43. Les partenaires (les parties) ont scellé le contrat de leur signature.
44. Son livre récemment paru (publié) traite de l'esthétique.
45. Ne le traitez pas en enfant (comme un enfant)
46. On l'a accusé de trahison à sa patrie.
47. Il s'est évertué à argumenter, mais il a fini par transiger sur ses principes.
48. Au carnaval, il s'est déguisé en chevalier médiéval.
49. Tout le personnel a été complice de l'escroquerie.
50. Ils ont comblé leurs enfants de soins.
51. C'est un caractère déterminé qui est imperméable aux différentes influences.
52. La terre est jonchée de feuilles mortes.
53. Il a louché sur les gâteaux, mais il n'en a pris aucun. (il n'en a pas pris.)
54. Mon ami s'est entiché de cette fille.

55. Il a été exonéré des frais de scolarité.
56. Les maîtres-chanteurs ont voulu extorquer de l'argent au meurtrier.
57. Je vois que tu es bien ferré sur le sujet. (style littéraire). (rompu sur le sujet, tu t'y connais en ce sujet.)
58. Il vaut mieux ne pas se frotter à ses gens.
59. Notre hôte est étranger. Il ne faudrait pas se moquer (se fier) de sa prononciation.
60. Les spectateurs ont glosé sur la mise en scène de cette pièce. (style littéraire) // ont acerbement critiqué la mise en scène de cette pièce.
61. Je n'aime pas les personnes imbues de préjugés.
62. L'accusé a été inculpé de hold-up.
63. Ne méjuge pas de tes capacités. (ne sous-estime pas tes capacités.)
64. C'est à cette femme qu'on attribue le vol. // C'est à cette femme que le vol est imputable.
65. Je dénie à cet écrivain toute originalité.
66. Les mathématiques sont assez étrangères à notre famille.

IV./1.

1. Tu es jaloux au point de ne jamais applaudir le résultat d'autrui.
2. Il ne faudrait pas anticiper sur la fin de l'histoire qu'il aimerait raconter.
3. J'ai l'impression qu'il ambitionne de réussir de toutes ses forces.
4. Ce règlement s'applique à tout le monde.
5. Je m'applique à contrôler son activité.
6. N'appréhendez pas cet examen, personne n'a encore échoué.
7. Approche la chaise de l'ordinateur.
8. Au cas où tu voudrais lui parler, arme-toi de patience.
9. Pour s'acquitter de ses dettes, il a arraché (extorqué) 20 000 Ft. à son ami.
10. Il est trop têtù, personne ne le détourne de sa décision. (ne sait le détourner de sa décision).

IV./2/

1. Le tribunal a astreint le coupable à payer/indemniser la victimes pour les dommages.
2. Les maladies contagieuses s'attaquent facilement aux personnes âgées.

3. Qu'est-il advenu de ce pauvre bougre?
4. Ne t'avise pas de nous interrompre à/de nouveau.
5. Le directeur a blâmé les enfants de leur comportement non discipliné.
6. Il ne faut pas s'arrêter à ses plaisanteries.
7. La direction a assujetti de nouvelles règles aux employés.
8. Nous nous sommes assurés de la véracité de la décision du jury.
9. La police en est arrivée à voir clair dans l'affaire de l'assassinat.
10. Les parties ont arrêté de se quereller.

IV./3.

- ① Le secret du résultat consiste dans le travail permanent.
- ② Les policiers ont contraint le suspect de reconnaître (d'avouer) son crime (sa culpabilité)
3. Il s'est condamné à une activité qu'il avait méprisée toute sa vie.
4. Il faut épargner toute fatigue aux malades.
5. Il a bourré son sac de noix.
6. Les intervenants n'ont pas excellé en éloge.
7. Le directeur a exhorté les élèves à la discipline, à l'exactitude.
- ⑧ Tu ferais mieux de t'évertuer contre tes mauvaises habitudes.
9. La plupart des étudiants s'évertuent à passer les examens.
- ⑩ C'est toi qui as engagé les autres dans cette aventure douteuse.

IV./4.

1. La direction de l'entreprise a convié tous les employés à la réception, (à participer à la réception)
2. Pendant le Tour de France, tous les concurrents convoitent la première place.
3. Les enfants ont / sont convenus d'un jeu de société pour ne pas s'ennuyer.
4. On doit s'habiller élégamment pour convenir à l'occasion.
5. Il ne sera pas facile de leur déconseiller ce voyage. (leur déconseiller de partir)
6. L'un des assistants dédaigne tout simplement de collaborer avec ses collègues.
7. Il faut dédommager les victimes de la catastrophe des dégâts matériels.
8. Malheureusement, il ne peut pas se défendre de la tentation et il boit comme un trou (fam.).
9. La difficulté des devoirs a dégoûté les participants des concours.

10. On ne pourra jamais le désaccoutumer de faire des remarques déplacées.

IV./5.

1. C'est en vain que j'essaye de complaire à mon ami (litt.), il est toujours de mauvaise humeur.

2. Il y a des personnes qui se complaisent à taquiner les autres.

3. Il se complait dans les beaux poèmes.

4. Les sujets ont comploté de tuer le roi (le meurtre du roi).

5. Nous remercions tout le monde d'avoir concouru à la réussite du concert (à ce que le concert réussisse).

6. Il s'est condamné à (exercer) un métier qu'il n'aimait pas.

7. Le client a conjuré son avocat de le croire.

8. Tu ferais mieux de ne pas t'en mêler, car tu ne connais pas grand-chose à cette affaire (tu ne t'y connais pas trop à/en cette affaire).

9. Cet homme est connu pour son avarice.

10. Il convient de ne pas couper la parole aux adultes.

IV./6.

1. Je me hasarde à (je me risque à) lui dire mon opinion.

2. Ce matin, un camion a heurté une voiture.

3. Le vélo de notre voisin s'est heurté à notre porte.

4. Vers la fin de son voyage à l'étranger, il s'est ennuyé de sa famille.

5. On avait beau enjoindre à cet enfant têtu d'obéir, il a quand même fait selon son bon vouloir.

6. Il s'est engagé dans une décision difficile.

7. Le jeune couple n'a pas osé s'engager avec la vieille dame pour le contrat de bail.

8. Il ne fallait pas nous engager dans des frais.

9. Je l'ai engagé à terminer ses études.

10. Ils ont rompu. Le jeune homme n'a pas voulu s'engager avec sa petite amie.

IV./7.

1. J'ai failli être écrasé par une voiture.

2. Je me suis trompé sur ton compte: tu as été capable de fâcher tes parents.

3. Il est trop sensible de nature, il se fâche contre tout le monde.
4. On ne peut jamais se faire à la pauvreté.
5. Il a fait écrire le test à ses étudiants.
6. Il a feint de ne rien comprendre.
7. Le concurrent s'est félicité de son succès.
8. Il se flatte d'être le plus intelligent.
9. Celui qui se glorifie de ses résultats, n'est pas très populaire.
10. Au carnaval il s'est habillé en prince.

IV/8.

1. On a imputé au dirigeant de la S.A. le vol et la falsification de documents.
2. Ne te joue pas des autres.
3. Notre institution jouit d'une réputation sérieuse.
4. Les policiers s'ingénient à résoudre le mystère de l'affaire. (se cassent la tête (fam.) sur le mystère de l'affaire).
5. Nous voulons t'initier au secret.
6. Je me suis indigné de son insolence.
7. Je n'ose pas le prier d'intercéder auprès de son chef en faveur de mon frère cadet.
8. Il va s'instruire du juge d'instruction qui instruit notre affaire.
9. Il faut intéresser les actionnaires au / dans le bénéfice.
10. Les autres membres du groupe se sont indignés contre tes faibles résultats.

IV.9.

1. Ces derniers temps, il se livre entièrement à sa famille.
2. Il a été loué (on l'a loué) d'/pour avoir rendu sa rédaction avant le délai.
3. Vous pouvez vous louer du succès de la soirée.
4. Je me suis lassé de tes réclamations permanentes.
5. Il ne se lasse pas de travailler.
6. Il ne faut juger personne uniquement sur sa réussite. (sur sa performance.)
7. Nous jugeons votre réponse bien fondée.
8. Il s'est jugé capable de s'acquitter de cette tâche difficile.
9. Il jure de ne rien avoir commis.
10. Ne jure de rien, on ne te croit pas.

IV.10.

1. Ne me mêle pas à tes affaires.
2. Il médit toujours de ses collègues.
3. Tu manques de preuves, tu ne peux pas me convaincre à tout prix.
4. Il se mêle de tout, malgré le fait que personne ne le prenne au sérieux.
5. La compétition acharnée nous mène à travailler davantage.
6. Il a reçu de mauvaises notes parce qu'il avait farci (bourré) son devoir de fautes.
7. Son chef l'a menacé de le renvoyer.
8. Je vais méditer cette proposition.
9. Nous avons beaucoup médité sur nos possibilités.
10. Ces derniers temps il se mêle d'écrire des romans.

IV.11.

1. Il s'occupe à ranger ses documents.
2. Il ne veut pas s'offrir à la critique.
3. J'ai omis de lui rendre visite pendant sa maladie.
4. Nous avons occupé un étudiant à informer les invités.
5. Les circonstances l'ont obligé à fuir.
6. Il a obtenu de collaborer avec les meilleurs spécialistes.
7. Il occupe tout son loisir à la lecture.
8. Il s'obstine à réaliser ses projets.
9. On ne peut occuper à la recherche scientifique qu'une personne compétente.
(qn. de compétent)
10. Il s'occupe de répondre à la lettre de son ami.

IV.12.

1. Ses mauvais résultats constants lui ont ôté l'envie de continuer.
2. Parions une bouteille de champagne que c'est l'équipe hongroise qui gagnera
(l'emportera).
3. Il devait ôter quelques pages de sa rédaction.
4. Il passe pour un homme fiable et talentueux.
5. Je penche pour la deuxième solution.
6. Pendant le débat, nous nous sommes penchés sur quelques problèmes cruciaux.
7. Le week-end, nous passons (prenons) un peu de temps libre.
8. Je pense parcourir le dernier chapitre avant de partir.

9. Il ne pense qu'à sécher les cours.

10. Il se passe assez bien de nous.

IV.13.

1. Mon frère cadet persévère dans le travail.

2. Je persiste dans mon opinion.

3. Il se pique de ses résultats scientifiques.

4. Personne n'a pu le persuader du contraire.

5. L'un des malades s'est plaint de son médecin au directeur de l'hôpital.

6. La barre plastique a plié sous le poids.

7. Ce caractère ne se plie pas à la discipline.

8. Le mécontentement de plus en plus intense a poussé la majorité des travailleurs à la grève.

9. Les collaborateurs ont prémédité de lui faire une surprise.

10. Nous nous sommes plus au jeu des acteurs.

IV.14.

1. Tu peux prendre ton père en exemple.

2. On a pris l'enfant à mentir et ses parents à le battre tous les jours.

3. Nous avons pris ce vieux monsieur pour un inspecteur.

4. Il a pris le porte-monnaie dans sa poche.

5. Le contrôleur lui a pris sa carte d'identité et sa carte orange.

6. J'ai pris sur mon argent de poche pour mettre de côté pour le voyage.

7. Il prend toute responsabilité sur lui.

8. Son manteau s'est pris à une poignée de porte.

9. Il se prend pour le meilleur spécialiste.

10. Il s'en prend toujours à quelqu'un et s'en prend à quelqu'un d'autre de ses propres fautes.

IV.15.

1. C'est un sujet qui prête à discussion.

2. Sa manière de parler (la manière dont il parle) prête à rire à tout le monde.

3. L'avocat a protesté de l'innocence de son client.

4. Les étudiants ont protesté contre l'injustice.

5. Je me suis proposé de passer l'examen d'admission.

6. Il ne faudrait pas provoquer ton petit frère à l'insolence.
7. Le coupable a été puni d'emprisonnement.
8. La plupart des garçons raffolent du foot.
9. Il se rappelle toutes les dates historiques.
10. Tu te rappelles avoir vu cet homme?

IV.16.

1. Les questions ne se rapportent pas à ce texte.
2. Les locataires (habitants) s'en sont rapportés à la décision du représentant.
3. Je m'en rapporte à toi dans cette question.
4. La mort l'a ravi à l'affection des siens.
5. C'est à eux que tu dois réclamer ton argent;
6. Il s'est réclamé de son professeur pour pouvoir obtenir la bourse.
7. Elle redoute de rater le train.
8. Savez-vous déjà réduire les fractions au même dénominateur?
9. L'incendie de forêt a réduit les arbres millénaires en cendres.
10. Ses conditions (de vie) pénibles l'ont réduit à mendier.

IV.17.

1. Malheureusement, il a fini par refuser de signer le contrat (la signature du contrat).
2. Elle se refuse tout repos.
3. Les participants se refusent à rester jusqu'à la fin du colloque.
4. C'est le résultat qui intéresse le jury. Il ne regarde pas aux efforts.
5. Il faut que tu règles ton rythme de travail sur celui des membres du groupe.
6. Il a regretté d'avoir oublié de transmettre le message.
7. Il faut remédier à la situation actuelle.
8. Il faut les remercier de/pour leur aide.
9. Pourquoi as-tu remis le paquet au concierge?
10. J'avais du mal à le remettre, il a beaucoup changé. (patois) (à le reconnaître)

IV.18.

1. Nous nous sommes renseignés sur les bourses après de l'ambassade.
2. Il s'est repenti de sa mauvaise décision et d'avoir refusé ta proposition.

3. Ses habits répondent (correspondent) à sa silhouette.
4. Ce n'est pas toi qui réponds des résultats du groupe.
5. Les ordures jetées partout répugnent les étrangers.
6. Je répugne aux débats désagréables.
7. Il préfère se réserver pour une meilleure occasion.
8. Il n'est pas capable de se résigner à son destin.
9. Enfin, il s'est résigné à accomplir la tâche.
10. Tu aurais dû résigner toutes tes fonctions.

IV.19.

1. Il ressent de la sympathie pour son nouveau collègue.
2. Sa rédaction se ressent de son style.
3. Nous sommes restés longtemps à systématiser les données.
4. Il lui reste beaucoup à faire.
5. Le petit garçon rêve chaque nuit d'une forêt. Il en a peur.
6. Nous leur avons signifié que nous ne voulions plus les voir.
7. Parce qu'il n'avait pas appris, il simulait d'être malade en classe.
8. Son frère songe à partir pour les Etats-Unis l'année prochaine.
9. Ces derniers temps, il est distrait. Il rêve à un grand projet.
10. Il songe au sport tout le temps au lieu d'apprendre.

IV.20.

1. Pendant un certain temps, la société subvient aux besoins de la famille du défunt.
2. Il a succédé à son père dans l'entreprise familiale.
3. Il avait beau te supplier de l'aider à résoudre l'équation, tu n'as rien fait.
4. Il ne supporte pas d'avoir vu sa propre femme avec le chef de celle-ci.
5. Personne n'a survécu à la catastrophe.
6. Il tarde aux employés de terminer l'heure supplémentaire.
7. Nous voudrions témoigner notre gratitude à tout le monde.
8. L'expression de son visage témoigne d'une humeur sombre.
9. Ils ne tardent pas à terminer ce travail urgent.
10. Il suffit d'un peu de bonne volonté pour qu'ils acceptent ta candidature.

IV.21.

1. Tu es vraiment le sosie de ton père, tu tiens de lui.
2. Nous tenons ce mécanicien pour un homme fiable. Tu peux l'appeler tranquillement.
3. Tous les jours, il doit traiter avec beaucoup de clients.
4. Il ne tient qu'à toi que nous nous rencontrions.
5. On ne le traite pas en collègue, mais plutôt en ami.
6. Elle a du talent. Elle triomphe dans le patinage.
7. Il triomphe de toutes les difficultés.
8. On le traite de canaille, il dupe tout le monde.
9. Il paraît qu'il tremble de cette possibilité.
10. Tenez-vous à la rampe pour ne pas tomber.

IV.22.

1. Il est surmené. Ce n'est pas étonnant, il se tue au travail.
2. Pourquoi ne veux-tu pas user de tes droits?
3. Quelques participants se sont usés à la concurrence acharnée.
4. Je t'en veux de ta négligence (d'être négligent).
5. Nous devons veiller sur leur travail. (à ce qu'ils fassent bien leur travail).
6. Il serait bien important de veiller sur tes intérêts.
7. Il s'est vengé de l'infidélité de sa femme.
8. Toutes les entreprises visent un profit.
9. Le client a été volé concernant (quant à) la qualité du produit.
10. Il s'en veut d'avoir oublié d'appeler son ami.

V.1.

1. D'un regard sévère, il a réussi à rabattre le caquet à ses adversaires.
2. On sait que vous faites cas de la peinture moderne du XIX. siècle.
3. J'étais fatigué au point de laisser libre cours aux événements.
4. Le gérant n'a pas osé se porter caution pour le nouveau membre de la société.
5. On doit éviter ce marchand, il a déjà donné le change à beaucoup de clients.
6. Tu ferais mieux de ne pas donner la chasse aux autres.
7. Le juge d'instruction est à cheval sur tous les détails.

8. A cet égard nous faisons chorus avec les autres.
9. A la conférence de presse, le ministre compétent a rivé leur clou aux reporters (fam.)
10. J'ai à cœur d'inviter tout le monde.
11. Son témoignage contradictoire a mis le comble à son crime.
12. Notre banque est en commerce avec un nombre considérable de banquiers étrangers.
13. La presse donne communication des derniers événements de la politique internationale au lecteur.

V./2.

1. Abstraction faite des difficultés, il est de bonne humeur.
2. Avant de commencer la conférence de presse, V. Poutine a donné l'accolade à son homologue américain.
3. Quand as-tu fait un accroc à ton pantalon?
4. Dans tous les cas, il faut qu'un procès-verbal prenne acte de la réclamation du client.
5. J'ai affaire au gérant de la société, d'urgence.
6. Nous avons affaire avec les étudiants d'une université étrangère depuis des années.
7. Le directeur a fait son affaire à l'enfant qui voulait le tromper.
8. Il est à l'affût de l'occasion pour lui parler.
9. La police littorale est venue en aide au noyé.
10. Il s'est laissé aller à sa colère.
11. Ses mauvaises décisions lui ont rogné les ailes.
12. Pendant le voyage le représentant de notre firme s'est lié d'amitié avec les experts les plus autoritaires.
13. Dans son discours, le ministre a fait l'apologie de son prédécesseur.
14. Nous avons fait appel aux membres du comité.
15. L'avocat a fait appel du jugement de première instance.

V./3.

1. Les deux amis ont fait assaut de politesse.
2. Les bactéries donnent souvent l'assaut à l'organisme humain.
3. Ses parents ont donné leur assentiment à son mariage.
4. La résolution a porté atteinte aux droits des employés.
5. Le débat a été animé et tu leur as renvoyé la balle.

6. Je savais qu'enfin tu ferais la barbe à tout le monde.
7. Nous avons barre sur eux, car ils ne connaissent pas le terrain.
8. Qui t'a demandé de prendre l'affaire sous ton bonnet?
9. C'est dommage que tu aies échauffé la bile à ton meilleur ami.
10. Que chacun se méfie de cet homme. Il décharge sa bile sur ses collègues.
11. Avec ses paroles il a poussé une botte à son client. (vieilli)
12. Cette disposition a donné le branle à la décision des employés.
13. J'ai fait une brèche à l'une des assiettes de porcelaine de valeur.
14. Souvent ce sont juste les gens honnêtes qui sont en butte à la mesquinerie.
15. Quelques parents, par pur laxisme, lâchent la bride à leurs enfants.

Références bibliographiques

- Pálffy Miklós, Boronkay Zsuzsa, Sörös Anna : Francia igei vonzatok, Budapest, 1979
- E. Lasserre : Est-ce *à* ou *de* ? Lausanne, Payot, 1987
- Thomas Szende, Georges Kassai : Grammaire Fondamentale du Hongrois, Langues et Mondes, L'Asiathèque, Paris, 2001

Daniel Gile

La traduction. La comprendre, l'apprendre

(Paris: Presse Universitaires de France, 2005. 278 pp.)

Élthes Ágnes

Daniel Gile eddig megjelent könyveiből, a traduktológia terén publikált cikkeiből sokat tanulhatunk a fordítástudomány, a fordítás, a tolmácsolás, illetve a fordítás és tolmácsolás oktatásának elméleti és gyakorlati aspektusairól. Ez a könyv, ahogyan a szerző a bevezetőben kifejti, azzal a céllal készült, hogy gyakorlati útmutató, módszertani segédkönyv legyen, elsősorban a fordítást oktató tanárok számára. De természetesen hallgató, kezdő és/vagy a pályán mozgó professzionális fordító is haszonnal forgathatja. Gile 1979-től folyamatosan gyűjtött tapasztalatait összegzi itt, amelyekre fordítástanárként tett szert. Az ESIT elvégzését követően többek között műszaki-tudományos szövegek japánról franciára való fordítását oktatta a párizsi INALCO-n, s emellett gyakorló fordítóként is működött. Jelenleg az *Université Lyon 2* professzoraként oktatja a fordítást. Fordítástanári évei során azzal szembesült, hogy az ESIT kutatói által kidolgozott interpretatív modell alapján a gyakorlatban nem mindig sikerül választ találnia a hallgatók kérdéseire, a fordítástanítás során jelentkező problémákra. Ezért Gile fontosnak tartotta ennek a modellnek a továbbgondolását, rendszerbe szedett, gyakorlati példákkal alátámasztott kiegészítését. Bárhol üjtük fel a könyvet, jól használható útmutatásra, tanácsra, esetleírásokra, egyszerűen értelmezhető modellekre bukkanunk, amelyeknek egy részét megélt órai élményeinkből mi is ismerjük. A szerző úgy véli, professzionális fordító azért találhatja érdekesnek a fordítás folyamatának elemzéseit, mert mindazt viszontlátja, amit már a szakmából ismer, amit intuitíven meg tud oldani, magyarázatot kaphat fordítói választásaira, döntéseire.

A szerző fontosnak tartja megjegyezni, hogy elénk tárt módszerei a Jean Delisle által pragmatikusnak nevezett informatív szövegekre vonatkoznak. Miután elsősorban megcélzott közönsége a fordítástanárok és a hallgatók, a fő hangsúlyt Gile következetesen a folyamatközpontú fordítástanításra helyezi.

Természetesen, a könyv olvasása során számos elméleti utalást is találunk, s az utolsó fejezetet teljes egészében a traduktológiai kutatások ismertetésének szenteli a szerző. Gazdag, szerteágazó bibliográfiát közöl a könyv végén, amely további ismeretszerzésre buzdít kutatáshoz, oktatáshoz. Ugyancsak a könyv végén található név- és tárgymutató segíti a tájékozódást a fogalmak visszakereséséhez, a tárgykörben készítendő egyéni tanári glosszárium elkészítéséhez.

A könyv nyolc fejezetből áll. A fejezeteket alcímek tagolják, amelyekhez a tárgyalta problémától függően pontosan megszámozott alfejezetek tartoznak. A legtöbb fejezet végén Gile konkrét példákat mutat be, minden egyes esetben angolról franciára lefordított szövegrészeket keresztl. Kivétel nélkül mindegyik fejezetet az adott fejezet vezérfonalait felvonultató konklúzió zárja.

A továbbiakban az egyes fejezeteket próbálom röviden bemutatni. Nem egyenlő arányban. A fordítástanárok számára szerintem legjobban használható részekről kicsit részletesebben írok.

A első fejezet (*L'enseignement de la traduction - une démarche*) a professzionális és az egyetemi fordítóképzés különbségeit elemzi. A szerző megjegyzi, hogy a folyamatközpontú oktatásban az egyetemi fordítóképzésben két elméletet javasol beleszőni az oktatásba. D. Seleskovich interpretatív modelljét, amely a szó szintű fordítással szembehelyezi a szöveg üzenetének, értelmének átadását a célnyelven, valamint H. Vermeer és K. Reiss skopos-elméletét, amelynek értelmében a fordítás funkciójától döntően függ a fordítás elkészítésének mikéntje. Az első fejezetben rövid leírást kapunk azokról a modellekről, amelyeket a későbbiekben részletesen kifejt a szerző. Példaként említjük a fordítási szituációban részt vevő szereplőket megjelenítő kommunikációs modellt (szerző, ügyfél, fordító, címzett), amelyben a fordítás funkciója kerül előtérbe (*modèle de communication*), az informatív közlés információs szerkezetének modelljét, amelyben a kultúraközi eltérésekre is nagyon kell ügyelni, hogy minden információ átkerüljön a célnyelvbe (*modèle de la composition informationnelle de l'énoncé informatif*), a fordítás lépcsőzetes modelljét, amelyben integráltan jelennek meg a folyamat láncszemei, az elemzés, információkeresés, úrafogalmazás a célnyelven, ellenőrzés (*modèle séquentiel de la traduction*).

A második fejezet (*La qualité dans la traduction professionnelle*) főként a fordítás funkciójával, illetve a professzionális fordításban részt vevő szereplők kapcsolatával foglalkozik. Részletesen kitér a fordító és megrendelő viszonyára, a forrásnyelvi szöveg szerzőjének érdekeit figyelembe vevő fordításra, arra, hogyan befolyásolhatja a fordítások funkciója (címzettje) a fordítói választásokat. Példaként említi Gile az ellenérdekű felek között közvetítő fordító által lefordított jogi szövegeket, az etnológiai szövegeket, az ellenzéki sajtót. Ez a fejezet taglalja a fordítás szereplőinek érdekazonosságát és eltérését, a fordító lojalitásának kérdéseit az ügyféllel, a szerzővel vagy a címmel, a minőség értékelésének szempontjait a professzionális fordításban.

A fordítás minőségének szövegszintű paramétereit két módon értékelhetjük: önálló szöveggként illetve az eredeti szöveggel való összehasonlításban. A lefordított szöveg minőségének megítélését a szövegen kívüli megjelenítés (extratextuális) tényezői is befolyásolják. A szöveg minősége függ a fordítás funkciójától, valamint a szöveg lektorának helyzetétől is a fordítói kommunikációs láncban.

A fordítás minőségének szövegen kívüli paramétereire sorolja Gile – a hivatásos fordítók körében – a gyorsaságot, amely néha a szövegminőségnél is fontosabb.

A fordítás anyagi vonzata (ára) arra készteheti a megrendelőt, hogy bizonyos részeket lefordításától néha eltekintsen a fordító. A megrendelési procedura a fordító és a megrendelő közt szubjektív emberi tényezőket is felvet. Ez elvezethet odáig, hogy a kompetens fordítóval szemben, akivel azonban nem kellemes a kapcsolat, inkább a kellemes tárgyalópartnert választja egy fordítóiroda. Így tehát közrejátszik a személyiség is, mint tényező.

A harmadik fejezetben (*La fidélité dans la traduction – orientation de principe*) Gile abból indul ki, hogy két nyelv és két kultúra közt nem létezik izomorfizmus.

Definíciója értelmében izomorfnek nevezünk két halmazt, ha mindkét halmaz egyes elemei közt egy az egyben megfeleltethetőség áll fenn. Szerinte ebben az értelemben létezik a lefordíthatatlanság.

Amennyiben elfogadjuk, hogy egy szöveg csak akkor létezik funkcionálisan, ha elolvassák, a kérdés nem úgy merül fel, vajon ekvivalens-e az eredeti szöveg és a célszöveg, hanem hogy az olvasóikra gyakorolt hatásukban megegyeznek-e, vagyis ugyanazokat az érzeteket váltják-e ki, és az olvasó ugyanazokat az információkat kapja-e meg? Ebben az értelmezésben fennáll, hogy ha a két szöveg (forrásnyelvi és célnyelvi) szövegszintű jellemzői eltérőek is, funkcionális szempontból megvalósul a lefordíthatóság. Persze, figyelembe kell vennünk, hogy egy adott csoporton belül is eltérő hatásokat válthat ki egy szöveg, nem beszélve más nyelvi kultúrához és nyelvi rendszerhez tartozó olvasói táborokról, ami a fordítás esetében természetes. A szöveg hatás vizsgálati módszerei azt szolgálják, hogy egy szöveg fogadtatásának bizonyos jellegzetességeit kiszűrjük. Például szövegértést ellenőrző kérdésekkel vagy laboratóriumban a szövegre való reakció gyorsaságának lemérésével, olyan kísérleti helyzetben, amikor a szöveg megértésétől függő helyzetbe kerül az olvasó. Pszichológusok, szociológusok szignifikáns hatás (*effet significatif*) meglétét igazolják ilyen kísérletekkel (vagyis olyan hatását, amely nem a véletlentől függ és rendkívüli módon jellemez egy-egy hatásváltozatot). Gile arra ad választ, miért fontos beszélnünk a szöveghűség betartásának normáiról, hiszen gyakran megesik, hogy az ügyfél az eredeti szövegnek kimondottan csak az adaptációját rendeli meg. Erre két okunk is van. Az egyik az, hogy csak bizonyos szövegtípusokra érvényes ez a megállapítás, főként a kereskedelmi szektorban. A munkaerőpiacon szereplő szövegek – műszaki-tudományos, jogi, egyéb informatív – esetében szigorúbbak a szöveghűséggel kapcsolatos elvárások, ugyanakkor ezeken a területeken is létezik bizonyos mértékű fordítói szabadság. Ebben az összefüggésben foglalkozik a szerző az informatív szövegek jellemzőivel, az elsődleges és másodlagos információkkal (ez utóbbiak például a személyes, illetve a nyelvi megkötöttségekből adódó információk), majd gyakorlati stratégiákat fogalmaz meg ezek közvetítéséhez a célnyelven. Részletesen leír egy 1982-ben végzett kísérletet nyolc francia, hét japán és három nem francia anyanyelvű hallgatóval, akiknek az volt a feladatuk, hogy anyanyelvükön alkossanak mondatot ugyanazokkal az előre megadott informatív elemekkel. Az azonos anyanyelvűek mondatváltozatainak összehasonlításából kiindulva jut el Gile az elsődleges és másodlagos információk részletes elemzéséhez.

Egy használati utasítás vagy tudományos cikk olvasóját a tartalom és a szerző érdekli, és nem az, hogy fordításról van-e szó. Az informatív szövegnek, legyen az eredeti vagy fordítás, világosnak kell lennie, a célnyelv normáinak és a megfelelő regiszternek a betartásával. Ebből adódóan a fordító az eredeti szöveg szintaktikai, lexikai jellegzetességeit néha kénytelen letompítani. Gile emlékeztet arra, hogy a fordíthatóság fogalmát számos kutató kizárólag a lefordított szöveg és az eredeti szöveg közti megfelelésben keresi, holott a fordítandó szöveg skoposa kétségtelenné teszi a fordítás társadalmi funkciójának fontosságát.

Az ötödik alfejezetben matematikai képlettel érzékelteti Gile a fordítás minőségi megítélésének textuális és extratextuális paramétereit (szövegszintű para-

méterek: világosság, nyelvhelyesség, stílus, terminológiai pontosság, grafikus megjelenítés, szövegen kívüli paraméterek: ár, ráfordított idő, a személyes kapcsolatok jellege). Ezen elemek bármelyikének értékelése negatív, pozitív, vagy semleges lehet, ami a globális értékelést pozitívabbá, kevésbé pozitívvá teszi vagy változatlanul hagyja. Fontos, hogy bármely részelemnek meg kell ütnie egy bizonyos küszöbszintet, különben a munkát visszadobják.

Az elvárt minőség (*qualité attendue*) és a klasszikus értékelés, vagyis az a priori, a kivitelezési értékelés (*évaluation de réalisation*) közti különbségre is felhívja a figyelmet. Az elvárt minőség esetében megelőlegezett, elvont, globális szövegelemek kerülnek ekötérbe, míg a másik értékelés konkrét szövegre vonatkozik, és az értékelő olyan szövegelemekre koncentrálhat, amelyeket az elvárt minőség esetében bizonyára elvontaknak ítélt volna meg. Maga a fordító is elvégzi gyakran az elvárható értékelést, amikor is felméri, hogy elfogadható-e számára az adott fordítandó szöveg, a rendelkezésre álló idő, az ár.

Nem problémamentes kérdés, hogy ki a kompetens a fordítások minőségének megítélésében. Gile szerint ez függ a megfelelő kompetenciától, motivációtól, anyagi forrásoktól. Vajon képes-e a szerző szövege fordítását értékelni? Még ha a szerző, a fordítás címzettje, az ügyfél képes is a minőség megítélésére, előfordulhat, hogy nem ismeri a fordítási folyamat elveit (kivéve, ha az ügyfelek maguk is nem fordítók). Ez odavezethet, hogy egyes fordítói döntések okait nem ismerik fel, és indokolt betoldásokat vagy kihagyásokat fordítási hibaként kezelhetnek. A legkompetensebbnek a lektorokat tekinthetjük, feltéve, hogy ismerik az érintett szakterületet.

A fordítások minősége szempontjából az ügyfél véleménye a döntő, aki hajlamos leginkább a szövegen kívüli paraméterek alapján ítélni, és csak akkor jut jelentőséghez a szövegminőség, ha pozitív vagy negatív visszhangot kap a megrendelőitől.

A negyedik fejezetben (*Un modèle séquentiel de la traduction*) a fordítás folyamatát részletezi Gile, kezdve a forrásszöveg megértésének nehézségeivel, amelyek szerint elsősorban a hiányos szövegen kívüli ismeretekből, a forrásnyelv nem megfelelő szintű ismeretéből, a forrásszöveg gyenge minőségéből eredeztethetők. A fordítási hibák megelőzésének lehetőségeivel is foglalkozik, mindelelőtt a dokumentáció szükségességét hangsúlyozva. A szükséges információk megszerzéséhez a fordítónak meg kell találnia a megfelelő forrást Interneten, vagy az adott témához használható könyveket, glosszáriumokat, stb. A másik módszert Gile *test de plausibilité*-nek nevezi, amelynek lényege abban áll, hogy fordítás előtt a fordító megalkotja a szöveggel kapcsolatos elképzelését, leméri, hogy talál-e a fordításban eddigi ismereteinek ellentmondó szakaszokat, majd a fordítás után egybeveti eredeti hipotézisét az eredménnyel.

Gile elemzi a célnyelvi szövegalkotást, a fordítói döntéshozatal elveit, a hibák fellelésének módszerei saját fordításában.

Az ötödik fejezetet (*L'acquisition de connaissances ad hoc*) a szövegen kívüli ismeretek megszerzésének szenteli a szerző, részletezve a különböző információforrásokat, amelyeknek helyes kiválasztása segíti a fordító munkáját. Gyakorlati tanácsokat ad a fordító munkáját segítő különböző források felhasználásához.

A szövegen kívüli ismeretek megszerzése, ellenőrzése, használata egyaránt problémát jelenthet, hiszen a fordító, főként műszaki-tudományos szövegek fordítása esetén, nem rendelkezhet elmélyült szakmai ismeretekkel valamennyi szakterületen. A lexikológiai, terminológiai ismeretek megszerzéséhez használt nem adekvát kétnyelvű szótárakat jelöli meg Gile a leggyakoribb hibaforrásként. A szakszótáraknak általában kritika nélkül hitelt adnak a hallgatók, nem ismerik fel az adott szótár korlátait, és ez félrefordításokhoz vezethet. E tény igazolja, mennyire fontos hallgatóink felkészítése a szótárak korlátainak felismeréséhez. Fel kell hívnunk a figyelmüket arra, hogy a sikeres fordításhoz teljesebb körű kutatómunkát végezzenek a témakörben. Hibaforrás a látszólag ártalmatlan szakterminus feletti átsiklás, holott ezen szakszavak jelentése és használata gyakorta rendkívül szűk területen mozog. A bárminemű dokumentáció nélküli, intuitív fordítás is félrefordítást eredményezhet, amikor a hallgató tisztában van egy forrásszövegben előforduló szakszó jellegével, jelentésével, de megkísérli szó szerint transzkódolni, egy általa ismert, hasonló célnyelvi terminussal. A hallgatók, illetve kezdő fordítók sajátos hibája a terminológiai következetlenség is, azaz, egy szövegen belül egyazon fogalom megjelölésére más-más szót használnak. Ez abból adódik, hogy a fordítás megkezdésekor elmulasztották rögzíteni a kiválasztott terminust. Ha nem megfelelő módon használja a fordító a forrásokat, úgyszintén félrevezetheti a célnyelvi szöveg olvasóját. Ugyanis egy adekvát forrásban több lehetséges terminológiai megoldást is talál a fordító, dönt az egyik mellett, de nem veszi figyelembe a fordítás célközönségének, címzettjének speciális szükségleteit.

Ebben a fejezetben Gile kategóriákba sorolja a fordító munkáját segítő információforrásokat. Humán forrásnak (*source humaine*) tekint bármely személyt, akivel konzultál a fordító az eredeti szöveg jobb megértése vagy a célnyelvi szöveg sikeresebb megfogalmazása érdekében (pl. egy másik fordító, anyanyelvi személy, a szakterület specialistája, vagy mindkettő egy személyben.)

A szövegforrások (ideértve a rajzokat vagy táblázatokat is) hagyományosan, nyomtatott formában vagy elektronikusan (CD-ROM) elérhető szövegek. Az egyszerűség kedvéért audiovizuális forrásként számon tartott filmeket is a szöveges forrásokhoz sorol Gile, mint auditív és grafikai elemeket egyaránt tartalmazó *hypertexte*-et. A szöveges források további alcsoportokba sorolhatók: terminológiai és nem terminológiai csoportokra. A terminológiai források közt említi a glosszáriumokat, egy- vagy kétnyelvű szótárakat, elektronikus adatbázisokat, amelyek általános értelemben vett lexikográfiai gyűjtemények, de nem az adott szakterület terminológiáját feldolgozó tudományos munkák. Nem terminológiai forrásnak tart Gile bármely más szöveget, amelyből a fordító hasznos információkat vehet ki: pl. tudományos cikkek, értekezések, tudományos-ismeretterjesztő könyvek, műszaki leírások, stb. A szerző szerint meglepőnek tűnhet a szöveges források leszűkítő, pontosan körülhatárolt csoportba és egy tágabb értelmezésben heterogén szövegeket tartalmazó kategóriába sorolása, mégis, gyakorlati megfontolásból indokoltnak tartja a források ilyen kategorizálását.

Az egyes források értékét a fordító szempontjából néhány kiemelt paraméter alapján írja le Gile. Bármennyire is meglepő a kérdésfelvetés, a fordítónak a

fordítói műveletek megkezdésekor tisztában kell lennie azzal, hogy egy valóban meglévő forrást keres-e, vagy annak tudatában lát neki a fordításhoz, hogy a számára szükséges forrás hiányában kell dokumentációt végeznie. Két-három oldalas fordítás esetében gazdaságossági megfontolásból felmerül, hogy időben, befektetett energiában érdemes-e a fordítónak adatbázisokat, könyveket felkutatnia (e tevékenységet jelöli Gile az *accès externe*, azaz külső hozzáférés fogalmával), míg nagyobb terjedelmű fordítás vállalásakor ez a befektetett időráfordítás megtérül.

Leggyorsabban és leghatékonyabban a humán forrástól kap információt a fordító, ami azért is célravezető, mert a fordításhoz nem releváns részleteket egy szakértő kiszűri, míg a szöveges forrásban nem biztos, hogy felismeri a fordító a lényegtelen elemeket. Alkalmi vagy kezdő fordítók sokszor feltétel nélküli bizalommal helyezik előtérbe a terjedelmes információforrásokat (enciklopédiák, szótárak). Ettől azért óvja Gile a fordítót, mert az impozáns információmennyiség nem áll mindig arányban a szakirányú szükségleteket érintő információk hitelességével. Általános jellegű forrásban kevés esély van arra, hogy a szóban forgó szakterületet érintő részletekre választ kapjunk. Ebből a nézőpontból kiindulva Gile aszerint csoportosítja az információforrásokat, hogy milyen mértékben fedik le a fordító szükségleteit. Gile az úgynevezett *taux de couverture*-nek (kb. lefedettségi arány) alapján potenciális (a forrásban kutatott és jelen lévő információk) és tényleges (a forrásban ténylegesen megtalált információk) forrásokat különböztet meg. Ugyanis előfordulhat a gyakorlatban, hogy megfelelő tartalomjegyzék, tárgymutató hiányában a fordító nem talál, nem azonosít be információt. A szerző mindenek felett a források megbízhatóságának fontosságát emeli ki és azt, hogy az oktatásban fel kell készítenünk hallgatóinkat az egyes források megbízhatósági szintjének felismerésére, hiszen számos szöveges forrás egyéb, más forrásokból származó információkat tartalmaz, s arra is oda kell figyelniük, hogy a munkánkhoz választott forrás nem fordítás-e. Ez alól kivételt képeznek valamely csúcstechnológiát bemutató kézikönyv fordításai, ha a célközönség inkább tart igényt a fordításra, mint az eredeti szövegre (pl. angolul nem tudó technikusok kizárólag fordításokat olvasnak). Az egyik forrásból a másikba történő információs transzfer fordítási hibákat vonhat maga után, ezért az autentikus forrásokat a másodlagos forrásoknál feltétlenül megbízhatóbbnak kell tekintenünk.

Gile arra is felhívja figyelmünket, hogy általában egy forrásszöveg megértéséhez hitelesebbek az azonos időben keletkezett források, mint a jóval korábban vagy a közelmúltban keletkezett források. Viszont a célnyelvi szöveg megfogalmazásakor célszerűbb a legfrissebb forrásokra támaszkodni. Ugyanis a nyelv, különösen a terminológia terén, gyorsan követi a változásokat, új elméletek, definíciók, termékek, stb. születését. (Ez alól az építészetet, a filozófiát, a művészettörténetet kivételnek tartja.)

Végül, de nem utolsósorban Gile megjegyzi, hogy a felhasznált forrás milyen tipológiai hasonlóságot mutat a lefordítandó szöveggel, főleg nyelvi síkon. Hiszen a terminológia legalább úgy, mint a szintaxis és a stilisztikai jellemzők, nagyban függ a szövegtípustól (az ismeretterjesztő szöveg eltér a szakszövegtől,

más a stílus, ha a nagyközönség soraiban akarják terjeszteni az adott művet). Például a kereskedelmi célokra készült katalógus más igényeket szolgál, mint az azonos termékek gyártásához szükséges normák leírása. Röviden szólva, a maximális megbízhatóságot akkor éri el a fordító, ha a lefordítandó szöveg és a felhasznált forrás azonos szövegtípusba tartozik. Ezt a szempontot feltétlenül be kell emelnünk hallgatóink felkészítésébe.

A hatodik fejezetben (*Les langues de travail du traducteur professionnel*) a szerző a professzionális fordító munkanyelveivel, az aktív nyelvismerettel (amely irányban a fordítás történik) és a passzív nyelvvel (amelyről fordít a fordító), a memória három típusával (rövid távú, munkamemória, hosszú távú memória), a nyelvi interferenciajelenségekkel (a kétnyelvű, illetve a nem kétnyelvű fordító esetében.) foglalkozik. A kognitív pszichológiától kölcsönzött íróasztal-metaforával érzékelteti Gile, hogy a munkamemória nem külön kezelendő, hanem a hosszú távú memória forrásainak egy részeként, amelyeket aktivizálni lehet. A nyelvi interferenciajelenségeket ezzel a metaforával illusztrálja. A nyelvismeret (lexikai egységek, nyelvtani szabályok, stilisztikai, pragmatikai ismeretek stb.) az íróasztalhoz közeli polcokon vannak elraktározva, felhasználásuk gyakoriságától függően. A gyakorta felhasználtak közel, a ritkábban elővett ismeretek pedig távolabb helyezkednek el. Miután az aktív kétnyelvűek esetében a két nyelv elemei azonos polcokon helyezkednek el, az azonos polcon elhelyezett dossziékat az asztalhoz közeli polcokon könnyebb összetéveszteni. A nyelvismeret mozgósíthatóságát koncentrikus körökből álló, Niels Bohr atommodelljére emlékeztető gravitációs modell segítségével teszi érzékletessé, ahol minden nyelvismeret, lexikai, szintaktikai, stb. a kör középpontjához többé-kevésbé közel vagy távol helyezkedik el. Minél közelebb a centrumhoz, annál könnyebben mozgósítható.

A fordítástanárok szempontjából talán a hetedik a legnagyobb haszonnal forgatható fejezet (*Éléments pratiques pour la didactique de la traduction*), mivel itt Gile kizárólag a fordítás tanításának gyakorlati elemeivel foglalkozik, s részletes módszertani tanácsokkal látja el az olvasót.

Utal olyan intézményekre, ahol a fordítást mint legfőbb tevékenységet egyéb gyakorlatok is kiegészítik, például műszaki szövegalkotási gyakorlatok, szövegelemzés, fordításkritika, glosszáriumkészítés. Azonban mindenhol, ahol fordítást tanítanak, az oktatás fő tengelyét a fordítandó szövegek kiválasztása alkotja. Ezért tartja lényegesnek Gile, hogy néhány alapelvet megosszon velünk. Az első ilyen alapelv, amelyet elfogad a fordítástanárok többsége, az, hogy a fordításra szánt szövegek autentikus szövegek legyenek, akár általános, akár szakszövegről van is szó. Két érv is szól emellett. „Fabrikált” szövegek esetében tartani lehetne attól, hogy a szövegbe mesterkélt elemek kerülnek, s az információk egy része eltorzulhat. Másrészt a hallgatókat edzeni kell a különböző szövegtípusokra, amelyekkel a piacon találkozhatnak. A folyamat-központú fordításoktatásban törekednünk kell az alkalmazott módszerek optimalizálására. Érdemes kipróbálni a tanár által korábban megbízásra lefordított szöveget, vagy olyan forrásszöveget, amelyet már egy másik hallgatói csoport lefordított. Természetesen hosszú szövegek nem alkalmasak a fordítás során jelentkező problémák elmélyült megvitatására. Leginkább az Internetet tartja megfelelő forrásnak szövegválasztás-

hoz, mert kulcsszavak szerint találhatunk fordítási gyakorlatra alkalmas szövegeket, és célnyelvi, illetve forrásnyelvi párhuzamos szövegeket is. A másik követendő alapelv a fokozatosság, a növekvő nehézségi szintű szövegek fordítása, annak figyelembevételével, hogy a szöveg szakmai nehézségi szintje nem esik egybe mindig a lefordításakor jelentkező nehézségekkel. A hosszabb szövegekből kivett részletek fordíttatását sem javasolja Gile. De erre vonatkozóan is ad tanácsot. Ha mégis szövegrészlet mellett döntünk, a tágabb kontextust mindenkor ismer-tessük hallgatóinkkal. Erre megfelel egy könyv bevezetőjének, valamely fejeze-tének, részletének vagy egy tanulmány konklúziójának fordítása. Két vagy több-nyelvű internetes dokumentumok jól használhatók elemzésre, érzékeltethetők a fordítások közti különbségek, fejleszthetjük a kritikai érzéket. Az órai felkészü-léshez, a fordítási gyakorlatokhoz Gile felvázol egy általános óravázlat-sémát is, amelyet érdemes kipróbálni, akár egészében, akár részelemeiben. A vázlat a szö-vegválasztás pillanatától a javítás során felmerült problémák közös órai munká-val történő összegzéséig fokról fokra követi a fordításóra folyamatát. Kezdeti sza-kaszban mindössze 150-250 szavas szövegeket tart arra megfelelőnek, hogy a fordítási stratégiákat elsajátítsák a hallgatók, tág határidővel (ezalatt egy hét, 15 napot ért.) Ugyanis a tág határidőre „feladott” rövid szövegek esetében elmé-lyült munkát kérhetünk számon, valamint lábjegyzet formájában a problémák-ról, a megoldásokról, az alkalmazott stratégiákról hallgatói beszámoló készítését is, ami segítséget nyújt a tanárnak a hibák diagnosztizálásához. Gile lényegesnek tartja, hogy a fordístanár általános kritikai észrevételeket tegyen, a jó megoldá-sokat nevesítve említse meg. Azaz személytelen kritizálást és személyre szóló el-ismerést javasol. Részletesen leírja egy fordításértékelő óra lefolyását, melynek során a hallgatók szimulálják az eredeti szöveget nem ismerő (értő) megrendelő szerepét. A hibaelemző óra első részében a lefordított szöveget önmagában önál-ló szöveggént vizsgálják meg, ellenőrizve annak logikai koherenciáját. A leendő fordítók ilyenkor szembesülnek azonos korosztályon és közegen belül a nyelvi normák változataival, valamint azzal a ténnyel, hogy a célnyelvi megfogalmazás ügyetlen megoldásai gyakorta nem egy-egy szó megkeresésén múlnak, hanem az adott szó elfogadható beillesztésén a mondatba.

Lényeges, hogy a folyamat-központú oktatási fázisban a tanár személyes véle-ményeként közölje kritikai észrevételeit, ne pedig előírásként. Az eredmény-köz-pontú szakaszban már inkább a tekintélyelv érvényesüljön. A közös órai javítás (egy hallgatói fordítás elemzése, értékelése) felveti a szövegáthasítás kérdését is, amely ilyenkor jobban érzékelhető. A fordított szöveg önálló szöveggént való vizsgálati szakasza után következik az eredetivel történő összehasonlítás. Gyak-ran megállapítható, hogy a nem világos megfogalmazású szakaszok valójában ér-telmezési hibák. Ezt a következtetést maguk a hallgatók vonják le. Ennek értel-mében valószínűsíthető, hogy ha a fordításban nehezen érthető részek vannak, akkor az eredeti szöveget nem sikerült jól értelmezniük, és ilyenkor tanácsos új-ra ellenőrizni a szöveghűséget.

A fordítási hibák forrásai többek között a következő okokra vezethetők visz-sza: a forrásnyelv hiányos ismerete, a forrásnyelvi szöveg figyelmetlen elolvasása, a forrásnyelvi szöveg rossz minősége, a célnyelvi szöveg nem eléggé figyelmes

megfogalmazása, a célnyelv nem megfelelő ismerete, a szövegen kívüli ismeretek megszerzésének nehézségei. A terminológiai hibák fő oka a megfelelő terminológiai kutatás hiánya, a források téves megválasztása, helytelen kezelése. Ilyen esetekben fel kell hívnunk a figyelmet hitelesebb forrásokra, amelyekkel ellenőrizhetővé válnak a hibák.

Az értékelés során különbséget kell tennünk a fordítói eljárás és a megszerzett eredmény minősége között. Előfordulhat, hogy kezdeti szakaszban a hallgatók a megfelelő stratégiák felhasználása ellenére is közép-szerű eredményt mutatnak fel. Ilyenkor kettős értékeléssel (az eredmény illetve a folyamat értékelésével) érhetjük el hallgatóink bátorítását, motiváltságának megerősítését. A felsorolható hibák feltüntetése könnyebben mérhető minőségi mutatót eredményez, mint a pozitívumok általános ismertetése. Mindazonáltal a negatívumok ismertetésének megvannak a pszichológiai hátulütői. A hallgatókban védekező magatartást alakíthat ki, vagyis a legkisebb kockázatot sem vállalják, a siker érdekében visszafogják kreativitásukat, szorosan követik a forrásnyelvi szöveget, ami feltétlenül gátlólag hat fordítói kompetenciájuk fejlődésére. Gondot jelent, hogy nehéz kialakítani egységességet, mit tekint hibának egy-egy tanár, s azt is felveti a szerző, hogy a francia egyetemi képzésben alkalmazott értékelési rendszert (a jegyeknek megfeleltetett pontszámokat) aligha lehet alkalmazni a professzionális fordításra felkészítő folyamat-orientált képzésekben. Ugyanakkor e képzésekben is fontos érzékeltetni, hogy a megrendelő számára a fordító által végzett érdemi munka általában láthatatlan (szövegelemzés, kutatás, a szövegen kívüli ismeretek szükségessége, interkulturális összeférhetetlenségek), viszont a fordító esetleges határidőmulasztására, késésére, a gépelési hibákra, a szakkifejezések helytelen használatára odafigyelnek. S az is lényeges, hogy a fordítás egészére rossz fényt vethet, ha az első oldalon akár csak egyetlen sajtóhiba is akad, még akkor is, ha a folytatás kiváló minőségű. Azonban az eredmény-központú oktatási szakasz lezárásakor az értékelésnek arra kell irányulnia, garantálhatóan eredményesen kerülhet-e az adott fordító a munkaerőpiacra.

A nyolcadik és egyben záró fejezetben (*Éléments de traductologie*) Daniel Gile rövid alfejezetekben nyújt tájékoztatást a traduktológiai kutatások történetéről, jelenlegi kutatási területeiről, mint például a traduktológia funkciója, a nyelvészet és a traduktológia kapcsolata, a fordítás folyamata, a fordítási normák, a tolmácsolás traduktológiája, a fordításdidaktika traduktológiája, az interdiszciplinaritás.

Gyakorlati munkánkhoz, kutatásainkhoz, a fordításról való elmélkedéseinkhez ezzel a könyvvel is komoly segítséget nyújt Daniel Gile.

Irodalom

- Seleskovich, D., Lederer M. 1989. *Pédagogie raisonnée de l'interprétation*. Paris: Didier Erudition.
- Reiss, K., Vermeer H. 1984. *Grundlegung einr allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Delisle, J. 1980. *Analyse du discours comme méthode de traduction*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa.

Gyakorlatok a fordítás és a tolmácsolás határmezsgyéjén

Élthes Ágnes

I. Bevezető gondolatok

A fordítás tanítása során mindennapos tapasztalatunk, hogy nincs két teljesen egyforma fordítás. Ha nem a forrásszövegből, hanem annak célnyelvi változataiból indulunk ki, izgalmas feladatnak bizonyul az eredeti szöveg üzenetének megfejtése. (Ez a módszer emlékeztet az ún. közvetett fordításokból kiinduló műfordító technikájára.) Ehhez viszont a változatok tudatos összehasonlítása szükséges. Ennek illusztrálására kiválasztottam egy olyan szöveget, amelyet több évfolyam is lefordított. Itt most csak a címek fordításában megnyilvánuló sokféleség bemutatására kerülhet sor.

A nyelvi elemektől (pl. szórend, a földrajzi név mondatrész szerepe, lexikai bővítések, azonos ige más igekötővel szerepeltetése, történetet kifejező igék szinonimái) elvonatkoztatott *tartalmi mag* félreérthetetlenül kivehető a cím-változatokból, egyetlen szélsőségesen szabados, túlzottan egyéni fordítást és egy általános megfogalmazást kivéve (ez utóbbi teljesen nélkülözi az egyik földrajzi nevet). A két kirívó fordítás összehasonlítása a többi változattal, az eredeti cím körül némi bizonytalanság érzését kelti az olvasóban. Példaként álljon itt egymás alatt 23 cím, hogy a különbségek vizuálisan is jól érzékelhetők legyenek.

1. Az izlandi „tűzes gleccser”, a Vatnajökull zajlása megkezdődött
2. Az izlandi Vatnajökull „tűzgleccser” zajlása megindult
3. Megindult a jégzajlás a Vatnajökull gleccseren
4. Megkezdődött a jégzajlás a Vatnajökull nevű izlandi „tűzgleccseren”
5. A Vatnajökull „jéghányó” működésbe lépett Izlandon
6. Megkezdődött az izlandi Vatnajökull tűzgleccser jégzajlása
7. Kitört az izlandi „tűzes gleccser”, a Vatnajökull
8. Megkezdődött az izlandi Vatnajökull jéghányó jégzajlása
9. Elkezdődött az izlandi Vatnajökull „tűzes gleccser” zajlása
10. Megindult az izlandi Vatnajökull „tűzgleccser” jégszakadása
11. Az izlandi Vatnajökull „izzó gleccser” működésbe lépett
12. Az izlandi Vatnajökull tűzgleccser jégszakadása elkezdődött
13. Megkezdődött az izlandi „tűzgleccser”, a Vatnajökull jégszakadása
14. Beindult az izlandi Vatnajökull „jéghányó”
15. Az izlandi Vatnajökull „tűzgleccser” összeomlása kezdetét vette
16. Megkezdődött a tűz szülte izlandi Vatnajökull gleccser zajlása
17. Tűzhevesen indult meg az izlandi Vatnajökull gleccser zajlása

18. Megkezdődött a Vatnajökull, az izlandi tűzgleccser zajlása
20. Megkezdődött az izlandi tűzgleccser, a Vatnajökull olvadása
21. Gleccser, tűzhányó, jégzajlás, áradás – zajlik az élet Izlandon
22. Egy izlandi vulkán kitörése jeges árvizet idézett elő
23. Megindult a jégzajlás a Vatnajökull nevű tüzés izlandi gleccseren

Az összehasonlításból levonható az a tanulság, hogy néha már a címek fordításakor is megnyilvánul az indokolatlan fordítói bőbeszédűség, sőt az átfogalmazás veszélye. Ez már túlnő az értelmező fordítás keretein, s nem a két nyelv közti strukturális különbségek vagy elkerülhetetlenül hosszabb magyar grammatikai megoldás szükségessége magyarázza, hanem a fordítói „kedv”, amelyet néha vissza kell fognunk, mert különben félrevezetjük az eredeti szöveg célnyelvi közönségét.

A példaként felhozott címek esetében találkozunk nem megfelelő szóválasztásokkal is, ami a témaismeret hiányosságára, a dokumentáció elmulasztására utal (pl. a gleccser összeomlása a 15. példában). Az óvatos, szövegű megoldások ellentétjeként merész hangzású, találékony, egyéni neologizmus is felbukkan, mint például a „jéghányó” (8. példa).

Az azonos tartalom eltérő nyelvi kifejezőeszközeire példák a (1) történetet kifejező igei szinonimák, illetve azonos ige eltérő igekötőjű változatai: *megkezdődött/elkezdődött/kezdett vette, működésbe lépett, megindult/beindult*, (2) a földrajzi nevek mondatbeli szerepe, szórendi helye, pl. *izlandi Vatnajökull gleccser, Vatnajökull gleccser ... Izlandon*, (3) fordítói lelemények az eredeti cím idézőjelbe tett kifejezésére: *tüzés gleccser/tűzgleccser/ jéghányó/ vulkán okozta gleccser*.

E rövid címnek a fenti, három szempont szerint való csoportosítása variációs lehetőségekről, „szövegváltozatokról” tanúskodik, egy-egy részleges átfedéstől eltekintve.

Az említett huszonhárom fordítás teljes szövegére is érvényesek a címben kimutatható jelenségek. A hallgatói fordításokban nincsen egyetlen teljes átfedés sem a mondat szintjén, még a legegyszerűbb, egyértelmű mondatok esetében is lexikai, mondatépítési, szórendbeli változatokat láthatunk. Legfeljebb egyes mondategységek, jelzős szerkezetek, igék azonosak, de a mondatba építésük már eltér.

A példaként felhozott cím meglehetősen objektív információt hordoz, amely viszont stíláriális színezettel jelenik meg a forrásnyelvi szövegben. A példa arra is illusztráció, hogy talán még a legegyszerűbb szakszövegekben is akadnak a fordító számára variálható stíuselemek. Nem véletlen, hogy műszaki, különösen gazdasági témájú szövegek fordításakor is találkozhatunk szabadabban alakítható szövegrészletekkel. A terminológia és a stílus egymásba ágyazottsága tekintetében talán a jogi szövegek engedik a legkevesebb szabadságot, kötött szintaktikai és terminológiai felépítettségükkel.

A fordítási óra egyik fő célkitűzése tehát a lényegileg jó, mégsem egyforma megoldások keresése, tudatos gyűjtése és összehasonlítása. Csak a gyakorlattal alakítható hallgatóink fordítói tudatossága, amely nem engedi meg, hogy össze-
tévezzék az interpretatív fordítási modellt az eredeti szöveg újrafogalmazásával,

és egy átfogalmazott forrásszöveg célnyelvbe ültetésével. A forrásszöveg alapján létrehozott, lehetséges célnyelvi szövegváltozatokhoz azonban nemcsak a megszokott fordítási feladatokkal juthatnak el a hallgatók.

2. Kísérleti gyakorlatok a fordítás és tolmácsolás határmezsgyéjén

A fordítási órán az írásban lefordított szövegek összehasonlításán túlmenően, időről időre nem tűnik érdektelennek a fordítás és tolmácsolás találkozási pontjaira visszavezethető gyakorlatok beiktatása sem. A jelen cikkben leírt fordítási gyakorlatok kísérleti jellegűek és nem egészen egy oktatási év tapasztalatait tükrözik. Egy 90 perces órából 15–30 percnyi időtartamnál több nem szánható az ilyen „kísérő” gyakorlatokra, amelyeknek rövid távú rendeltetése elsősorban a reális időn belüli intenzív szellemi „edzés”, hosszú távon pedig az időre teljesítés, a munkaritmus növelése, a spontán fordítási, illetve fogalmazási készségek, az önkontroll és a memória fejlesztése. A kiválasztott gyakorló szövegek rövid újságcikkek, európai uniós kiadványok bekezdései, de önmagukban is összefüggő szövegszakaszai. Így lexikai szintjük feltételezetten ismert vagy következtethető volt a kísérletben részt vevő hallgatók számára, akik a Budapesti Gazdaságtudományi és Műszaki Egyetemen működő Nemzetközi Fordítóképzés (DEIT) keretein belül végzik tanulmányaikat. A gyakorlatok során a hallgatók szellemi igénybevétele párhuzamos és egyenlő mértékű volt.

Az alábbiakban két gyakorlatról lesz szó, amelyek folyamatukat tekintve egyaránt közel állnak a tolmácsoláshoz és fordításhoz, a leírt szövegproduktiót tekintve pedig inkább a fordításhoz állnak közel:

- (1) Páros tolmácsolás: írott forrásnyelvi szöveg szimultán célnyelvi szóbeli tolmácsolása, párban,
- (2) Emlékezetből való fordítás: forrásnyelvi szöveg memóriából történő lefordítása.

A gyakorlatok részletesebb ismertetése előtt néhány idevágó elméleti megállapítást szeretnék felidézni, amely bátorítást adhat a fordítást oktató tanárnak, hogy néha kilépjen a fordítási óra szigorúan vett kereteiből.

2.1. Elméleti háttér

A tolmácsolást szóbeli fordításnak tekintő kutatási irányzatok továbbélését vélhetjük felfedezni abban a tényben, hogy több külföldi nagy fordítóképzőben (például Párizsban az ESIT, ISIT, a Grazban működő Fordító-és Tolmásképző Intézet, a Bruxelles-i ILMH) külön tantárgyként oktatják a blattoló fordítás technikáit.

A fordítást és tolmácsolást, mint egyazon folyamat két aspektusát tükrözi az orosz terminológia, amely szinte összemosza a kettőt: a *perevod* (fordítás) ter-

minust használja mindkettőre, és ha meg akarja különböztetni őket, akkor jelzős szerkezetet használ: *usznitnij perevod* (szóbeli fordítás) és *piszmennij perevod* (írásbeli fordítás). Ehhez hasonlatos a francia *traduction* (fordítás) és *traduction oral*, (szóbeli fordítás), sőt *traduction simultanée* (szimultán fordítás) kifejezés. A fordítás és a tolmácsolás, mint szóbeli fordítás fogalma mellett a *traduction à vue* vagy az angolban a *sight translation* terminus tartalmilag más műveletsorra, a blattoló fordításra utal. A német terminológia tűnik e téren a leggazdagabbnak, ahol a fordítás és tolmácsolás egymás szinonimáiként szerepel az írott szövegből kiinduló tolmácsolási/szóbeli fordítási gyakorlatok megjelölésére. Translation vom Blatt, Vom-Blatt-Übersetzen, Blatt-Übersetzen, Blatt-Dolmetschen, Spontanübersetzen.

Otto Kade (1968) a tolmácsolást olyan translációnak tartja, amely a forrásnyelvi szöveget egyszeri előadás után csak feltételezetten kontrollálható és az idő hiánya miatt alig korrigálható célnyelvi szöveggé alakítja (Kade 1968: 35). Franz Pöchhacker meghatározása közelebb visz annak megértéséhez, miért tekinthetjük határesetnek az írott szöveg szimultán tolmácsolását fordítás és tolmácsolás között. „A blattoló tolmácsolás (Vom Blatt Dolmetschen) kivételt képez a tolmácsolás műfaján belül, mert a kiindulási szöveg nem szóbeli elhangzás útján, hanem írásos formában jelenik meg” (Pöchhacker 1997: 219). (Ennek ellentétéként foghatjuk fel a szóban elhangzó kiindulási szöveg reális idő alatti írásban történő megalkotását célnyelven.) Herbert Kaiser felfogásában alapvetően alig van különbség a fordító és a tolmács feladata között, mindkettőnek olyan üzenetet kell közvetítenie saját közönsége felé, amelyet egy harmadik személy mondott vagy írt, és olyan módon, hogy az üzenetet megértsék (Kaiser 1975: 103).

Lényegében ezt a gondolatot találjuk továbbfejlesztve Seleskovitch és Lederer *Interpréter pour traduire* c. könyvében is (1986). A jellegénél fogva szóbeli tolmácsolás és az írásbeliségre épülő fordítás két, különböző kifejezési módot képvisel. Azonban mindkettő funkciója üzenetek közvetítése. Emiatt lehetséges az, hogy az elmélet pusztán a kifejezési formákban keresi a különbséget. Mindkettő, a fordítás és a tolmácsolás, a kognitív értelem megragadására törekszik, és elszakad a forrásnyelvi kifejezőeszközök kötöttségeitől. A kognitív kontextus információk dinamikus összessége, amely a hallgató számára a diskurzus, az olvasó számára az olvasás során bontakozik ki (Lederer 1981: 189). Az más kérdés, hogy – mint ezt nem egyszer gyakorló tolmácsok is alátámasztják, – a tolmácsnak nincsen ideje, hogy a legmegfelelőbb szinonimák között válogasson, míg a fordító, miután megragadta a kognitív értelmet, több lehetőség közül választhatja ki azt, amelyiket végsőként rögzít fordításában.

Daniel Gile „simultaneous interpretation with texts” – nek nevezi azt a helyzetet, amikor a tolmácsnak rendelkezésére áll az írott szöveg is, és a figyelem megoszlik az elhangzó beszéd szövege és az írott szöveg között (Gile 1995: 200–206). Colette Laplace (1998) a fő különbséget fordítás és tolmácsolás között abban látja, hogy a tolmácsnak az elhangzó szöveget azonnali megértés után kell a célnyelven megfogalmaznia. Ugyanakkor ő is említi a Gile-nél leírt tolmácsolási módot, amikor a tolmács a beszédet megelőzően, – néha napok-

kal előbb – tanulmányozhatja az írásos anyagot, s így több gondolkodási idővel rendelkezik (Laplace 1998: 80).

A szimultán tolmács apránként, a beszéd alakulásának folyamatában alkotja meg saját célnyelvi szövegét anélkül, hogy ismerné annak végét (Lederer 1981: 20). Némi módosítással ugyanezt mondhatjuk el abban az esetben, amikor írott szöveg szóbeli, spontán célnyelvi megfogalmazása történik. Ahogy a tolmács néha a diskurzus egészének ismerete hiányában mondatszintű fordításra, „*traduction textuelle*”-re (Lederer 1981: 189) kényszerül, úgy az írott szöveg szóbeli tolmácsolója is. S ennek ellenkezője is megtörténhet mindkét esetben, azaz működni kell a tolmács-fordító előrevetítő, illetve esetlegesen információ-többletet hozzáadó képességének.

Írott szöveg szimultán fordításakor is szükség van erre az előrevetítő képességre, a spontán fogalmazó készségre és a fegyelmezett koncentrációra, mégis a Gile-nél „*interpretation with texts*” elnevezésű szellemi erőfeszítés az írott szöveg azonnali célnyelvi szóbeli fordítása esetében természetesen másként valósul meg. Ott a tolmács számára a kiindulási pont hangzó beszéd, itt pedig írott, a fordítótól függően szubvokalizált szöveg. A fordító- és tolmácsképzésben, annak különösen kezdeti szakaszában a szövegtolmácsolási gyakorlatokat elengedhetetlennek véli Vermeer (1991).

A fordításra is alkalmazhatjuk a következő megállapítás lényegét: „A tolmácsolási készségek elsajátításához a tolmácsolás folyamatáról szóló elméletek ismerete nem olyan releváns, mint az egész folyamat részalkotó elemeinek implicit gyakorlása” (Daro 1977:623-628). A fordítási óra töredék idejében időnként alkalmazott szimultán szövegtolmácsolási vagy az emlékezetből fordítási gyakorlatot is egy ilyen részelemként, készségfejlesztő láncszemként kell kezelnünk.

2.2. Páros tolmácsolás

A gyakorlat lényege az, hogy egymással párhuzamosan két hallgatóból álló kiscsoportok ugyanannak a bekezdésnyi forrásnyelvi, jelen esetben francia, szövegnek (A-szöveg) alapján három szöveget hoznak létre, egy blattolt célnyelvi változatot (B-szöveg), egy írásban lefordított célnyelvi változatot (C-szöveg), és egy forrásnyelvre visszafordított változatot (A'-szöveg).

A gyakorlat két lépésből áll.

Első lépés: Az 1. sz. hallgató a rendelkezésére álló rövid forrásnyelvi szöveget a célnyelven blattolja *diktálási tempóban*. A 2. sz. hallgató írásban rögzíti a hallott célnyelvi szöveget. Külön meg kell jegyeznünk, hogy a 2. sz. hallgató nem láthatja a forrásnyelvi szöveget. A szöveg írásbeli rögzítése ugyanazt a funkciót tölti be, mint a szimultán tolmácsolási szövegek magnóra vétele későbbi elemzés céljából (Lederer 1981).

Második lépés: Párhuzamos fordítási gyakorlat, amelynek során az 1. sz. hallgató írásban lefordítja az előbb blattolt forrásnyelvi szöveget, de a fordítás so-

rán saját blattolt szövegét nem használhatja fel. Ezalatt a 2. sz. hallgató a leírt blattolt magyar szöveget visszafordítja a forrásnyelvre. A létrehozott szövegeket betűjelekkel látják el a hallgatók, a fentiekben jelzett módon.

- A szöveg = forrásnyelvi szöveg,
- B szöveg = blattolt célnyelvi szöveg,
- C szöveg = írásban lefordított célnyelvi szöveg
- A' szöveg = visszafordított szöveg.

A gyakorlat eredményeként adott időre az órán azonos idő alatt három szöveg születik meg csoportonként, összesen maximum 30 perc alatt, a szöveg hosszúságától függően.

A gyakorlatot két fő aspektusból vizsgálhatjuk. A folyamat során megnyilvánuló erőfeszítésekből adódó szellemi igénybevétel, vagyis a mozgósított készségek, illetve a létrehozott szövegprodukciók jellemzőinek szempontjából.

Az 1. sz. hallgató igénybevétele: a figyelemösszpontosítás, a lényeg megragadásának gyors képessége, látásszélesség növelése, vagyis a vizuális készség, spontaneitás, beszédképzés az azonnali célnyelvre fordítás közvetítésére.

A 2. sz. hallgatóra jellemző igénybevétel: gyors jegyzetelés, rövidítések, jelek alkalmazása, gondolatok követése, a beszéd megértése, figyelem, szükség esetén (a kimaradt részletek) rövid távú memóriában rögzítése.

A forrásnyelvi szöveget célnyelven felolvasó hallgató esetében az olvasási művelettel szimultán célnyelvi szövegalkotás játszódik le. Ez történhet a forrásnyelvi szöveg szubvokalizálásával és az olvasással párhuzamosan, vagy egy-egy részlet gyors átfutásával és a regresszió ideje alatt megalkotott magyar szöveggel, stb. Ez lényegében blattolási feladat, amelynek elvitathatatlan jelentősége van a szinkrontolmácsolás előkészítésében. Abban különbözik az írott nyelvi szöveget beszélt nyelvivé alakításától (Láng 2002: 169), hogy itt a felolvasó hallgató gyakorlatilag szóbeli fordítást nyújt, vagyis úgy kell blattolnia, mintha saját, leírt fordítását olvasná fel.

A további cél az, hogy a 2. sz. hallgató számára egy idő után már a diktált szöveg leírása helyett a jegyzetelés legyen a feladat, és így a gyakorlat írásban rögzített konszekutív tolmácsolássá alakuljon. Ha tehát a diktálás fokozatosan átalakul konszekutív tolmácsolási feladattá, a blattolt szöveget egyénileg kialakított jegyzetelési technikájával rögzíti a hallgató, s ezt követően fordítja vissza franciára.

A gyakorlat célja és egyúttal eredménye is több irányban összehasonlítható szövegek létrehozása. (1) Egy nyelven belüli szövegpárok: az eredeti franciához képest módosult és visszafordítás révén megalkotott A' szöveg, illetve az írásban rögzített blattolt magyar és a lefordított magyar szöveg. (2) Két nyelven belüli szövegpárok: az eredeti francia és a blattolt fordítás, az eredeti szöveg és

annak írásban lefordított változata, a blattolt magyar szöveg és a franciára visszafordított szöveg.

Optimális esetben egy 12 főből álló hallgatói csoport hat blattolt, hat „visszafordított” és hat írásbeli fordítást alkot az óra keretein belül. A szövegprodukciónak egy-egy hallgatói páron belül azért érdekesebb összehasonlítani, mint az egész csoport szintjén, mert így a fordítás folyamatáról lemérhetően kapunk információt. Egyazon hallgató blattolt és pár perccel később lefordított szövege közt az összefüggés a spontán első és az átgondoltabb második fordítási variációé. A célnyelven szinkron felolvasott szöveg és egyazon hallgató által elkészített írásbeli fordítások egybevetése során tapasztalható tendenciózus jelenség a szószámban nyilvánul meg. Tetszőlegesen kiválasztott négy kiscsoport szövegprodukciónak szószámát mutatja az alábbi táblázat. A szövegek egymáshoz viszonyított szószáma kapcsán meg kell jegyeznünk Klaudy Kinga megállapítását, mely szerint „a kérdést nem úgy kell feltennünk, hogy a fordítások mindig hosszabbak-e, mint az eredetiek, mert ha a hosszúságot a szószám alapján mérjük, akkor például az angolból magyarra fordítás esetén a fordítás valószínűleg kevesebb szóból fog állni, míg a magyarról angolra fordítás esetén a fordítás több szóból fog állni, mint az eredeti” (Klaudy 1999: 17–18).

Ez a franciára is érvényes. A szószámot egybevetve azt tapasztaljuk, hogy a blattolt szöveg minden esetben, ha csak néhány szóval is, de hosszabb, mint ugyanannak a hallgatónak az írásban fordított szövege. A viszonylagos „bőbeszédűség” a blattolás során arra utal, hogy a fordító első találkozása a szöveggel nagyobb explicitálási igényt hordoz magában, mint a második. Amint az 1. táblázatból látható, mind a blattolt, mind az írásbeli fordítás céljából készült szöveg rövidebb, mint az eredeti francia, a visszafordítás során pedig a „derivált” francia szövegek általánosságban rövidebbek, mint az eredeti.

1. táblázat

A szószám változása a blattolásban, az írásbeli fordításban és a visszafordításban

(A-szöveg, azaz eredeti francia szöveg = 113 szó)

	B-szöveg blattolt magyar szöveg	C-szöveg írásban fordított magyar szöveg	A'-szöveg visszafordított francia szöveg
1. csoport	81 szó	74 szó	112 szó
2. csoport	87 szó	81 szó	116 szó
3. csoport	80 szó	76 szó	106 szó
4. csoport	79 szó	73 szó	92 szó

A blattolt és a visszafordított szöveg önkontrollként működik, a fordítói felelősség nem sikkadhat el. A félreértések, pontatlanságok vagy fókuszeltolódások mindig tisztán visszavezethetők vagy a blattolt szövegre, vagy a visszafordítás során ejtett nyelvi hibákra.

Általában elmondható, hogy a spontán fordítás és a második fordítás között nincsen alapvető eltérés, az eredeti szöveg információs tartalmát tekintve a lényeg átkerül mind a blattolási, mind az írásbeli fordítási folyamat révén a célnyelvbe. A megfogalmazás minőségében találunk különbségeket és a fordító számára e minőségi árnyalatokból egy érdekes tanulság vonható le. A két szövegváltozat vizsgálata egyáltalán nem vezet automatikusan arra a következtetésre, hogy az írásos fordítás a megfelelőbb minden tekintetben. A legtöbb esetben mindkét fordításban van jól használható megoldás, s nem mindenben sikeres a második, javított, tudatosabb fordítás, sőt sokszor a blattolt szövegben találóbb, gördülékenyebb, természetesebb megoldásokkal él a fordító. Miután a hallgatóknak nem áll rendelkezésükre saját blattolt szövegük, csakis emlékezetből tudják felidézni spontán megfogalmazásaikat, így részben intuícióikra is hallgatva fordítják le írásban a szóban spontánul fordított szöveget. A fordítási stratégiák kialakításához nem haszontalan felismerés, hogy az első, spontán fordítás és ugyanannak a szövegnek tudatosan átgondolt fordítása során önkontrollal, felismerő készséggel, önlektorálással és arányérzékkel kell kezelnünk a fordítási folyamat lépcsőit.

Az alábbiakban egy-egy példán mutatjuk be, miként tér el a leírt fordítás (C-szöveg) a blattolt szövegtől (B-szöveg).

- (a) A C-szövegben a fordító lexikai cserével korrigál egy félreértésre okot adó szóválasztást. Például: B-szöveg: *Ausztria először kérte ...*; C-szöveg: *Ausztria elsőként kérte ...*
- (b) A B-szöveg szóhasználatát a kontextusnak, a regiszternek megfelelőbb szóra váltja át a fordító. B-szöveg: *csatlakozás igény*; C-szöveg: *csatlakozási szándék*.
- (c) A B-szöveg magyar szóhasználatát idegen szóval cseréli fel, amit valószínűleg a hivatalos nyelvezet megőrzésének igénye vezet, pedig a magyar szó is helytálló lenne: B-szöveg: *újjászervezés*; C-szöveg: *reorganizáció*.
- (d) A B-szöveg fakultatív explicitációját (vö. Klaudy 1999) implicit alak váltja fel a C-szövegben. B-szöveg: *Úgy fogadták, mint egy kihívást*; C-szöveg: *kihívásként fogadták*.
- (e) Ritkábban, de ennek az ellenkezője is előfordul, vagyis implicit alakot explicit vált fel a „C”-szövegben, s az utószó+főnév szerkezetet mellékmondatlaltal feje ki a fordító: B-szöveg: *Ausztria hivatalos csatlakozás nélkül...*; C-szöveg: *Ausztria anélkül, hogy csatlakozna...*

A lexikai eredetű módosulások mellett gyakoriak a grammatikai változások, amelyek leginkább az igeidők használatát, a szöveg üzenetét nem befolyásoló, a két nyelv különbségeiből eredő szófajváltásokat, illetve a szórendváltozásokat érintik. A B-szövegben előforduló szókihagyások egy része a C-szövegben is fennmarad, míg néhány korábbi kihagyást pótol a C szöveg.

A visszafordítás útján létrehozott francia szövegek és a forrásnyelvi szöveg összehasonlítása tendenciaszerűen mutatja a forrásszövegénél kisebb szószámot. Ez elsősorban a két nyelv közti strukturális különbségekből vezethető le.

Információs szinten a visszafordítások közvetítik az eredeti szöveg tartalmát. Csupán egyes részletekben fedezhetünk fel szemantikai fókuszeltolódásokat.

A fordítás és tolmácsolás határán mozgó szövegtolmácsolási páros fordítási gyakorlat intenzív szellemi tevékenység, mozgósítja a kognitív ismereteket, az aktív nyelvhasználatot, közvetlenül érzékelteti a fordítói felelősségérzetet, hosszú távon hozzájárulhat a munkaritmus növekedéséhez, s összességében a fordítói stratégiát alakító fontos láncszem.

2.3. Az emlékezetből való fordítás

Az emlékezés és felejtés mechanizmusainak kutatása az orvostudomány, a neuropszichológia területéről a nyelvtudományba is bekerült. Az ókori filozófia metaforákban fejezte ki a memóriát. Emlékképeink nyomait agyunkban egy *viasztáblához* hasonlította, a felejtésnek ellenálló gondolataink egy *padlásba* zárva várják, hogy előhívjuk őket, s emlékeink állandóan mozgásban vannak egy *galambházban*. A mi esetünkre lefordítva, amire visszaemlékszünk egy halott vagy olvasott szövegből, az a viasztáblába vésődött nyomoknak, a hosszú távú memóriánkban tárolt kognitív ismereteink a padlásnak feleltethetőek meg.

A konszekutív tolmácsolás területén elért kutatási eredményeit Seleskovitch (1986) a szimultán tolmácsolási módra is átemelte. Egyik alaptézise az, hogy a kognitív memória hosszabban tartja meg az emlékeket, elvonatkoztatva a nyelvi jelektől. Erre építve elméleti síkon is megalapozottnak tűnik az emlékezetből való fordítás kipróbálása. A memória és a konferenciatolmácsolás kapcsolatáról Daro (1977) összefoglaló tanulmánya és az általa közölt szakirodalom ad áttekintést.

A memóriából való fordítást az interpretatív fordítási modell gyakorlati megvalósításának egyik lehetséges módszereként kezeli Déjean Le Féal (1993). Úgy véli, hogy a forrásnyelvi szöveg emlékezetből való lefordítása (két-háromszori elolvasás után) azt a célt szolgálja, hogy a fordító szakadjon el a szavak szintjétől. Szöveg nélkül ugyanis a fordító a saját szövegelemzésére koncentrál, és a szöveg vizuális képe nem köti meg a képzeletét. A szöveg segítségül hívása megakadályozhatja a deverbilizációt, amely csak akkor sikeres, ha a célnyelven mozgósítani tudjuk az adekvát megfelelőket. Így a figyelem elmozdul a forrásnyelvi szövegtől a célnyelvi felé. A memóriából való fordítás fejleszti azt a képességet, amellyel bármely üzenetet a célnyelv eszköztárának függvényében tudunk kifejezni (Déjean Le Féal 1993). Ennek alapján a fordítási órákon bekezdésnyi szövegek memóriából való fordítása tulajdonképpen írott szöveg csendes (szubvokalizált) konszekutív írásbeli tolmácsolásának tekinthető.

A gyakorlat több lépcsős szellemi erőfeszítést, párhuzamos gondolkodást igényel. Már az olvasás során némiképpen meg kell születnie a célnyelvi szövegnek, mint ahogy a szöveg emlékezetből való fordítása során óhatatlan a forrásnyelvi szöveg felidézése. A szöveg emlékezetből való felidézése időben körülhatárolt, az elolvasással együtt kb. 10 perc alatt történik. Ez az időbeli behatá-

roltság intenzív figyelmet követel. A feladat a célnyelvi megfogalmazás, a lényegi információk visszaadásával.

A stressz kiiktatása céljából a memóriából fordított szövegek az órai gyakorlatban mindig jeligések. Az emlékezetből való fordítás előzetes közös döntés szerint jegyzeteléssel vagy jegyzetelés nélkül készül. A jegyzeteléseken lemérhető az adott hallgató gondolatmenete. A legváltozatosabb jegyzetelési technikával találkozhatunk, kezdve a mondatonként kigyűjtött kulcsszavak lineáris egymás alá írásától a konszekutív tolmácsoláshoz használt rövidítésekkel, jelekkel, szövegtagolással. Egy dolog azonban egységes. Az összes jegyzet döntő többségében forrásnyelven készül, és ezekből a forrásnyelvi jegyzetekből építi fel a hallgató a saját célnyelvi variánsát.

Gyakorlatunkban nem elégedtünk meg az emlékezetből való fordítás órai kipróbálásával. Az összehasonlítás igénye itt abban jutott érvényre, hogy az órán memóriából fordított szöveget otthoni körülmények között is lefordították a hallgatók, majd eredeti kódjeleikkel ellátva adták be. A fő különbségek a két szöveg között, vagyis az órán emlékezetből lefordított, majd időbeli csúsztatással, otthoni környezetben, szöveggel együtt lefordított változat között az alábbiakban összegezhetők:

(a) A memóriából fordított szövegek rövidebbek (2. táblázat), érvényesül az „időszűke élmény,” ami sokszor a tolmácsot tömörítésre, a szövegelemek sűritésére kényszeríti. De természetesen előadódik az emlékezet részleges kihagyása is.

2. táblázat

A szószám változása az emlékezetből való fordításban és a szövegalapú fordításban

(A-szöveg, azaz eredeti francia szöveg = 146 szó)

A hallgatók sorszáma	Emlékezetből való fordítás	Szövegalapú fordítás
1. sz. hallgató	100 szó	108 szó
2. sz. hallgató	116 szó	125 szó
3. sz. hallgató	99 szó	109 szó
4. sz. hallgató	113 szó	122 szó
5. sz. hallgató	85 szó	109 szó

(b) A másik döntő különbség abban mérhető le, – és ez szintén a tolmácsoláshoz teszi hasonlatossá az emlékezetből létrehozott fordítási szöveget, – hogy az információk sorrendje felcserélődik. A memóriából fordított szövegekben előfordul, hogy az eredeti szöveg első és utolsó mondata egymással helyet cserél.

(c) Ugyanakkor megfigyelhető, hogy gyakran spontánabb, szabadabb a megfogalmazás, mint az esetlegesen szótárfelhasználással készült otthoni fordításban. Példaként egyetlen mondat kétféle fordítását idézem ugyanattól a hallgatótól. Az első a memóriából, a második a szöveggel együtt, némi idő elteltével készült.

- (1) A 90-es évek elején bekövetkezett kelet-európai változások azonban rádőbentették Svédországot, hogy az EK-tagság nem összeférhetetlen el nem kötelezettségi politikájával.
- (2) Csak a 90-es évek elején Kelet-Európában bekövetkező változások tudták fokozatosan meggyőzni Svédországot arról, hogy a teljes jogú uniós csatlakozás nem áll ellentétben az el nem kötelezett politikával.

Egyes, az értelmet és a tartalmi lényegét nem befolyásoló részletek ugyan ki-maradtak az emlékezetből való fordításból, a stílus azonban gördülékenyebb, mint a későbbi, az eredeti szöveg jelenlétében készült fordításé.

(d) Gyakran előfordul szóismétlés a memóriából való fordításokban, míg a másodszeri fordításokban e szóismétlések eltűnnek, szemantikailag árnyaltabb megoldások váltják fel őket.

(e) A memóriából fordított szövegek kisebb szószámát indokolhatják mon-datösszevonások, az információk átcsoportosítása, tömörítése is.

E gyakorlattípus a tolmácsolás irányába mutat, de fordítástechnikai szem-pontból is lényeges. A szöveg lényegére koncentrálás, az egy mondatos össze-foglalások technikájának alakítása, majd a szöveg e lényegi magva köré a tarta-lom célnyelvi felépítése, a jegyzetelési fázis fokozatos elhagyásával a szöveg felidézése edzi a memóriát.

3. Konklúzió kérdőívvel

Az itt röviden felvázolt **kísérleti gyakorlatok** a fordítás és tolmácsolás folya-matának egészéhez képest részelemek. Az első gyakorlatot (blattolás) a szimul-tán tolmácsolás, a másodikat (memóriából való fordítás) a konszekutív tolmá-csolási mód fordításpedagógiai változataiként is felfoghatjuk. A szövegproduk-ciókat megelőző lépések magukon a szövegeken is tükröződnek. Az első gya-korlat során tetten érhető az előrevetítő képesség, a második gyakorlat során a sűrítés és az információk sorrendjének felcserélése. Célkitűzésünk a gondolko-dás, a gyors célnyelvi megfogalmazási képesség, a szavak szintjétől való elsza-kadni tudás, a memória fejlesztése, s végezetül a fordításoktatási gyakorlatok skálájának bővítése. Abból a **hipotézisből** indultam ki, hogy a megfelelő órai arányok megőrzése mellett ilyen, vagy hasonló típusú gyakorlatokkal fejleszt-hetjük mind a fordításhoz, mind pedig a tolmácsoláshoz szükséges készségeket.

Ezt a kiindulási hipotézist teljes mértékben igazolták a hallgatók számára általam készített **kérdőívben** szereplő kérdésekre adott válaszok. Két, fő kér-déscsoportba sorolhatók a kérdőívben feltett kérdések: (1) a gyakorlatok hasz-nossága, (2) az egyes gyakorlatok során alkalmazott egyéni technikák, eljárások.

A konklúzióban itt most csak az első pontba tartozó észrevételeket össze-gzem röviden, hiszen a második kérdéskör tárgyalása tulajdonképpen már egy újabb eszmefuttatás tárgyát képezné. A 14 kérdésből álló kérdőív konklúziónk szempontjából felidézendő első három kérdése így hangzott: (1) Hasznosnak ítéli-e az ún. „páros szövegtolmácsolási” és a „memóriából fordítási” gyakor-

latot? (2) Kevesellte, sokallta vagy épp jónak tartotta e gyakorlatok gyakoriságát? (3) Melyik gyakorlatot tartja hasznosabbnak? Miért?

Az ívet kitöltő hallgatók a gyakorlatok hasznosságát illetően egyöntetűen pozitívan nyilatkoztak: „igen”, „nagyon” és a „rendkívül hasznos” válaszok születtek. A második kérdésre a hallgatók döntő többsége azt válaszolta, hogy sokkal gyakrabban szeretne az órán ilyen gyakorlatokat. A két gyakorlat hasznossági fokát illetően megoszlottak a vélemények. Tükrözték a szubjektív igényeket. Két hallgató egymást kiegészítőnek, tehát azonos fontosságúnak vélte a gyakorlatokat, két hallgató a memóriából való fordítást azért helyezte a másik gyakorlat elé, mert nagyobb szellemi erőfeszítésre kényszerül, hárman pedig a páros gyakorlatot tették az első helyre, mert ez véleményük szerint összetettebb, nehezebb, egyszerre több képességet mozgósít, együttműködést követel és a párok között „versenyhelyzetet”, ezáltal erős motivációt teremt. Ezek a hallgatói válaszok megerősítést adnak abban, hogy a fordítás és tolmácsolás határán mozgó kísérletezéseknek is helye van a fordítók képzésében.

Irodalom

- Daro, V. 1977. Experimental studies on memory in conference interpretation. *Meta* XLII.: 4. 623–628.
- Déjean le Féal, C. 1993. Pédagogie raisonnée de la traduction. *Meta* XXXVIII.: 2. 166.
- Gile, D. 1995. *Basic Concepts and Models for Interpreter and Translator Training*. Amsterdam: Benjamins. 20–206.
- Kade, O. 1968. *Zufall und Gesetzmässigkeit in der Übersetzung*. Leipzig: VEB Verlag.
- Kaiser, H. 1975. The faithful translation: Some hints on the teaching of translation technique. *Interculture*. Wien: Braumüller. 103–111.
- Klaudy K. 1996. Back-Translation as a Tool ... In: Klaudy, K., Lambert, J., Sohár A. (eds.) *Translation Studies in Hungary*. Budapest: Scholastica 99–114.
- Klaudy K. 1999. Az explicitációs hipotézisről. *Fordítástudomány*. I. évf. 2. szám. 5–22.
- Láng Zs. 2002. *Tolmácsolás felsőfokon*. Budapest: Scholastica.
- Laplace, C. 1998. Compréhension et contexte: *Quelle formation pour le traducteur de l'an 2000 Actes du Colloque International tenu à l'ESIT les 6,7, et 8 juin 1996*. Paris: Didier Érudition. 80.
- Lederer, M. 1981. *La traduction simultanée*. Paris: Minard.
- Pöschhacker, F. 1997 (Vom-) Blatt-Übersetzen und (-)Dolmetschen. N.Grbic/M.Wolf (Hrsg.) *Text-Kultur-Kommunikation. Translation als Forschungsaufgabe*. Tübingen: Stauffenburg.
- Seleskovitch, D., Lederer, M. 1986. *Interpréter pour traduire*. 1986. Paris: Didier Érudition.
- Vermeer, H.J. 1991. Der Übersetzer als Dolmetscher. Eine pedagogische Überlegung. *La liberté en traduction. Actes du Colloque International tenu à l'ESIT les 7,8 et 9 juin 1990*. Paris: Didier Érudition.

A (francia–magyar) kontrasztív nyelvtan órák a szakfordító hallgatók képzésében

Élthes Ágnes, BMGE

1. Rövid helyzetkép a „Kontrasztív nyelvtan” c. tárgy helyzetéről a Budapesti Műszaki-és Gazdaságtudományi Egyetem Szakfordító- és Tolmácsképzőjében

A 2002-2003-as tanév megkezdéséig a *Kontrasztív nyelvtan* a hat féléven át tartó, záróvizsgával (*Nyelv- és stílusgyakorlat* írásbeli és szóbeli, *Fordítás* zárthelyi mindkét nyelvi irányban, *Tolmácsolás, Tárgyalástechnika, Diplomafordítás* húsz oldalnyi terjedelemben idegen nyelvről magyarra és öt-hat oldal magyarról idegen nyelvre) befejeződő képzésben a III. és a IV. félév programjában, heti egy órában (45 perc) kapott helyet. A 90 perces tanóra második felét nyelv- és stílusgyakorlat töltötte ki. Az órák átcsoportosítása révén arra is nyílt lehetőség, hogy a hallgatók kéthetente 90 percben kontrasztív nyelvtan, illetve felváltva, nyelv- és stílusgyakorlat órán vegyenek részt.

Az egyéves, heti egy órás kontrasztív nyelvtantanítás gyakorlatilag kétszer 14 alkalommal tette lehetővé a fordítást-tolmácsolást hallgatók számára a találkozást konkrét kontrasztív nyelvi, nyelvészeti jelenségekkel. Ez meglehetősen széleskörű és változatos tematikát engedett, de aránylag kevés begyakorlást. Annál is inkább, mert a tantárgyleírásban a Kontrasztív nyelvtan előadásként szerepel. Ennélfogva a hangsúly inkább az elmélet irányába tolódott el, de tudatosan törekedtem arra, hogy az órákon az érintett elméleti kérdésekhez gyakorlatok és részleges számonkérések is kapcsolódjanak. Fontosnak tartottam az elméleten keresztül a fordító és tolmács számára elengedhetetlen gyakorlati nyelvalkalmazás fejlesztését is. (Egy-egy kontrasztív nyelvtani témakör „illusztrálására” kiválasztott rövid, általában újságnyelvi szövegszakasz blattoló vagy írásbeli fordítását, frazeológiákat tartalmazó szövegek fordítását, mondat-transzformációkat és a

transzformáció révén átalakított mondatok magyar megfeleltetéseit a párhuzamos vagy teljesen eltérő szerkezetek tudatosítására stb.)

2003 szeptemberétől a tantárgy-harmonizáció egyes esetekben az órák célszerű átcsoportosításával is együtt járt. A *Kontrasztív nyelvtanra* vonatkozóan a változtatás abban nyilvánul meg, hogy a II. félévben jelenik meg a tantárgy, vagyis a heti két órás Fordítás bevezetésének félévében, továbbá nem a stílusgyakorlattal egybekötve, heti egy órában (45 perc!), hanem heti két, önálló órában. Ez az átrendezés mindenképpen hatékonyabban szolgálja a képzés célkitűzéseit, koncentráltabbá válik a kontrasztív nyelvi elemek elméleti és gyakorlati megismertetése a fordító hallgatókkal. Ebben az új tantárgyi struktúrában tehát jobban érvényre jut a tantárgy voltaképpeni feladata, a fordítástechnika oktatásának kontrasztív nyelvészeti és módszertani megalapozása. Nem válik élesen ketté elmélet és gyakorlat, a nyelvleírásban alkalmazott fogalmak. A francia-magyar kontrasztív nyelvtani tematika megvitatása mellett arra is jobban jut idő, hogy az érintett nyelvi kontrasztok vagy párhuzamok szövegeken keresztül, kontextusba helyezetten is közelebb kerüljenek a fordítójelöltekhez.

2. Tematika

Bármely típusú szöveg fordításához, a nyelvi iránytól függetlenül, még a fordításban már járatosabb jelöltek esetében is, elengedhetetlen a nyelvi, a nyelvtani tudatosság. Ez persze nem azt jelenti, hogy a nyelvészeti, elméleti fogalmaknál (grammatika, lexika, kontraszt, grammatikai ekvivalencia szintjei) aránytalanul sokáig időzzünk. De annyi bizonyos, hogy kiindulási pontként nem érdektelen őket röviden ismertetnünk.

A *francia-magyar kontrasztív nyelvtan* tematikájában hangsúlyozott szerepet kell, hogy kapjanak a következő témák:

A. Az igeidők, az aspektus, különös tekintettel a múlt és a jövő idő funkciójára, stílusformáló árnyalataira. (Annak tudatosítása, hogy egy-egy francia igeidő érzékeltetésére a magyarban sokszor lexikai elemek, pl. határozószó beiktatására, vagy az agglutináló nyelv sajátjaként igekötők vagy képzők alkalmazására van szükség.)

- **A modalitás** nyelvi megjelenítései, a nyelvtani és lexikai szint szétválásának tudatosításával a két nyelv eltérő rendszeréből adódóan.
- **A különböző határozói szerkezetek,** érzékeltetve a hasonló és a nyelvi elemeiben eltérő szerkezeteket (pl. a

magyar ige vagy határozói igenév megfeleltetéseként a prepozíciós főnévi szerkezetek a franciában stb.)

- **A magyartól eltérő igei és melléknévi prepozícióvonzatok** (ez is alkalmas a grammatikai és lexikai szintek felcserélődésének kimutatására a nyelvek között, ugyanakkor szókincsbővítésre is).

Ez a négy témakör képviseli azokat a mikrostrukturális elemeket, amelyek bizonyos mértékig szó szinten hozzák közel a hallgatókhoz a nyelvi kontrasztokat. A szószintű jelenségek begyakorlására szánt időben azonban már mondatba téve, (magyarról franciára is), illetve rövid szövegszakaszokban megjelenítve foglalkozunk az érintett nyelvtani témákkal, hogy ne izolált, elméleti ismeretként kezeljék őket a hallgatók. (ld. később a gyakorlatok rövid ismertetését).

A szószinthez képest emelkedést jelent a **szintaktikai eltérések** vizsgálata, a magyartól eltérő mondat szerkesztési esetek megismertetése.

- **Nominalizáció/Verbalizáció** (gyakorlati haszna a jegyzeteléstechika kialakításában is vitathatatlan).
- A magyar *hogy* és *ha* mondati szerepe és francia megfeleltetései
- Ehhez szorosan kapcsolódik a **kötőmód** francia használata és magyarra fordítási lehetőségei (ami számtalan nyelvtani hiba forrása a fordításokban).
- **A főnévi igeneves és jelen, illetve múlt idejű melléknévi igeneves mondat típusok** szemantikai értéke és funkciója. Félreértelmezésük talán az egyik leggyakoribb hibaforrás a fordítás során.
- **Az alárendelő mondatok típusai**, ezen belül is a **vonatkozó mellékmondat**.

A mondat szintű nyelvi kontrasztok tudatos kezelése alapfeltétel ahhoz, hogy a hallgató ne kövessen el félrefordítást.

Végezetül említést érdemelnek a szövegszint, a szövegkohézió pilléreinek tekinthető, a franciában különösen lényeges, a szöveg logikai szerveződését előrelendítő **kötőszók és magyar megfelelőik**. Az itt felsorolt nyelvtani témakörök természetesen további elemekkel bővíthetnek ki, itt valóban csak azokat a pontokat tüntettük fel, amelyeknek véleményünk szerint feltétlenül szerepelniük kell a francia–magyar kontrasztív nyelvtan órákon.

3. Deverbalizáció és kontrasztív nyelvtan

A fenti, vázlatosan ismertetett fő témákra szánt óraszám és begyakorlási idő mindenkor az adott csoport munkaritmusától, a nyelvi háttérismeretek szintjétől függ. Azt azonban leszögezhetjük, hogy az ismertetett tematika önmagában is egységet alkothat. Ugyanakkor a **hallgatói fordítások hibaelemzései során megvilágosodik, hogy a nyelvtani alapú félrefordítások szinte kivétel nélkül a fenti nyelvtani pontok valamelyikére vezethetőek vissza, s csak egy elenyésző kis százalékot tesznek ki azok a hibák, amelyek egészen elemiek.** (pl. szófajcsere, birtokviszony elemeinek felcserélése)

Ezeknek a tapasztalatoknak az alapján a kontrasztív nyelvtan órát a fordítás óra speciális változataként fogom fel, amelynek fő célkitűzése, hogy minél nagyobb mértékben megteremtődhessen a **hallgatói félrefordítások preventív módszere.** A nyelvtani problémákra összpontosító példamondatok természetesen nem maradhatnak el, de a hangsúlynak egyre inkább a fordítás felé kell eltolódnia olyan gyakorlatok beiktatásával, amelyek edzik a hallgatókat arra, hogy nyelvtani szerkezetek helytelen értelmezése, fel nem ismerése miatt ne kövessenek el félrefordítást. Ezek az órák tehát arra hivatottak, hogy hallgatóink technikai biztonsággal kezeljék a fordítandó szövegeket, függetlenül a szövegtípustól, s ily módon helyesen alkalmazhassák az interpretatív fordítási modellt, azaz a szöveg tartalmi mondandójának megragadásán keresztül a célnyelvi újrafogalmazást.

A párizsi ESIT *Quelle formation pour le traducteur de l'an 2000?* címen megrendezett konferenciáján Fortunato bármely lefordított szöveg minőségét a következő módon határozta meg: „A szövegfordítás nem más, mint a kiindulási szöveg behelyettesítése egy olyan írott szöveggel, amelynek egésze az eredetiével azonos kohéziót tükröz, és amelyben a jelentés és forma között az eredeti szövegével azonos megfelelés áll fenn” (Fortunato 1998: 253, 254).¹

Ez a megfelelés viszont csak akkor jöhet létre, ha a fordító tiszteltben tartja a Michel Dabene által megállapított, a lefordított szöveg „teljességéhez” elengedhetetlen négy pólust (Dabene 1994):

¹ Az idézett szövegszakasz saját fordításom.

- a nyelvi pólust (ide sorolja a helyesírást és a grammatikát)
- a referenciális pólust (amit a tartalom fed le)
- a pragmatikai pólust (vagyis adekvát-e az írott szöveg a kommunikációs szándékkal?)
- az esztétikai pólust (ami egész egyszerűen a stílust jelenti).

A fentiek értelmében a fordítás sikere, minősége attól függ, milyen gondot fordítunk az eredeti szöveg célnyelvi újrafogalmazására (reformulation) az adott fordítás kidolgozásának különböző szintjein: központosági jelek, lexika, nyelvtan, a szöveg szerveződése.

A szakfordító hallgatók fordítási hibáinak elemzése igazolja, hogy az említett négy pólus bármelyikének figyelmen kívül hagyása hibaforrás. Ezért Fortunato megállapítását, mely szerint a kontrasztív módszertől eltérően a deverbalizáció a nyelvi eszközök alóli felszabadulást vonja maga után, és lehetővé teszi, hogy ne a kiindulási nyelvi szerkezetek, hanem a konkrét kontextus figyelembevételével fordítsunk, csak némi módosítással fogadhatjuk el, legalábbis a szakfordító hallgatók képzésében (Fortunato 1998 : 254).

Jóllehet az interpretatív fordítási modell a célnyelvi újrafogalmazás kevésbé nyelvészeti, mint inkább kreatív koncepciója felé nyitott utat, véleményem szerint a kontrasztív nyelvtani ismeretek pontos elsajátítása a deverbalizáláshoz vezető lépcsőfok, annak elengedhetetlen feltétele. Hiszen helyesen csak az a fordító képes értelmezve elvonatkoztatni a nyelvi jelektől a tartalom irányába, aki első szinten e nyelvi jeleket korrekt grammatikai összefüggéseiben érti. Abban az esetben, ha nem ez történik, előadódhat olyan helyzet, hogy az eredeti szöveg egyes mondatainak grammatikai szerkezetét átlépi a fordító, a szavakból saját tartalmi elképzeléseinek megfelelően felépít egy célnyelven jól hangzó mondatot, amely azonban az eredeti üzenethez képest súlyos tartalmi félrefordítás.

Dolgozatom második felében 1./ a francia–magyar fordításokban elkövetett nyelvtani alapú félrefordítások vázlatos tipológiája 2./ s olyan, a kontrasztív nyelvtan órákon alkalmazható (és a gyakorlatban jelentősen bővíthető) gyakorlat-vázlatsor

szerepel, amely a kontrasztív nyelvtan és a fordítás szoros összetartozását, kölcsönös feltételezettségét próbálja érzékeltetni.

4.1. A nyelvtani eredetű hibák típusai a francia–magyar fordításokban

Első lépésként azt vizsgáltam meg, milyen okokra vezethetők vissza a hallgatói fordításokban előforduló félrefordítások.

E vizsgálódások azzal az eredménnyel zárultak, hogy egy adott fordításon belül számszerűségét tekintve nem sok a nyelvtani eredetű félrefordítás, viszont szinte kivétel nélkül elmondható, hogy a legsúlyosabb félrefordítások vagy a forrásnyelvi nyelvtani szerkezetek félreértelmezésén alapulnak, vagy a célnyelven nem sikerült a megfeleltetést megtalálni. Természetesen a rossz szótárhasználatból, a háttérismeretek hiányából, a nyelvi konvenciók elhanyagolásából is adódnak félrefordítások, de itt most kizárólag a nyelvtani eredetű hibákról ejtünk szót. E hibatípusok ismeretében megerősíthetjük kezdeti kijelentésünket, mely szerint a diagnosztizált súlyos hibák hosszú távú elkerülését kell megelőznünk a kontrasztív nyelvtan órákon, mintegy hibaprevenciós módszereket adva át hallgatóinknak. Ha a két nyelv közti tudatos összehasonlítás automatizmussá válik a fordító számára, a deverbálizáláshoz vezető lépcső első, s talán leglényegesebb fokát lépi át.

Az alábbiakban néhány konkrét példára szorítkozunk. Ezúttal csak a magyar–magyar egybevetést adjuk meg a helytelen és helyes megoldások közlésével, hogy ezáltal még élesebben érzékeljük a fordító felelősségét a kontrasztív nyelvtani ismeretek szempontjából!

a./ A látszólag jelentéktelen, „apró” szavak nem a forrásnyelvi értelem szerinti helyükre (nem a megfelelő mondatrészhez) kerülnek, ezáltal eredeti jelentésmódosító szerepük félrecsúszik. Ilyen pl. az „a peine” (alig):

Helytelenül. „A kis- és középvállalkozások 1:4 arányban, azaz alig kezdtek el gondolkozni...” *Helyesen.* „Alig (csupán) minden negyedik kis- és középvállalkozás kezdett el gondolkozni ...”

b./ A birtokviszony két (vagy több), előjárószóval ellátott tagjára egyaránt vonatkozó bővítményt csak az egyik taghoz rendeli a fordító, s esetleg még be is told valamilyen lexikai elemet.

Helytelenül. „... a károk nagysága a vezető hatóságok bénultságát példázza, amely mind az események kezelésében, de

leginkább a krízishelyzet megelőzésében mutatkozik.” *Helyesen*: „...a károk nagysága rámutatott a hatóságok fogyatékokosságaira a krízis kezelésében, s főként megelőzésben.”

c./ Mondatrész szintű félrefordítás, amely „láncreakcióban” maga után vonja az egész mondat félrecsúszását. *Helytelenül*: „Az OMC, amely számos tagországot számlál, közöttük az Egyesült Államokat és a fejlődő országokat, fenntartással élt.” „Sokan tagjai az OMC-nek...”

Helyesen: „Az OMC-nek számos olyan tagországa van, ideértve az Egyesült Államokat és a fejlődő országok többségét, amely fenntartással élt (fenntartását fejezte ki) ...”

d./ A jelen idejű melléknévi igenév (participe présent) különböző mondatbeli funkcióinak fel nem ismerése (vagy nem adekvát közvetítése), főösleges kötőszó beiktatásával. Az ilyen típusú félreértés rendszerint az elemi mondatrészek viszonyának felborulását vonja maga után.

Helytelenül: „Az Európai Unió a legfőbb híve a kereskedelmi tárgyalások következő ciklusával kapcsolatos teljes napirendnek, valamint nemcsak a piacra való belépéssel kapcsolatos kérdéseket vet fel.”

Helyesen: „Az Európai Unió vezető szerepet játszott abban, hogy a soron lévő kereskedelmi tárgyalási ciklusról részletes menetrend készüljön, amely nemcsak a piacra jutás kérdéseit érinti...”

e./ A franciában különösen fontos, a szövegkohéziót fenntartó, a szöveglogikát szervező kötőszók nem megfelelő magyar jelentéssel fordítása vagy teljes elhagyása is felboríthatja az eredeti mondat üzenetét. (Különösen, ha ehhez nem kontextusba illő szóválasztás is társul.)

Helytelenül: „Annak ellenére, hogy már megtörtént néhány, az unióhoz szükséges területegyesítés...” vagy: „Ennek az egyesülésnek bizony, elengedhetetlen feltételei teljesültek...”

Helyesen: Amennyiben (ha) teljesült is néhány, ehhez az unióhoz (mármint a Monetáris Unióhoz) elengedhetetlen feltétel, mások (további feltételek) viszont még nem valósultak meg (váratnak magukra).

f./ Jelzőként használt múlt idejű melléknévi igenév (participe passé) helyett az adott ige ragozott alakjával, továbbá valamilyen betoldott lexikai elemmel teljes félrecsúszások keletkeznek.

Helytelenül: A katasztrófát augusztus 17-én jelentették be.
Helyesen: Az előre jelzett katasztrófa augusztus 17-én következett be.

g./ Számtalan esetben okoz súlyos félrefordítást a vonatkozó mellékmondatok nem megfelelő főnévhez kapcsolása, az igealakok egyes vagy többes számának figyelmen kívül hagyása stb.

h./ A legsúlyosabb félrefordítások akkor születnek, amikor az eredeti mondat szintagmáinak elemeit összekeverik a fordítók. Szövegfüggő, hogy az így keletkezett magyar mondat értelmesen hangzik-e, „belesimul-e a szövegbe”, vagy már a magyar mondat önmagában is érzékelteti a félrefordítás tényét, mint az alábbi példa mutatja:

Helytelenül: „(...) de a hídfők még ellenálltak, bár a jogosan fából készített, rossz sorsra érdemes védőszerkezetek már leszakadtak róluk.”

Helyesen: „...a hídfők még ellenálltak, de hídpályáikat, amelyeket a végzetes fordulatra számítva, fából építettek, már nem tudták tartani (már elveszítették).”

i./ A prepozíciós főnévi szerkezet mintegy szétválasztása és nem az eredeti szöveg szerint használt főnévhez illesztése vagy egy többszörösen bővített mondatban az alany elsikkadása stb. stb. is komoly félrefordítás forrása lehet.

Valóban csak a legjellemzőbb példákból ragadtunk ki néhányat, a példatárban szereplő típusok, altípusok természetesen lényegesen nagyobb skálán mozognak.

Bármely szöveg kapcsán, az egész csoport szintjén a nyelvtani tipushibák kigyűjtése, a helytelen és helyes megoldás feltüntetésével, ezen túlmenően pedig az egyéni fordításokon a hibák indexelése és javaslattétel a jó megoldásra tűnik a leghatékonyabb „hibaprevenciós módszernek”, amelyre komoly igénye van a fordítóhallgatónak.

4.2. Gyakorlatok

A kontrasztív nyelvtan órákon “passzív” és “aktív” fordítási gyakorlatokon keresztül hozhatjuk közelebb a fordítási tevékenységet a hallgatókhoz.

4.2.a. A “passzív” gyakorlatok lényege már meglévő, rendszerint korábbi hallgatói fordítások részleteinek különböző módszerekkel történő felhasználása a hibafelismerési és elemzési készségek fejlesztése céljából, kontrasztív szemléletben.

1./ Megadott forrásnyelvi szöveg és több fordításának egybevetése, a félrefordítás(ok) megkeresése és azok okainak feltárása során a figyelmet a fordító logikájának, gondolatmenetének utólagos feltérképezésére irányítjuk. Az elsődleges feladat, a hibák megkeresése után következik a hibajavítás, a javaslattétel a helyes megoldásokra. A "szimulált lektorálás" szabott időre, kis csoportokban történik.

2./ Néha színezi a kontrasztív órát egy néhánymondatos "feleletválasztós" fordítási teszt, ami annyit jelent, hogy összefüggő forrásnyelvi szöveg mondatait több fordítási verzióval választjuk el egymástól, s ezekből a forrásnyelvi mondatokhoz rendelt lehetőségekből kell a hallgatóknak hierarchiába sorolva kiválasztani a jó, a kevésbé elfogadható, vagy a teljesen rossz fordítást.

3./ Az összehasonlító stilisztika területével is találkozunk a hallgató, amikor egy forrásnyelvi szövegrészletet és annak már publikált fordítását (vagy fordításait) hasonlítja össze, megadott szempontok, majd később saját maga által felállított nézőpontok szerint. A két nyelv eltérő rendszeréből adódó nyelvtani különbségek kiválogatása, annak megállapítása, mely szakaszok tükrözik leginkább a fordítói szabadságot, az egyéni fordítói javaslatok indoklással a fordítói műveletek felismerését is tudatosítják. Leginkább ez a "passzív" fordítási gyakorlat tekinthető összekötő kapocsnak a kontrasztív nyelvtan és a fordítás tanítása között.

E gyakorlatok elvégzésekor a hallgató nem alkot saját fordítást, hanem mások munkáit alapul véve elemez, javasol, kritizál, javít. Ezért kapták az ilyen gyakorlatok a "passzív fordítás" elnevezést.

4.2.b. Az „aktív fordítási gyakorlatok” már első lépésként valós fordítási szituációt teremtenek, s ezt követik a lefordított szövegekhez kapcsolódó feladatok.

1./ Forrásnyelvi szöveg (akár szépirodalmi, akár szakfolyóiratból kivett szövegrészlet) önálló vagy párban történő órai lefordítását követően kerül sor az összehasonlításra az adott szövegszakasz már publikált fordításával. Ez a gyakorlat a fordításkritikai érzék alakítását is szolgálja, de nemcsak a saját hibákkal szembesít. Megerősíti a hallgatókban a „lektori biztonságérzetet”, azt a bátorságot, hogy adott esetben saját fordításuk mellett is tudjanak érvelni, vagy legyenek képesek

felismerni, hogy a megjelent fordítást mennyiben lenne jogos módosítaniuk.

2./ A nyelvtan mint stíluseszköz olyan szövegrészletek rövid elemzésén és fordításán keresztül jut közelebb a hallgatókhoz, amelyekben a nyelvtani elemek stiláris szerepe különösen fontos a jó minőségű fordítás elkészítéséhez.

3./ Nyelvtani problémák szerint válogatott, összefüggő, rövid forrásnyelvi szövegekben (vagy szövegrészletekben, újságcikkekben, politikai beszédekben, tudományos cikkekben stb.) célszerű kiemelni (aláhúzni) a kiemelten kezelt nyelvtani jelenséget, majd következő lépésként szóbeli blattolás után írásban csak magát a nyelvtani problémát tartalmazó szakaszt egyénileg vagy közösen lefordítani. Így a fordítás gyakorlatában megjelenő nyelvtani téma felől közelítjük meg a kontrasztív nyelvtan „száraz” elméletét. Ez a feladattípus tűnik a legalkalmasabbnak arra, hogy a kontrasztív nyelvtant az idegen nyelvről anyanyelvre fordítás szolgálatába állíthassuk, mert itt tematikus kontrasztív nyelvtan központú „mikrofordítási gyakorlatokkal” találkozhatnak a hallgatók.

5. Fordítási gyakorlatok anyanyelvről idegen nyelvre

5.1. A fokozatosság elvét követve először nyelvtani problémák szerint csoportosított magyar mondat sorokon keresztül célszerű a kontrasztív nyelvtani ismeretek „technikai” begyakoroltatása, ezt hamarosan már összefüggő, nyelvtancentrikus „didaktikus” szövegek fordítása váltja fel. Az állandósult szókapcsolatok elsajátítására is apróbb, „kreált” szövegek tűnnek a legalkalmasabbnak.

Az eltérő nyelvtani szerkezetek tudatosítását segíti elő autentikus anyagok (napilapok, tudományos ismeretterjesztő írások, szakkönyvek bevezetői stb.) alapján készített rövid, adaptált szövegek fordíttatása magyarról idegen nyelvre.

5.2. A hallgatók által gondosan megírt, ugyancsak nyelvtani problémák illusztrálását szolgáló „tanszövegek” (alkalmanként egy szöveg, általuk javasolt fordítási kulccsal) kreatívan építi a nyelvtan gyakorlati alkalmazását.

5.3. Azonos témájú (párhuzamos) szövegekből kivett rövid szövegszakasz, illetve lehetőleg ugyanazon témakörön belüli magyar szöveg és fordításának „késleltetett” órai felhasználása azon alapszik, hogy először a magyar szövegváltozatokat fordítjuk le az órán, és csak ezután vetjük egybe az idegen nyelvű párhuzamos

szöveggel, illetve a fordítással. Többirányú figyelmet igényel ez az órai aktivitás, de természetesen a szempontok közül a nyelvtani kontrasztokat helyezük a középpontba a hallgatók fordítási javaslatai, a párhuzamos szöveg, illetve a már megjelentetett fordítás megoldásai alapján.

5.4. Végezetül autentikus, rövid magyar szövegekből vagy hosszabb szövegek kijelölt szakaszaiból gyűjtőmunka révén egy kisebb szövegbank hozható létre, melynek minden egyes darabja alatt néhány kulcsszóval jelzik a hallgatók az általuk felismerni vélt összes nyelvtani problémát, amelyre a francia nyelvű megoldást – szerintük – még a fordítást megelőző, szövegértelmezési-elemzési szakaszban tudatosan meg kell „tervezni”.

Az itt ismertetett és ehhez hasonló gyakorlatok eseti beiktatása a kontrasztív nyelvtan órák menetébe azt a célt szolgálja, hogy ne elvont elméletként, hanem gyakorlati hasznosságában érzékeljék a fordítójelöltek a nyelvtan funkcionális jellegét.

6. Összegzés

A kontrasztív nyelvtan órák véleményünk szerint két fő irányban állíthatók a fordítás tanításának szolgálatába. 1./ Az adott nyelvpárra legjellemzőbb eltérések (és/vagy hasonlóságok) alapján előre megtervezett tantárgyi tematika révén 2./ E tematikának az elmélet és gyakorlat fordításszempontú arányainak betartását célzó gyakorlati alkalmazásán keresztül.

A fordítási gyakorlatok létjogosultságát a kontrasztív nyelvtan órákon, illetve a nyelvtani elemzések szükségességét a fordítás órákon egyaránt megalapozottnak érezhetjük, különösen Mary Snell-Hornby alapján, akinek e tárgyban megfogalmazott gondolatai a következőkben összegezhetők:

„A kontrasztív nyelvtan eltérő nyelvi rendszerek elemeit hasonlítja össze. Ám a fordító szempontjából, aki nem nyelveket és nyelvrendszereket fordít, hanem szövegeket, amelyek nem tekinthetők a nyelvi elemek összességének, többről, s minőségében másról van szó. A fordító számára az a lényeg, hogy betekintést nyerjen a konkrét nyelvi elemzések eredményeibe, és nem az, hogy kész megoldásokat várjon a kontrasztív nyelvtantól. A fordítónak a kontrasztív nyelvtant segédeszközként kell használnia a fordítás folyamatában. Mesterként példamondat-gyűjtemények helyett az empirikus kutatások eredményei alapján megalkotott elméletekre kell építenie, amelyeket különböző nyelvpárokon keresztül

szövegfordítások során a gyakorlatban alkalmaz”(Snell-Hornby 1999: 67).²

Egy egész tanév folyamatosan megfigyelt hallgatói fordításai a nyelvtani eredetű hibák számának csökkenését mutatják az esetek nagy részében. (Kivétel persze akad.) Ez a tény arra enged következtetni, hogy a rendszeresen végzett, tudatos hibaelemzés, a hibák forrásainak feltárása egy év távlatában a fordításokban a nyelvtani eredetű hibák, s ezáltal a potenciális félrefordítások számának csökkenéséhez vezet. A hiányos nyelvtani ismeretekből fakadó hibák – akár a megértés szakaszában téved a fordító (félreismeri a forrásnyelvi szerkezetet, és a félreismert szerkezetet „helyesen” fordítja), akár a megfelelő magyar szerkezet nem képes azonosítani, akár a magyar nyelv szabályainak alkalmazásában felszínes vagy bizonytalan – az összességében kiváló fordítások minőségét, s a fordító megbízhatóságát, kompetenciáját is megkérdőjelezhetik. Megelőzésük ezért rendkívül fontos.

Irodalom

- Dabene, M. 1994. Les Ecrits “ordinaires” aujourd’hui. In: *Ecrire et faire écrire*, ENS Saint-Cloud, Ohprys, Paris, pp. 51-61.
- Fortunato, I. 1998. La plénitude du texte. In: *Quelle formation pour le traducteur de l’an 2000?* Actes du Colloque International, Didier Erudition, Paris, 250-260.
- Snell-Hornby, M.- Hönig, H. - Kussmaul G, Schmitt, P. A. 1999. *Handbuch Translation*. Stauffenburg Verlag, Tübingen
- A francia-magyar kontrasztív nyelvtan órák tematikájának összeállításához felhasznált néhány könyv adatai:
- Grammaire, 350 exercices, Niveau supérieur, Paris, Hachette, 1991.*
- Lasserre E. *Est-ce a ou de?* 1987 Lausanne, Payot.
- Kelemen Jolán. *Cours de grammaire française*, 1974 Budapest, Tankönyvkiadó.
- Kurián Ágnes, Nemes Iлона – Salgó János: *Francia leíró nyelvtan gyakorlatokkal*, 1986 Budapest, Tankönyvkiadó.
- Pálffy Miklós, Boronkay Zsuzsa, Sörös Anna: *Francia ígélvonzatok*, 1979 Budapest, Tankönyvkiadó,

² Az idézett szövegszakasz saját munkafordításom.

- Bárdosi Vilmos: Francia–magyar szólásszótár, 1997 Budapest, Tankönyvkiadó.
- Magyar–Francia Rag- és Névutószótár.* Szerkesztette Kelemen Tiborné és Pap Gábor, 1999 Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Kelemen Jolán. *De la langue au style.* Elements de linguistique contrastive, Français–Hongrois, 1999, Nyiregyháza, Bessenyei György Kiadó

Exercices de développement de la mémoire des textes avec des étudiants traducteurs-interprètes

Agnès ELTHES

Université des Sciences Techniques
et Économiques de Budapest

Introduction

Le présent article se veut un descriptif d'exercices de rappel de textes, appliqués en cours de FLE avec des étudiants traducteurs-interprètes pour mettre en évidence certaines particularités du processus de rappel et présenter les résultats de l'expérimentation.

Bref, mon travail est plutôt praxéologique que théorique. Je fonde mes analyses sur l'observation de mécanismes psychologiques et linguistiques qui fonctionnent lors des différents exercices de rappel.

La rapidité du rappel, la capacité de retenir immédiatement des informations contenues dans un texte lu ou entendu, sont des compétences nécessaires pour un traducteur-interprète. Et ce qui me paraît particulièrement intéressant, c'est la présence de mécanismes d'interprétation et de traduction lors du rappel qui est au fond, en fonction de la tâche à accomplir, une sorte d'interprétation ou de traduction intralinguistique d'un texte – d'un segment textuel-stimulus.

Les quelques procédés didactiques mis en œuvre lors des cours pratiques semblent aider l'étudiant à élaborer ses propres techniques de mémorisation en se servant de celles utilisées aux cours. La capacité de rétention textuelle est une compétence *linguistique* et *psychologique* complexe qu'il est possible de développer. L'entraînement successif et régulier des apprentis traducteurs-interprètes à la mémorisation de passages de plus en plus longs révèle que le temps de rappel diminue, les informations retenues sont plus précises ; les techniques de rétention appliquées à des microtextes peuvent être transférées à

des textes plus longs (allant jusqu'à 800 mots), en éliminant, de degré en degré, les différents supports facilitateurs.

Le but de ces exercices de rétention en mémoire d'une série d'informations contenues dans un texte cohérent, est non seulement de diminuer le temps de rappel, mais aussi de rendre la reproduction textuelle aussi durable et fiable que possible. Ces exercices de traduction monolingue, de réécriture du français en français, contribuent à la stabilisation de la mémoire de textes, compétence nécessaire lors d'une interprétation et aussi à la technique de reformulation du texte source, compétence nécessaire lors d'une activité traduisante.

1. Aperçu des recherches

Avant de nous attaquer au descriptif du déroulement de quelques exercices de rappel, je vous propose de parcourir, sans pouvoir prétendre à l'exhaustivité, quelques conceptions théoriques de la mémoire, applicables à l'apprentissage d'une langue étrangère. Pour donner une idée imagée de la nature de la mémoire, d'une part, ainsi que des processus que met en jeu la recherche des souvenirs, de l'autre, les philosophes de l'Antiquité ont proposé des métaphores. La première est celle d'une *tablette de cire* sur laquelle, comme à l'aide d'un sceau, la faculté de la mémoire imprime la *ressemblance de l'image-souvenir* avec l'objet mémorisé. Cette métaphore représente la mémoire comme une *trace*. La seconde métaphore est celle du *grenier*, où sont stockées les impressions du passé qui ont échappé à l'oubli. C'est l'aspect de la *passivité* de la mémoire qui guide cette conception. Dans la troisième métaphore, les souvenirs sont assimilés à des oiseaux en mouvement, enfermés dans une sorte de *colombier* de l'âme. Ici, la mémoire est conçue comme une *activité*. Ces trois métaphores antiques ne contiennent-elles pas les aspects du processus de mémorisation? Trace = texte reproduit, grenier = connaissances auparavant acquises, colombier = processus de rappel?

Aujourd'hui, en parlant de la mémoire humaine, une analogie semble s'imposer, celle de l'ordinateur, car sous l'influence de la cybernétique, l'homme est considéré comme un système naturel de traitement de l'information. Cette interprétation de notre mémoire postule trois composants du système mnémonique : le registre de l'information, la mémoire à court terme et la mémoire à long terme. Mais la métaphore du cerveau-ordinateur est à préciser. Tandis que l'ordinateur, machine algébrique, traite les informations selon un code binaire, immuable, notre cerveau offre une grande possibilité de combinaisons.

Entre toutes les différences entre cerveau et ordinateur, la plus intéressante du point de vue de notre propos est la capacité de l'ordinateur à conserver l'information identique à elle-même, en la restituant sans aucune modification.

Par contre, la mémoire personnelle effectue des modifications, en puisant dans des formules intérieures écrites dans le langage inné de la pensée. L'ordinateur qui calcule et enregistre des matériaux en obéissant à des commandes humaines, n'a pas la capacité combinatoire de la pensée humaine, capacité qui se révèle constamment aussi dans le cas de la rétention de textes écrits, à en juger d'après les textes reproduits par les étudiants. Ces productions de textes (écrites ou orales), sont des réécritures « individualisées », syntaxiques, lexicales, grammaticales, quelquefois stylistiques du même texte original, sans s'écarter des valeurs informatives de ce texte.

L'approche cognitive ne s'intéresse pas à la durée du maintien de l'information stockée dans notre mémoire, mais à la manière dont notre esprit traite les informations, c'est-à-dire aux processus de traitement. Plus récemment, les théoriciens de la mémoire ont intégré les fonctions du système mnémonique et les processus de traitement.

C'est l'étude des processus cognitifs qu'abordent les recherches qui se développent depuis 1960. Frase, par exemple, souligne l'importance des questions adjointes, car celles-ci exigent de la part de l'étudiant une activité de recherche en mémoire qui rend disponible un système de traits sémantiques reliés. Ausubel s'est élaboré une théorie sur l'influence de textes préliminaires (appelés « advance organizers ») offerts aux étudiants. Ces textes ont la fonction d'éveiller l'intérêt, de mobiliser des concepts faisant partie de la « structure cognitive » préexistante du sujet dans l'acquisition de connaissances nouvelles. Pour Frederiksen, la résolution des problèmes posés par la mémorisation de textes exige à la fois une théorie de la compréhension et une théorie de la mémoire pour pouvoir estimer le degré de correspondance entre le texte-stimulus et le texte reproduit par les apprenants. L'opération de sélection lors de chaque mémorisation revêt deux formes, une sélection de surface (traits syntaxiques) et une sélection inférentielle (traits sémantiques). Les éléments du texte original sont encodés, vérifiés et transformés par le sujet et stockés dans sa mémoire personnelle. Il se construit un modèle sémantique propre à l'individu.

On a montré expérimentalement que les représentations circonstancielles, événements psychologiques supposés brefs dans l'activité mentale, sont élaborées en MCT (mémoire à courte terme) et évoluent au cours du traitement, tandis que les représentations durables correspondent aux connaissances stockées en MLT (mémoire à long terme) et leur activation est nécessaire à l'élaboration des représentations occurrentes.

Concernant les processus de rappel de textes, nous pouvons distinguer trois tendances dans les recherches : la conception des niveaux de traitement, les théories de l'organisation et la conception des mécanismes de la compréhension du langage. Craik et Tulving ont contrôlé le processus du rappel textuel en présentant aux sujets la tâche avant le matériel pour attirer l'attention sur un

aspect particulier. Il apparaît que les performances mnémoniques sont meilleures quand les tâches orientent le rappel sémantiquement.

Le modèle articulé autour de la cohérence référentielle et l'organisation hiérarchique des propositions (Kintsch et Van Dijk) revêt une importance particulière lors de l'établissement de nos exercices. Les textes mémorisés produits par les étudiants reflètent l'essentiel de ce modèle selon lequel lorsque « n » propositions sont traitées lors de la mémorisation, un processus de sélection intervient et seulement « s » propositions seront maintenues : celles qui sont nécessaires à la progression thématique du texte. C'est le principe d'importance qui guide le choix des propositions retenues par les apprentis-traducteurs. Les phrases ayant la plus forte probabilité de rester en mémoire sont celles qui appartiennent à la macrostructure du texte. Nous retenons de ce modèle, une stratégie à suivre qui préside à la sélection des informations selon l'ordre d'importance, et qui vise à rappeler les propositions contenant les thèmes principaux d'un texte. Van den Broek opérationnalise la structure causale d'un texte en utilisant le critère de nécessité dans les circonstances : si un événement A ne se produit pas, B ne peut survenir.

Lors du rappel, un sujet a recours à la mémoire sémantique qui désigne, en général, les connaissances relatives au sens des items lexicaux. Certains chercheurs, comme Tulving, défendent l'idée que les événements propres à l'expérience personnelle sont stockés dans un autre registre appelé mémoire épisodique. En résumé, nous pouvons retenir que les théories s'accordent sur l'idée que nous avons stocké en mémoire une sorte de dictionnaire mental. Quand on entend et quand on lit un mot, on reconnaît la configuration des sons et des lettres, car ils correspondent à un item lexical représenté en mémoire sémantique qui permet l'accès aux sens du mot.

2. Rétention d'un texte en mémoire : essai de définition

Mémorisation-récitation par cœur et rappel de textes sont deux choses tout à fait différentes. La récitation est une copie auditionnée d'un texte écrit, tandis que le rappel présuppose l'oubli de certains fragments textuels et/ou leur modification. Le système MCT ne permet pas de conserver un texte dans son intégralité. L'apprenant effectue des modifications, une sorte de retextualisation (orale ou écrite). Évidemment, la récitation « par cœur » a aussi droit de cité dans la formation de traducteurs lors d'une phase préparatoire aux techniques de rappel. Cette épreuve stabilise les connaissances déjà acquises et plante chez l'apprenant des schémas linguistiques qui pourront lui servir de structures de base

permettant de maîtriser la langue cible avec plus de sûreté. L'exercice de récitation d'une série de microtextes appris par cœur, dans un style imitant celui des présentateurs télé crée l'impression d'improvisation et exige une rétention à long terme des textes mémorisés.

L'activité de rappel de textes est une activité mentale complexe qui réunit en elle-même les mécanismes de l'interprétation consécutive (A) monolingue et ceux de (B) la traduction intralinguistique. Pourquoi?

A. Parce que lors du rappel, l'étudiant reformule le texte de départ en se servant des notes prises pendant la lecture sans avoir recours au texte stimulus (il en va de même, en consécutive, lors de la prise de notes effectuée pendant l'écoute d'un segment de texte).

B. Parce qu'en traduisant tout comme lors du rappel, il faut élucider le texte, extraire du sens d'une séquence textuelle, puis le reformuler en restituant le contenu de l'information.

Entre tous les mécanismes communs à l'interprétation consécutive et au rappel de textes,

- la compréhension immédiate,
- la prise de notes logiques et claires (particulièrement de nombres, dates, etc.),
- le raisonnement rapide lors de la réexpression et
- la réécriture du texte (surtout en utilisant des synonymes, en réarrangeant l'ordre des informations et des phrases)

paraissent être les plus pertinents à la lumière de nos exercices.

3. Description des exercices

3.1. Le choix des textes

Dans le choix des textes nous avons donné la préférence à des articles courts, plus précisément à des microtextes, parus dans la Sélection hebdomadaire du *Monde*, ayant la longueur d'un paragraphe (100-150 mots) et concernant des sujets d'actualité pourvue d'une charge informationnelle importante. Ces textes permettent à l'étudiant de mobiliser ses connaissances générales. Le vocabulaire est supposé être connu par le public, par conséquent un degré fiable de compréhension est a priori présupposé. Plus tard, la longueur du texte de travail augmente en allant jusqu'à 200-250 mots, pour aboutir à la fin de la troisième année d'études à la rétention rapide d'un article de journal de 500-700 mots (c'est-à-dire qu'avec le temps, la durée du rappel diminue).

Les exercices décrits ci-dessous sont focalisés sur les microtextes utilisés lors de la phase préparatoire de l'entraînement à la rétention de textes.

3.2. Exercices d'entraînement, oraux et écrits, réalisés en commun

3.2.1. Questions-réponses

Les étudiants sont invités à lire le texte de travail à leur propre rythme. Au début, la durée de la phase de lecture n'est pas limitée. (elle peut prendre jusqu'à 25 minutes). Après la lecture/compréhension le matériel écrit est enlevé, sans que les apprenants aient pris de notes. Les étudiants se posent des questions sans avoir le texte sous les yeux.

Remarque : les questions posées mutuellement ne suivent pas forcément la linéarité du texte. Pourtant, les réponses fournies retracent l'intégralité du texte. Les informations sont maintenues, il n'y a pas un seul détail qui échappe à l'attention pour la simple raison psychologique que le processus de rappel (par conséquent aussi la responsabilité) se répartit entre les membres du groupe. Leurs remarques se complètent jusqu'à ce que le moindre fragment textuel soit repris.

Pour terminer l'exercice, un étudiant reprend, sous forme de discours cohésif suivi, l'ensemble du texte. En l'écoutant, les autres suivent le texte de départ pour le comparer à la production de l'étudiant. L'évaluation, l'analyse des imprécisions, s'il y en a, se fait au niveau du groupe.

3.2.2. "Puzzle associatif"

Ce terme emprunté partiellement au monde des jeux d'enfants a pour fonction d'inciter les étudiants à se souvenir du texte de départ, en omettant cette fois la phase de l'interrogation. On réalise une sorte de jeu de puzzle lors d'un essai de rétention en chaîne du texte, processus lors duquel chacun intervient en émettant un fragment (le plus souvent un mot ou une expression) du texte, pour inciter l'autre à placer le fragment de texte entendu dans son contexte direct, à le localiser. Tout simplement, à mettre le mot dans la phrase où il figure dans le texte. On ne peut utiliser un fragment de phrase qu'une seule fois. Ayant reconstitué les phrases du texte dans lesquelles figurent les mots cités, un étudiant est invité à reproduire l'ensemble du texte, en maintenant l'ordre original des phrases. Les membres du groupe sont invités à émettre leurs remarques critiques. Ce type d'exercice fait travailler aussi la mémoire visuelle.

3.2.3. Relecture simulée du texte stimulus

Après la lecture-compréhension du texte qui se fait strictement en quinze minutes au maximum, les textes sont mis de côté et les étudiants posent

individuellement, sur une feuille de papier, autant de questions que possible, en se souvenant des informations contenues dans le passage lu. Cette « auto-interrogation » peut également se limiter à des mots interrogatifs, ou à des bribes d'informations repris de mémoire. (et non seulement à des questions grammaticalement correctes). L'essentiel est de produire des questions qui sont à même de déclencher les informations nécessaires pour la reproduction cohésive du texte de départ. Un étudiant lit à haute voix les réponses aux questions qu'il s'est posées « dans les coulisses de sa mémoire », à un rythme soutenu, créant l'impression de la lecture d'un texte imprimé. Le groupe suit la relecture simulée en ayant sous les yeux le texte de départ, pour pouvoir émettre des remarques critiques et compléter le texte de sortie.

3.2.4. Réécriture « stylistique », grammaticale

L'essentiel de cet exercice consiste à inciter l'étudiant à effectuer une « déverbalisation ». Ayant compris le contenu, l'étudiant s'efforce de remplacer, autant de fois que possible, les solutions langagières du texte de départ par des tournures analogues, synonymes, proches du sens de celles-ci. Cette réécriture stylistique s'accompagne de transformations d'ordre grammatical. Toute cette réécriture se déroule de mémoire. Les solutions d'étudiants sont des variantes textuelles en langue source, pareilles à celles produites en langue d'arrivée lors des exercices de traduction.

L'intérêt de l'exercice paraît double : conserver en mémoire les informations qui sous-tendent le texte de départ et substituer aux expressions originales des tournures sémantiquement équivalentes.

3.2.5. Exercices d'interprétation consécutive simulée

Dans un premier temps, les étudiants procèdent à une lecture/compréhension du texte d'étude, à leur rythme, sans prise de notes (la durée de la lecture est limitée à 10-13 minutes au maximum). La tâche leur est communiquée après avoir mis le texte de travail de côté. Une interprétation consécutive simulée est « jouée », en petits groupes de deux étudiants, parallèlement, dans les deux sens, du français en hongrois et du hongrois en français. Il est préférable d'enregistrer sur magnétophone les performances en vue d'une comparaison des productions différentes. La présentation d'une production modèle à haute voix est aussi un moyen efficace de contrôle, car les lacunes, tout comme les solutions créatives, peuvent être analysées en commun. Les apprenants sont obligés de mobiliser activement leurs « souvenirs textuels » en vue d'une traduction orale immédiate. Il est à constater que l'étudiant qui reprend le texte en français reste plus fidèle à l'original que celui qui s'attaque au texte en hongrois, car ce dernier reformule le texte selon les conventions langagières hongroises. Son « réinterprète », même s'il a tracé en mémoire l'original avec exactitude, doit retraduire en français la version hongroise qu'il vient d'entendre, en puisant dans les expressions du texte

de départ comme support, d'une part, et en combinant celles-ci selon sa propre inventivité créative, d'autre part. Il ne peut y avoir de solutions mécaniques. Cette tâche exige une double concentration mnémonique de la part de l'apprenant.

Tous les exercices mentionnés ci-dessus ont en commun de prendre pour point de départ un texte écrit dans l'objectif de l'oraliser au niveau de tout un groupe, en répartissant le processus du rappel et par conséquent en produisant une gamme de textes dérivés oraux à partir d'un seul texte stimulus. Plus tard, les techniques réalisées à l'échelle du groupe peuvent être individualisées, intégrées, ou remplacées entièrement ou partiellement par d'autres procédés élaborés par l'étudiant lui-même lors de l'apprentissage de textes écrits dans des buts différents.

3.3. Passage de l'écrit à l'oral avec des supports écrits facilitateurs

L'étudiant traducteur-interprète qui s'efforce de réécrire, de mémoire, un texte français en français, est supposé être un *scripteur en langue étrangère*, placé dans la situation de production textuelle d'un *natif*. Chaque fois qu'il se met à un tel exercice, il traite les informations à son propre rythme, en harmonie avec ses propres structures cognitives. Lors du processus de rappel, l'interaction entre l'étudiant-lecteur et le texte se prolonge dans la mémoire. La reproduction d'un texte sans le voir est l'occasion d'avoir recours simultanément à sa mémoire sémantique et visuelle. La durée des exercices est limitée de manière graduée.

A. Dans un premier temps, le rappel est guidé par des consignes formelles, basées uniquement sur le matériel écrit. Ces consignes sont focalisées sur certains éléments du texte sans refléter le type de progression textuelle. Elles ont la fonction de contrôler le degré d'exactitude du rappel. Les exercices énumérés ci-dessous peuvent être appliqués à tout type de textes. Leur effet facilitateur est plus important lorsqu'ils sont proposés avant la lecture. Nous nous contentons d'une simple énumération, pour pouvoir consacrer plus d'attention à des supports d'orientation de rappel rapide et à un modèle de comparaison de productions écrites d'étudiants.

Procédures (formelles) utilisées dans les épreuves de mémoire :

- questionnaire
- établissement de la chronologie d'informations mélangées
- tests à choix multiples
- reconnaissance d'énoncés, choix : VRAI, FAUX, ou IGNORE
- phrases à compléter
- grille à remplir
- textes à trous

La difficulté de ces exercices vient du fait que l'étudiant ne sait pas à l'avance à quel type de test de mémoire il devra se soumettre. De cette manière, la mémoire immédiate peut être contrôlée.

Les productions de textes à trous, de mémoire, par les étudiants eux-mêmes, est une activité qui fait travailler la mémoire textuelle intensément, car après la lecture du texte de départ, a) chacun se met, individuellement, à reproduire le texte de mémoire, en « effaçant » un mot (expression, chiffres, dates, nom propre ou n'importe quel autre élément du texte) ; b) les textes à trous produits de cette manière sont échangés et deux étudiants travaillent ensemble pour compléter le texte préparé par l'autre. L'utilisation de couleurs différentes montre visuellement que les choix lexicaux sont complètement différents, personnels ; c) les variations textuelles confrontées amènent les étudiants à reconnaître la subjectivité des décisions de sélection et aussi la diversité des textes produits à partir du même texte stimulus.

B. Les supports d'orientation de rappel rapide servent à guider l'étudiant pour repérer, en lisant le texte, les éléments informationnels lui permettant de reproduire ce qu'il vient de lire. Ces supports se veulent des indices facilitateurs. Le degré de difficulté du rappel varie en fonction du moment où l'on communique ces indices qui peuvent être, à cet égard, *antérieurs, parallèles ou postérieurs* à la phase lecture/compréhension. Dans ce qui suit, nous allons illustrer, à titre de modèle, trois types d'indices pratiques et le moment de leur insertion dans l'exercice.

3.3.1. *Indices visuels*

Objectif commun des exercices : rétention rapide guidée de textes écrits à l'oral et/ou à l'écrit, en fonction des consignes. Durée globale de l'exercice : de 15-10 à 8 minutes (lecture, étude du schéma à suivre, reproduction, évaluation).

a) Un indice antérieur à la lecture

Des consignes thématiques, généralisantes et qui suivent la linéarité du texte sont proposées avant la lecture. Généralisantes veut dire qu'on remplace les éléments thématiques concrets d'un texte par une catégorie conceptuelle générale à laquelle l'élément en question appartient. Le schéma ci-dessous a été appliqué au texte qui figure en Annexe 1. (*Manifestations à Bruxelles*), selon l'ordre linéaire des propositions.

Phrase 1 - Nombre - Date - Événement A - (motif de l'événement A)

Phrase 2 - Événement B - personnes concernées - objectif

Phrase 3 - Conséquences éventuelles

Phrase 4 - Événement C - (participants - objectif - arrière-plan)

Pendant l'expérimentation, les étudiants, ayant étudié ce schéma, ont lu le texte puis, sans possibilité de retour au texte de départ, ont repris le schéma pour construire leurs textes. La réussite a été de 80% au niveau du groupe.

Ces consignes thématiques, associatives, linéaires fonctionnent en tant qu'aide-mémoire, car elles sont capables de déclencher les associations nécessaires dans la mémoire. C'est une technique de prise de notes, à laquelle l'étudiant pourra recourir pour compléter la gamme de ses expériences individuelles lors de la rétention d'un texte (discours, etc.)

b) Indices parallèles - « premier mot - dernier mot »

Le même texte de travail (annexe 1) peut être utilisé en appliquant des conditions de travail différentes dans un autre groupe ou, quelque temps plus tard, dans le même groupe d'étudiants, sous forme d'exercice simultané accompli par des microgroupes de deux étudiants en classe de langue. L'essentiel de l'exercice consiste à offrir les indices d'orientation au tableau, parallèlement à l'activité de la lecture du texte (au maximum 10 minutes). Les étudiants commencent à reproduire le texte sans y avoir recours, en se basant uniquement sur les consignes à suivre. Ils sont, comme dans l'exercice précédent, invités à rester fidèles à la linéarité du texte. Les indices reprennent les phrases du texte de départ dans l'ordre chronologique, en communiquant au public, comme aide-mémoire, le(s) premier(s) et le(s) dernier(s) mots de chaque phrase du texte original. Les deux exercices exigent un effort mnémonique particulier de la part de l'apprenant parce qu'on lui demande de reconstituer un texte à l'oral, sans avoir pris de notes.

Voici le squelette du texte en vue d'une mémorisation linéaire aussi précise que possible :

Phrase 1 - Quelque 30000 ... PAC

Phrase 2 - Les manifestations ... dépenses agricoles

Phrase 3 - Celle-ci passe ... aides directes

Phrase 4 - Ces autorités ... PAC

La réussite du rappel est de 80-100%, selon la capacité personnelle du sujet.

c) Indices ultérieurs - mots clefs « linéaires »

La matériel d'étude (cf. annexe 2) est distribué en vue d'une lecture dont la durée est de 10 minutes au maximum. Les prises de notes sont exclues. Les étudiants se souviennent du texte silencieusement pendant 2-3 minutes. C'est à ce stade de l'exercice que les consignes leur sont offertes. Ce sont des indices offerts phrase par phrase, qui, en fonction du texte, ne contiennent que des données précises, en tant que mots-clefs, susceptibles de déclencher, par association, le contexte. Au texte modèle de l'annexe 2, le schéma suivant a été appliqué :

Phrase 1 : 60 - ALPES

Phrase 2 : 34 - 4(5) - GALTUER, TYROL

Phrase 3 : 2 - 1(3), FRANCE, HAUTES-ALPES

Phrase 4 : météorologistes

Phrase 5 : 3, SAVOIE (VANOISE) + (connaissance, imprudence)

Avec l'aide de ce schéma construit sur des points de repère ponctuels, les étudiants réussissent à associer aux chiffres et aux noms géographiques les événements correspondants, car le fait de remplir le schéma, pour ainsi dire le squelette du texte, a pour résultat une reformulation textuelle fiable. La réussite du rappel est de 80% en moyenne.

Tous les indices modèles esquissés ci-dessus orientent l'attention des apprenants, de manière pratique et non théorique, sur la progression d'un texte. Le texte 2, par exemple, se compose de thèmes dérivés d'un seul thème principal (dans notre cas, celui des avalanches) et d'éléments rhématiques apportant du nouveau sur le plan informationnel par rapport aux thèmes dérivés. De telles analyses accompagnant l'exercice de mémorisation renforcent chez l'apprenant la conviction qu'il y a des points de repère à rechercher dans chaque texte, même s'il n'effectue pas cette recherche linguistiquement. Ce procédé de décomposition d'un texte peut fonctionner, dans la pratique, comme un mécanisme naturel facilitant la mémorisation.

3.3.2. Mémorisation d'une suite de microtextes

Le matériel d'étude est une série de plusieurs paragraphes, précédés d'un titre en capitales et séparés du paragraphe suivant par une ligne droite, rangés dans une colonne verticale (à la une de la Sélection hebdomadaire du *Monde*). Chaque paragraphe est constitué de quelques phrases véhiculant des informations cibles précises, chargées de références ponctuelles.

Déroulement de l'activité : 1. Les étudiants peuvent consacrer à la lecture au maximum 6-8 minutes, sans être prévenus du caractère du test de mémoire. 2. Les tâches à accomplir sont proposées l'une après l'autre, dans l'ordre que voici. **A.** Reproduire les titres dans l'ordre chronologique. **B.** Des mots-clefs écrits au tableau, chacun appartenant à l'un des paragraphes, sont mélangés. La tâche consiste à les identifier en les appariant avec les titres (il y a autant de mots-clefs que de paragraphes.) **C.** Le dernier stade de l'exercice est la réécriture des paragraphes en veillant à la plus grande exactitude possible sur le plan des informations.

Ce type de mémorisation est précédé d'un entraînement à la rétention de microtextes cohérents et exige de l'apprenant qu'il se concentre sur plusieurs choses en même temps.

3.3.3. « Plans visualisés comme supports facilitateurs » (un moyen possible de la prise de notes)

Lors d'une prise de notes individuelle, les apprenants, mais aussi les interprètes professionnels, n'ont pas le temps d'appliquer la théorie des linguistes de l'École de Prague sur la progression textuelle permettant de distinguer dans un texte ce qui est « nouveau » (le rhème, le focus) de ce qui est récurrent, « déjà connu » et qui sert de point de départ à l'énoncé (le thème). D'autant plus que le « thème » n'est pas forcément en première position dans la phrase, même si cela peut paraître sa place naturelle.

Pourtant, les schémas visuels, utilisés pour une meilleure mémorisation du contenu du texte, c'est-à-dire sa reproduction sémantiquement équivalente, montrent qu'il n'est pas sans intérêt de présenter les mouvements du texte entre les éléments connus et nouveaux, en les indiquant, de manière personnalisée, par des signes, abréviations, mots-clefs, etc. – bref, sans aucune obligation formelle. Un tel plan visuel pratique aide la mémorisation, même s'il n'est pas linguistiquement « peaufiné ». Ce procédé s'avère utile et efficace, car il augmente la rapidité du rappel. Lors de l'analyse des plans visualisés individuels des étudiants, la théorie linguistique des thèmes et rhèmes se voit confirmée. Les étudiants semblent justifier par la pratique et la logique l'importance de la progression textuelle dans la compréhension.

Puisque la plupart des microtextes mémorisés en cours obéissent en général au schéma de progression linéaire (à thème évolutif) et au schéma à thème constant, nous avons mis en Annexe (n° 3) un texte qui est un peu le mélange des deux types de progression mentionnés ci-dessus. Il y a un thème principal, notamment celui du naufrage, décomposé en parties informationnelles. D'une part, il y a dans ce texte un thème constant auquel chaque phrase ajoute un nouveau rhème. D'autre part, ce texte est soumis à un schéma dit linéaire, qui se prête au récit d'événements en chaîne, dont un élément est la cause (ou la conséquence) d'un autre. Les circonstances de lieu et de temps (contenues dans ce texte), sont des éléments particulièrement aptes à fonctionner comme thèmes donnant lieu à des thèmes dérivés.

Après une triple lecture de ce texte (la durée de cette phase de l'exercice ne peut dépasser 10 minutes), les étudiants ont à leur disposition un plan visuel proposé du réseau sémantique organisationnel du texte. Visuellement, ce plan rappelle les marches d'un escalier.

La réussite du rappel avec le schéma proposé paraît satisfaisante, ce qui veut dire que les principales informations (ce que Ghiglione appelle SFS, signification fondamentale du texte) sont retenues.

Th1 nauffrage	Rh1 groupe			
	Th2 catamaran	Rh2 majorité		
		Th3 secours	Rh3 bilan	
			Th4 à bord	Rh4 capacité

Dans la pratique, ce ne sont pas les signes linguistiques qui orientent l'apprenant. L'essentiel est de pouvoir replacer des fragments de texte dans un schéma qui déclenche en lui le rappel. Les techniques de visualisation d'un texte par éléments associatifs pourront lui servir d'appui.

Évidemment, le choix des éléments textuels placés dans un schéma est toujours subjectif. Tout schéma ou indice n'est qu'une suggestion.

Les résultats de l'expérimentation montrent que les propositions d'activités de rappel graduées, décrites dans le présent exposé ont atteint leur but (voir la conclusion). Les étudiants sont capables d'élaborer leur propre système de prise de notes à partir duquel tout texte devient reproduisible sous forme de discours cohésif, pendant un temps de rappel optimal.

4. Aspects linguistiques de la comparaison des productions écrites d'étudiants

La comparaison des productions écrites d'étudiants me paraît un axe de recherches fécond. Les réflexions qui suivent ne sont pas décisives, car elles ne sont pas fondées sur un corpus considérable, mais seulement sur quelques productions de textes. Même à ce stade initial, on peut voir que les rappels de textes à l'écrit représentent des mécanismes pareils à ceux de la traduction.

La théorie de l'intertextualité postule qu'un texte n'est compréhensible que par le jeu des textes qui le précèdent et qui, par transformation, l'influencent et le travaillent. Sous cet angle, tout texte stimulus est revêtu d'une double fonction : il est un intertexte qui se compose de réénonciations, mais aussi un texte qui donne naissance à un nombre indéfini de variations textuelles dérivées. Il n'y a pas deux

textes qui soient les même à 100%. Les exercices de rappels écrits nous permettent de voir la naissance de textes dérivés à partir d'un seul texte stimulus. En les comparant, on a l'impression de lire des traductions de plusieurs textes de départ, ayant tous le même sujet. Plus concrètement, la comparaison des variantes textuelles nous autorise à établir une typologie des transformations que subit n'importe quel texte de départ qui donne naissance à un nombre « n » de textes dérivés. Les textes pour ainsi dire secondaires, « clonés », ouvrent la possibilité de construire un seul texte dérivé à partir des éléments informationnels communs à tous les textes secondaires et, d'autre part, à partir d'éléments informationnels qui paraissent complémentaires, uniques par rapport aux autres.

Il y a des transformations qui sont du même type que celles qui caractérisent les traductions (écrites ou orales), par exemple :

- transformations grammaticales et lexicales
- réarrangement chronologique des informations
- omission (perte) d'informations
- simplifications syntaxiques ou au contraire, introduction d'une structure syntaxique plus compliquée
- changements dans l'emploi des temps verbaux
- anaphores
- synonymes
- changement de registre ou de style
- généralisation.

Les différences par rapport à la traduction résident dans le fait que les modifications apportées au texte stimulus ne sont pas liées aux différences du système de la structure linguistique des langues mais aux différences du fonctionnement de la mémoire à court terme de l'individu, à la rapidité de sa mémoire et à ses connaissances cognitives, y compris sa maîtrise de la langue cible.

Le schéma simplifié suivant représente les mouvements textuels.

Soit **A** le texte de départ. Soit **N** le symbole d'une multitude de textes **A'** produits par les étudiants. Et soit **B** le texte cohésif / suivi unique construit à partir d'éléments informationnels communs à tous les textes et « occasionnels », supplémentaires par rapport aux autres variantes de texte.

La méthode utilisée lors de la comparaison des reproductions textuelles est celle de la comparaison des traductions sans possibilité de recours, dans un premier temps, à l'original. *La lecture parallèle de la première phrase d'un texte reproduit de mémoire, dans plusieurs variantes d'étudiants, suffit en elle-même à montrer les différentes modifications que peut subir le texte A.*

Exemple. Dans ce qui suit, nous allons fournir les six variations de la première phrase d'un texte reproduit intégralement par six étudiants, sans

correction. Les différences qui existent déjà dans les toutes premières phrases sont de divers types et ne servent qu'à montrer que la typologisation des solutions (grammaticales et lexicales) est pareille à celle des opérations de transfert effectuées lors d'une traduction.

1. Le ministre de la culture, Philippe Douste-Blazy, vendredi 2 mai, a été poignardé à Lourdes par un déséquilibré, sur une rue commerçante dans la ville dont il est le maire.
2. Philippe Douste-Blazy, qui est le ministre de la culture et le maire de Lourdes, se promenait seul vendredi, le 2 mai, quand il était poignardé par un déséquilibré.
3. Le ministre de la culture, Philippe Douste-Blazy a été agressé vendredi 2 mai quand il s'est promené dans les rues commerçantes de cette ville dont il est le maire.
4. Le ministre de la culture, Philippe Douste-Blazy a été agressé vendredi 2 mai, quand il se promenait dans les rues de Lourdes.
5. M. Philippe Douste-Blazy, le ministre de la culture était victime d'une agression à Lourdes dont il est le maire.
6. Vendredi 2 mai le ministre de la culture, Philippe D-B. a été poignardé dans sa propre ville où il est le maire.

L'original : *Le ministre de la culture, Philippe Douste-Blazy, a été poignardé, vendredi 2 mai, à Lourdes, par un déséquilibré, alors qu'il se promenait seul dans les rues commerçantes de la ville dont il est le maire.*

La comparaison de six versions écrites d'une seule phrase reprise de mémoire suffit à prouver que lors du processus de rappel, une partie des transformations que subit le texte de départ sont pareilles aux opérations de transfert qui interviennent en traduisant un texte source vers sa langue maternelle. Par rapport à l'original, nous pouvons constater les modifications suivantes :

- changement dans l'ordre des informations
- synonymes
- changements syntaxiques (simplification ou au contraire, introduction d'une proposition relative)
- contraction d'éléments informationnels
- omission d'informations
- généralisation

Fragments textuels et nombre d'étudiants	
Philippe Douste-Blazy	6
Ministre de la culture	6
a été agressé (victime d'une agression)	2
a été poignardé	4
à Lourdes	3
sa propre ville	1
la ville	1
cette ville	1
le maire	5
dans les rues commerçantes	2
seul	1
par un déséquilibré	1
se promenait	4

La répartition des éléments lexicaux n'est pas proportionnée. Il est toutefois possible, à partir du noyau informationnel de ces variations, de reconstruire une phrase unique comparable à l'original ou encore deux ou trois phrases courtes.

5. Conclusion

Les différents types d'exercices décrits dans l'exposé et appliqués dans un premier temps à des microtextes, peuvent être sélectionnés, voire « intériorisés » ou « personnalisés » par les étudiants lors de la mémorisation de textes plus longs. Il n'est pas sans intérêt de préciser que dans les épreuves de rappel, les étudiants reçoivent pour consigne de se souvenir du texte sans vouloir le reproduire mot à mot. Les quelques suggestions suivantes en tant que consignes à suivre sont valables pour tout type de textes destinés à un rappel rapide et efficace.

- Lecture rapide du texte entier et interprétation fugitive, à la surface du contenu en effectuant une audition intérieure si nécessaire (cela dépend de l'individu).
- Résumé du texte en une seule phrase (quelle que soit la longueur du texte d'étude, la capacité à le résumer en une phrase donne un sentiment de réussite et déclenche, par association, une chaîne d'informations aboutissant au rappel du texte en question. Le résumé en une phrase permet de voir qu'il n'y a rien d'essentiel en soi, objectivement : très souvent, les brefs résumés diffèrent d'un individu à l'autre. Pourtant, le rappel est bien réussi.)

- prise de notes bien structurée : en fonction de l'individu qui mémorise, a) hiérarchisation des informations, c'est-à-dire rappel du texte en réseau sémantique sans suivre la linéarité textuelle, ou b) arrangement linéaire (phrase par phrase) de mots-clefs, expressions-clefs ayant la particularité de transmettre un élément informationnel important pour le mémorisant.
- prise de conscience de la progression textuelle et rappel des liens logiques (ex. comparaison, analogies, contrastes, informations en chaînes etc.)
- rappel « grammatical et lexical » en vue d'un rappel exact, mais plutôt pour pouvoir effectuer librement des transformations, modifications, opérations de transfert grammaticales ou lexicales.
- inventivité, stratégies personnelles créatives.
- mémorisation iconographique (travail de la mémoire visuelle qui s'avère utile lors de la reproduction textuelle à partir des notes prises lors de la lecture, permettant de retenir l'emplacement des informations importantes et/ou secondaires dans l'espace du texte).

Résultats de l'expérimentation

La durée du rappel de microtextes (100 mots) au début a été de 25-30 minutes. Ce temps de rappel a baissé jusqu'à 5-8 minutes en troisième année. Des textes de 120-200 mots ont été mémorisés en 15-20 minutes en début de la deuxième année et en 8-10 minutes en fin de la deuxième année.

Des textes de 500-700 mots ont été retenus en 20-25 minutes en début de troisième année et en 10-15 minutes en fin d'études, en situation d'examen. En examen, les étudiants appliquent des prises de notes essentiellement fragmentaires (mots-clefs, signes, abréviations, fragments de textes, flèches, schémas, dessins, etc.) leur permettant de reproduire le texte de départ à l'oral, sous forme de discours cohésif.

Les remarques exposées dans cette communication ne sont pas décisives, elles reflètent des activités en expérimentation. Mais il paraît que l'insertion de ces exercices dans des cours de langue avec des traducteurs-interprètes n'est pas sans importance. Comme le fait remarquer Daniel Gile (1991), « Il convient aussi de considérer le cas où des interlocuteurs ont une langue commune que l'un ou l'autre maîtrise mal ». Dans cette optique aussi – qui suggère l'idée de variation textuelle –, les exercices de rappel du français en français peuvent avoir un rôle privilégié dans la formation de traducteurs-interprètes.

Transférabilité des exercices de rappel à la traduction

La capacité de rétention en mémoire d'une information, ou plutôt d'une série d'informations constituant un texte cohésif s'avère incontestable aussi lors

de l'activité traduisante. Le travail sur un microtexte sans possibilité de recours au texte original pendant la réexpression, fait diminuer la tentation de s'accrocher au mot à mot. La créativité spontanée augmente, la rapidité du rythme de travail aussi. Les limites du présent exposé ne permettent pas d'offrir un descriptif détaillé des différentes possibilités pédagogiques de l'exploitation de la mémoire mises en oeuvre pendant les exercices de traduction qui sont également basés, ainsi que les exercices de rappel, sur la production et la comparaison de *variations textuelles* : a) sous forme de traduction de mémoire d'un microtexte, puis de la traduction du même texte avec l'aide d'un dictionnaire et avec un décalage temporel. Ainsi, un traducteur peut comparer, évaluer les différences entre ses propres textes d'arrivée et en tirer des conclusions sur la qualité de son travail. – b) Les traductions produites de mémoire à partir d'une dictée à vue du texte original et comparées entre elles, sont par ailleurs pleines d'enseignement du point de vue de la qualité de la production. Elles suggèrent en outre l'importance de la responsabilité du traducteur en tant que médiateur.

Annexe 1 — La politique agricole commune menace l'Europe

Quelque 30000 agriculteurs ont manifesté, lundi 22 février, à Bruxelles pour protester contre la réforme de la politique agricole commune (PAC). Ces manifestations coïncidaient avec l'ouverture du « marathon » agricole au cours duquel les ministres de l'agriculture des Quinze doivent se mettre d'accord sur les modalités d'une baisse des dépenses agricoles. Celle-ci passe par une réduction des prix garantis, qui ne serait que partiellement compensée par des aides directes. Les autorités belges avaient pris des mesures de précaution extrêmement strictes – rétablissant notamment les contrôles aux frontières – pour éviter une répétition des violentes manifestations qui avaient eu lieu en mars 1971, lors de la précédente réforme de la PAC.

Annexe 2 — Avalanches meurtrières : soixante morts dans les Alpes en février

Les avalanches ont tué au moins soixante personnes depuis le début du mois de février dans les Alpes. La catastrophe la plus meurtrière a eu lieu à Galtuer, dans le Tyrol autrichien, où le bilan s'élevait, vendredi 26 février, à trente-quatre morts et quatre ou cinq disparus. En France, deux avalanches ont encore fait un mort et trois blessés, jeudi, dans les Hautes-Alpes. Mais pour les météorologistes, ces chutes de neige s'expliquent par une « situation remarquable mais pas exceptionnelle ». En Savoie, les trois rescapés ont survécu grâce à leur bonne connaissance de la haute montagne, alors même que leur randonnée était une « imprudence caractérisée », selon la protection civile.

Annexe 3 — Un naufrage fait vingt morts en Catalogne

MADRID. Un terrible naufrage a coûté la vie, jeudi 8 octobre, à vingt retraités français en vacances en Espagne. Un groupe de cent quarante et un Français, originaires de l'ouest de la France, qui passait une semaine de vacances à Lloret-del-Mar, près de Gironne, en Catalogne, devait faire le tour du paisible lac de Banyoles, quand la catastrophe s'est produite. Le catamaran a coulé à quelques mètres seulement du bord et en quelques minutes à peine. La majorité des passagers, dont beaucoup étaient relativement âgés, n'ont pu se dégager. Les secours, police et hommes-grenouilles des pompiers sont arrivés très vite, mais n'ont pu empêcher un bilan accablant. Cent quarante et une personnes étaient montées à bord du bateau, dont la capacité maximum était de quatre-vingts personnes.

Voilà deux transcriptions de productions (de mémoire) d'étudiants (sans correction).

1. *A Madrid, une catastrophe de bateau a fait vingt morts. Les 141 retraités français de l'ouest de France passaient leurs vacances à Lloret-del-Mar, près de Girone en Catalogne. Ils faisaient le tour du lac de Banyole quand l'accident s'est produit. 141 personnes étaient au bord, pourtant la capacité maximale du catamaran était de 80 personnes. La police et les hommes grenouilles des pompiers sont très vite arrivés, mais ils n'ont pas pu empêcher la mort de 20 personnes.*

2. *Un terrible naufrage a coûté la vie à 20 personnes en Catalogne. La plupart étaient de l'Ouest de la France venus pour un voyage à Lloret-del-Mar près de Girone. Ils faisaient une promenade sur le paisible lac de Banyoles lorsque l'accident s'est produit. Le catamaran a coulé à seulement quelques mètres mais en quelques minutes et les personnes âgées n'ont pu échapper. La police et les hommes grenouilles des pompiers sont arrivés très vite mais le bilan est accablant, 20 morts des 141 personnes. Le bateau était prévu pour 80 places.*

Bibliographie

- Ausubel D.P. (1960), « The use of advance organizers in the learning and retention of meaningful verbal material », *J. educ. Psychology*, 51, 267-272.
- Craik F.I.M. et Tulving E. (1975), « Depth of processing and the retention of words in episodic memory », *Journal of Experimental Psychology*, 3, 268-294.
- Daro V. (1997), *Experimental studies on memory in conference interpretation*, XLII, 4.
- Ehrlich M.F. (1976), « Apprentissage et mémoire de textes », *Bulletin de Psychologie*, n° spécial.
- Frase L.T. (1969), « Paragraph organization of written material », *J. educ. Psychology*, 60, 394-401.
- Frederiksen C.H. (1972), « Effects of task-induced cognitive operations on comprehension and memory processes », In *Language comprehension and acquisition of knowledge*. New York : Wiley and Sons.
- Ghiglione R. (1993), « La restitution des messages, le message, le récepteur, et le média », *Psychologie Française*, 38/2, 177-194.
- Gile D. (1991), *Guide de l'interprétation*. Paris : Création Leterrier.
- Grandcolas B. (1995), « Or, mais où est donc Nicar? Des procédés mnémotechniques », *Les Langues Modernes*, 2, 51-58.
- Kekenbosch Chr. (1991), « Aspects inférentiels de l'élaboration du traitement et mémorisation », *Psychologie française*, 36/2, 129-134.
- Kekenbosch Chr. (1994), *La mémoire et le langage*. Paris : Nathan.
- Kintsch W. (1976), « Bases conceptuelles et mémoire de textes », *Bulletin de Psychologie*, 327-334.
- Kintsch W. et Van Dijk T.A. (1978), « Toward a model of text comprehension and production », *Psychological Review*, 85, 363-394.
- Klaudy K. (1994), *Théorie et pratique de la traduction (en hongrois)*. Budapest : Scholastica.
- Lederer M. (1981), *La traduction simultanée*. Paris : Minard.
- Roubaud J. et Bernard M. (1997), *Quel avenir pour la mémoire?* Paris : Gallimard.
- Seleskovitch D. et Lederer M. (1989), *Pédagogie raisonnée de l'interprétation*. Paris : Didier Érudition.
- Tulving E. (1976), « Rôle de la mémoire sémantique dans le stockage et la récupération de l'information épisodique », *Bulletin de Psychologie*, n° spécial, 19-25.
- Van Den Broek (1990), « The causal inference Maker », In *Comprehension processes in reading*. Hillsdale.

Reflections on Teaching Translation from French into Hungarian at the Technical University of Budapest: Towards a Function-Dependent Course Typology

AGNES ELTHES

Technical University of Budapest

Introduction

The present communication is rooted in my teaching experiences with two types of undergraduate groups: intermediate level groups and trainee translators/interpreters. After a short comparison between the two types of training, the paper will focus on the experiences with the trainee translators/interpreters. The course designs differ both in content and approaches to translation exercises depending on the training aims: the introduction of students to translation in intermediate level groups and the reinforcing of translation expertise within the framework of the Training Programme for student-translator interpreters. Course design also depends on the relative importance of translation activities in the respective course structures, some common features of the teaching process can be identified at both levels. These features will be discussed below.

Characteristics of the Intermediate Level Groups in Comparison with the Student Translator/Interpreter Groups

Student profile

In intermediate level groups, engineering undergraduates have to prepare for the Hungarian State Examination consisting of oral and written parts. The latter contains guided composition, a multiple choice grammar test, text comprehension and translation from French into Hungarian (and also from Hungarian into French).

Trainee represent a wide range of professional engineering fields and their language level is roughly equivalent to that required by the international DALF-examination.

Translation teaching

This aims to develop the students' abilities to understand and interpret the message of the source text by identifying ideas through interpretative analysis of the content, which should not result in word-for-word translation. Students have to be able to produce coherent, entirely equivalent texts mediating the original information into the target language.

Translation teaching also aims to develop more reliable translation techniques so that the students are able to become more creative in solving any translation-related problem (knowing when to do research work, the necessity of documentation, consultations with experts, etc.).

Time

The general language courses for intermediate groups are not based solely on translation teaching, since other skills such as listening comprehension, oral expression and written text competence have to be developed simultaneously. Students have two 90-minute lessons per week for two semesters and about 30-40% of the whole course structure is devoted to translation tasks. Student translators/interpreters have a 90-minute translation session every week for five semesters. Sessions are completely devoted to translation activities and to accompanying supplementary exercises.

Texts

Intermediate students are expected to translate short, general popular science texts, sometimes adapted to reflect didactical aims. These texts contain terminology mostly found in bilingual dictionaries. For trainee translators, texts for translation are taken from a range of authentic sources and reflect the thematic interests and specific fields represented by student translators/interpreters. Texts on politics, economics and legal themes are also presented to the trainees. They play the role of familiarising the student translators with the translation of texts for SP which do not always correspond with their core professional activity. Terminology is not always found in dictionaries and it requires research work in libraries, consultation with experts, reading text-books, and parallel documents in the mother tongue.

Teaching methods

The teaching methods adopted for intermediate students only reflect in part those designed to ensure progression with trainee translators or interpreters: they include guided translation, pairwork, simultaneous individual translation accompanied by immediate correction, error analysis, etc., and reflect the different time balance in the whole course. For trainee translators, translation courses cannot only be based on comparison of individual translations, or on error analysis. Remarks on sample lesson structures and supplementary exercises integrated into the course structure will be presented below.

Common features

At both levels of the teaching process mentioned above the point of departure is the SL-text, which has to be reformulated in the TL through strategies oriented towards text-type and the genre of the text, also depending on the specificities of the text. When students translate, the features of the translation exercise and the problems they meet enable them to establish for themselves, through deduction, guiding principles for the whole translating process. The most important common operational aims underlying the contents of the pedagogical strategy applied can be considered as context-independent principles in teaching translation based on linguistic theories as elaborated by Bell (1991), Delisle (1980), Gile (1995), Dejean Le Féal (1995), Klaudy (1997), and others. The fundamental concepts of these theories are brought into the framework of the translation course by being transformed into practice. The following common points can be identified according to personal experience. Firstly, the translator has to produce in the target language a new text that fulfils all the functions intended by the source text in order to communicate the new text to an audience to whom the original one is completely unknown. Secondly, even a good command of the working language is not sufficient to ensure adequate choices of words without extra-linguistic competence, by which I mean without having sufficient knowledge of the subject. Thirdly, the specific purpose of the course is to show the students how to integrate in practice a number of theoretical principles of translation methodology when faced with new situations. The fourth point to note is that courses are not only focused on the phases of the translation process but also on the end products, through discussion, comparison of solutions, and error analysis.

A further feature is the need for the teacher/trainer to take care, during translation activities, not to impose solutions on the students. S/he has the role of coordinating, and generating proposals by arguing where necessary in

favour of the best choice of word or translation unit. This is especially important in situations when students are tempted into the application of rigid principles dictated by narrowly-defined norms, rather than adopting a creative attitude. Finally, most of the general methodological directives applied during translation teaching draw on a sort of admixture of concepts borrowed from disciplines such as linguistics, text-linguistics or pragmatics, and these disciplines are implemented in the practical translation process to be taught. At the same time they are deeply interrelated with the psychological aspects of decision-making in translation, a field which deserves more in-depth investigation.

Experience with Student Translators/Interpreters

The Pedagogical Situation

The whole training course at the Technical University of Budapest consists of 8-10 classes of different subjects per week over six semesters, which students have to complete simultaneously with their major professional training course. Translation courses are introduced in the second semester. The general programme of teaching translation includes the following components: theoretical problems of translation, translation of literary and general texts (literary texts containing technical terms), introduction to technical translation, translation of texts for specific purposes and professional translation in the frame of a diploma in translation in the last semester. This thesis translation is part of the diploma examination and should be a highly specific, 15-20 page text related to the candidate's special field and translated from the foreign language. There is also a shorter, 5-8 page text translated from Hungarian: both require the assistance of an advisor in the preparation and the evaluation phases. As our students come from different professional backgrounds, (for example architecture, chemical engineering, electronics) their understanding of the various technical texts varies from individual to individual. This fact also influences some criteria affecting the choice of the texts and the pedagogical approaches.

Flexibility in Classification of the Texts to be Translated

In order to ensure progression in the translation tasks it is important to reach a sort of simultaneous compromise between several criteria of diversification in the degree of the linguistic and the professional difficulty of the texts.

Considering that the audience is homogeneous at the linguistic level and heterogeneous as concerns professional areas of activity, an efficient way of working is to offer to the trainees texts according to a thematic classification which reflects the students' professional fields. To be precise, texts on architecture, chemistry, mechanics, informatics, urbanism and transport are translated during the course so that the students should be really interested in the subject of the text. At the same time classifying texts on the basis of strictly established criteria seems to be unreal. As established by Gile (1995),

[t]he same subject," - "can be treated differently with respect to style and terminology, depending on the type of text, the author, and the readers aimed at. (Gile 1995: 139)

This thematic classification is one possible criterion for the choice of the texts. It is, however, important to take into consideration that texts should be taken from different sources, (for example prefaces, textbooks, scientific articles, popularised texts, company literature), which can demonstrate to students that the degree of professionalism and the linguistic difficulty are not of the same level. A text at a high scientific level can be simple at the level of sentence structure (for example textbooks for French students of law); conversely, a popularised text that is generally easily comprehensible from the technical point of view may present more translation difficulties as a consequence of its style and the variability of its linguistic register (a large range of cultural references, for example). It can be stated that even though the subject area of the texts may vary (technical, political, economical, legal texts), the basic translation operations - reading, real comprehension of the message and its adequate reinterpretation in the target language - are invariable.

Course typology

Any kind of course structure is determined by the dynamic coexistence of several factors:

- a. goal-setting, linguistic level and the degree of motivation of the students, external time elements like frequency and the length of the lessons, internal time elements such as speed of work and interaction between the members of the group varying according to the actual in-class situation.
- b. the function of the translation activity to be taught, which is based on the mode of translation. As far as mode is concerned, written translation

and sight translation are the two basic principal forms of translating that form the "framework" of the structure of my courses with the student (cf. Elthes 1996).

Primary translation activities are regularly accompanied by supplementary exercises aimed at developing those skills directly and indirectly linked to the translation process: memory, speed in decision-making, and recognition of the necessity of research work. The real content of any translation course depends on the pedagogical objectives composed of theoretical, practical and psychological factors. Global objectives are not dependent on the mode of translation exercises. Students should be taught in every situation to employ text-related strategies, linguistic and extra-linguistic principles of translation and mechanisms of self-monitoring in order to produce quality end products. All of these global objectives function as guiding principles for the practice of teaching itself.

Examples of text-dependent course structure

Text type A is a political article. For these texts, the focus in translation will be to involve students in the techniques of research work when translating political texts. This is intended to reduce the time devoted to decision-making, hence to target text production.

The objectives of this focus will include the identification of lexical items and the development of a list of key words; learning to make a final decision for only one variant; presenting the end products to other students, defending, arguing and reviewing the solutions. This is achieved by means of either individual, silent reading of a parallel article on the same subject published in Hungarian, or by work in pairs or small groups.

The approximate time allowed for this will be dependent on the text length and degree of difficulty, number of expressions to be identified, etc. As a general guide, we would allow 15 minutes for the reading of the parallel Hungarian article and identification of lexical items. Then students would work on different steps of the translation process in groups for about 30 minutes, followed by about 25-30 minutes discussion. Finally, students would take about 5 minutes to come to some conclusions, both theoretical and practical.

This type of lesson where individual work is combined with the activities of the entire group in order to reformulate in Hungarian an article on current political events raises complex questions of teaching translation and is flexible enough to accommodate theoretical concepts as an integral part of the various

didactic phases: text analysis, comparing and defending solutions. According to Gile,

in political texts, where a significant component of the message is delivered by the very selection of particular words and linguistic structures by the writer, the contribution of good knowledge of language is important. (Gile 1995:83)

Relevant elements of vocabulary in the source language must be well mastered by the translator. Reading parallel texts in the mother tongue reinforces the students in the recognition of corresponding words in order to produce the target text. Without reading parallel Hungarian articles, students produce only quasi correct lexical solutions, which leads to distortion of the contents. In the course parallel texts function as "thematical dictionaries" where students are able to recognize "all of a sudden" the correct equivalent of the expressions applied in the source text.

Some other observations on methodological questions

An interesting way to introduce students to the translation of this type of text is to begin the translation process by the silent reading of the Hungarian text and not of the French one selected for translation. A next step of the activity is note taking and preparing a summary of the article with the aid of the key words most relevant to the subject. The French text is presented to the students after they have become familiar with the subject. After extracting the key-words from the French text, students begin to prepare their proposals. Finally the students are encouraged to analyze the whole activity, which allows them to consider some linguistic and theoretical problems through a process of deduction.

Text type B is a technical text, e.g. chemistry, crystallization. For these texts, the focus in translation will be to develop a global understanding of the specific subject despite the presence in the text of unknown terminology. This will be achieved by conducting a pre-analysis of the SL-text, (lexical, syntactic, conceptual), decision-making for terminology (with the support of dictionaries). The objectives of this approach will include the production of a sample translation of the first two paragraphs (in small groups) and an attempt to generate, through group discussion, possible solutions to problems. One translation proposal from each group will be developed by the entire class. This is achieved by means of either class work, involving oral summary at first reading (by the whole group), with recall from memory of the basic concepts;

or by research work, to find the exact terminology, with identification of the Hungarian equivalents. As a follow up, the whole of the text has to be translated individually at home.

The approximate time allowed for this is structured as follows: for planning (2-page text), students would have 15 minutes for reading followed by 10 minutes pre-analysis. 5 minutes would be allowed for a summary, recalling words from memory would take 10 minutes, research a further 20 minutes. Then group work on translation would take 25 minutes and 5 minutes would be allowed for conclusions.

The sample text, on which the lesson described below was based, deals with a subject well known to student-chemists ("Alliages" = "Alloys"). Non expert students can obtain professional background information from their colleagues in the group. So, this sort of session becomes a continuous non-linear act of communication during the process of translation. Finally as an outcome of the practice students formulate by themselves the most relevant linguistic phenomena of a French technical text.

Here are some examples found by students:

- a. precision of technical expressions, thus excluding any ambiguity in the translation
- b. specific vocabulary alongside current French
- c. presence of simple sentence structure alongside with complex sentence structure
- d. simple and complex lexical units
- e. necessity of extra-linguistic background for the translation

Function-dependent supplementary exercises

These are seen as a flexible part of the course structure. The decision as to which of the following exercises will be highlighted in a concrete teaching situation depends on the learning objectives of a course. Whenever the course contains any supplementary exercises, the time devoted to the translation process itself is reduced. The balance of time spent on the central translation activity and these exercises is thus flexible and depends on student motivation, on the speed of their work and on the degree of difficulty of the task.

We describe below some exercise types used in the classroom (but not ranked in any specific order).

Memory training

Students have to speed-read a one-page technical French text and to underline all the unknown terms. They are then asked to recall from memory as many as possible of the new specific terms without looking at the text. As a next step, trainees search for the Hungarian equivalents of the terms they memorised. They use bilingual dictionaries. An oral translation of the text takes place during which they can use only the list of words prepared through memorisation. In order to see how rapidly they have been able to memorise the new words, they should translate the text as quickly as possible. Texts appropriate for this kind of exercise are standard technical texts with recorded terminology. The aim is to develop the memory and the speed of work and to enrich the vocabulary in one specific field.

Another way of monitoring memory is the translation, in class, of a technical text, the subject and terminology of which are already familiar to the students. The translation of this shorter text takes place without using a dictionary. The function of the exercise is to reinforce the long-term knowledge of the specific terminology with the aim of developing the capacity of the students to translate more the texts confidently and rapidly, using the terminology already acquired.

Production of text-variants

The same short SL-text is reproduced in two different ways: either in the form of a detailed, precise written summary of the contents produced from notes taken during listening to the teacher's rendition or to a tape. At this stage of the exercise the texts are collected by the teacher. Alternatively, a written form of the same text is distributed to the students who have to prepare their written translations. Using a dictionary is not allowed because the degree of difficulty of the text presupposes knowledge of the vocabulary. Students then compare the two texts produced.

From these exercises it is possible to observe that summaries reflect the students' global understanding, their stylistic creativity, their ability to reproduce sense-oriented target texts. The written translations of the same text are more exact, thus in some parts the translation is rather sign- and form-oriented and more text-dependent. The best solutions are produced through a combination of the two variants. The exercise develops the memory and also the note-taking skills required for consecutive interpretation.

Identification of text types

One effective exercise seems to be offering the students from time to time a *package* consisting of several fragments of texts. Students are asked to produce

an objective description of the texts by answering some extratextual and intratextual questions: identification of the author and of the audience, functions of the text, its source (place of publication) and vocabulary, style, implicit and explicit message in order to establish the communicative context the text belongs to. During the exercise the students discover for themselves the relevant parameters belonging to the different types of texts that also have to be reflected in the Hungarian translations. It helps them to develop a surer method of orientation in the world of text types, which has some function as a solid basis for any translation.

Comparison of translations

During this exercise the critical role of contrastive knowledge of both languages (SL and TL) is emphasized. Procedural aspects of translation decisions are revealed on the basis of the different levels of interaction of mental processes. The comparison of two written texts - source text and target text - allows the students to acquire linguistic reflexes that are based on differences between the two linguistic systems. Systematisation of some regularities of reinterpretation in the TL can offer the student-translators linguistic principles aimed at directing their work in an efficient way. When asking the students to compare texts it is important to give them points of orientation. For example students can consider the variety of Hungarian translations of the anaphoric markers in French texts, in which it is possible to discover: word by word correspondences, modification of the French grammatical categories, total omission of the marker and its replacement by the repetition of the common noun the marker refers to.

Sight interpretation 'in chain'

Student A is offered a short (20-25 line) French text that he is expected to read out immediately in Hungarian as if it was a coherent text. Student B can take notes when listening in order to retranslate the *quasi-Hungarian* text into French in written form and gives the retranslated text to student C who has the role of comparing the two French texts, by concentrating on differences between the original and its copy (style, loss of information, compensation devices, misunderstanding).

At the same time as this activity is going on, the same original text is translated in written form by the other members of the group who have to produce one joint proposal at the end of the lesson. This exercise is a sort of 'playing with texts' resulting in useful conclusions which the students may draw by themselves. There are two pairs of texts in this exercise, three being produced by the trainees.

Text A is the French original text; Text A-1 is the Sight-translated text in Hungarian, while Text 2 is the written translation of the original in Hungarian. Finally, Text 3 will be the re-translation of the sight-translated variant.

When comparing the original French text to its retranslated variant students discover some other differences, for example, inexact use of words, modification in language register, and its style. Differences between the sight-translated text and the real written translation reveal differences at several levels: syntactic, lexical and also stylistic, although text-coherence is maintained in both texts. This exercise, in spite of its artificial aspect, seems to be useful, as it improves the techniques of sight-interpretation as well as that of a more sense-oriented written translation and the awareness of the translation process.

Students as reviewers

Every student translator/interpreter is supposed to be an expert in the professional field s/he represents. Members of the group prepare the written translation of a technical text, the subject of which does not correspond to their professional area, then submit the translation to one colleague in the group who has good extra-linguistic competence (field, terminological information). Then there is a sort of role-play involving pairs of student reviewer-translators in an active interaction. Student A is given the task of criticizing one translation from formal and from conceptual points of view and is asked to review not only possible grammar mistakes, but above all the professional reliability of the translation. S/he also has to suggest more adequate terminological solutions and comment on modifications s/he considers to be necessary. Student B is given the opportunity to convince the reviewer by arguing and defending proposals, although of course s/he may simply accept the critical remarks.

The entire class participates in the discussion, because all students receive the photocopy of the original text and of the suggested corrections. This reinforces the reviewers' sense of responsibility, as they have to be capable of replacing the solutions they criticize by more precise ones, and that of the translators, who are in all cases communicators between the source language author and the audience for the TL text. This exercise motivates the students to seek positive feedback. Another important feature of this activity is that participants are put into a real-life situation, albeit within the artificial framework of a translation class.

Translations with comments

Translations with comments as a form of creative activity are a synthesis of the students' individual translation experiences. The presentation of optionally

chosen translations is ongoing during the 5th semester of the training. Each student is asked to prepare his/her suggested written translation for the course and to distribute the photocopies to the members of the group. Presentation of the translational solutions takes the form of an oral report including analysis of factors concerning extratextual (text functions, author) and intratextual (lexical, syntactical, stylistical) features of the source text, drawing the attention of the audience to the linguistic aspects of the translational operations. After the task-analysis the presentation includes a description of the problems identified during the translation operation and decision-making process. Students make critical remarks on the original text. As the text is distributed to the other students, the strengths and weaknesses inherent in the solutions are discussed by emphasising the translational solutions they accept and also by mentioning the translation decisions that require supplementary explanations or more developed argumentation on the translators' part. The oral presentation of translations is a highly complex activity, which requires constant changing of roles. Each student becomes commentator, translator, reviser. The exercise unifies the linguistic and communicative aspects of the teaching process.

Conclusion

This paper seeks to present pedagogical principles which are context-independent and could therefore be used as a basis for developing translation competence, regardless of source culture and of language of delivery of the translation class, also without reference to the language pair involved.

It is hoped that these principles can contribute to the development of a course structure based on the use of LSP texts in the development of translation strategies and in increasing awareness of possible translation solutions.

Finally, to support and illustrate the text-dependent pedagogical principles described in this paper, we have offered examples of supplementary translation-related activities which are linked to interdependent aspects of developing translation competence in the training environment.

References

- Bell, R. 1991. *Translation and Translating: Theory and Practice*. London: Longman.
- Dejean Le Féal, K. 1993. "Pédagogie raisonnée de la traduction". *Meta* 38(2):155-157.
- Delisle, J. 1980. *Analyse Du Discours Comme Méthode De Traduction*. *Cahiers de traductologie*. 2nd édition. Ottawa: Presse de l'Université d'Ottawa.

- Elthes, A. 1996. "Initiation à la traduction technique". *Folia Practico-Linguistica: Theoretical and Practical Aspects of Training Translators*, 29: 80-95.
- Gile, D. 1995. *Basic Concepts and Models for Interpreter and Translator Training*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Klaudy, K. 1994. *A fordítás elmélete és gyakorlata*. Budapest: Scholastica.
- Szöllősy, S. and András-Szűcs, A. 1996. "The importance of training towards human excellence and achievement". *Folia Practico-Linguistica: Theoretical and Practical Aspects of Training Translators*, 29: 161-170.

UTILISATION DE TEXTES LITTÉRAIRES EN COURS DE FLE POUR LES SCIENTIFIQUES À L'UNIVERSITÉ TECHNIQUE DE BUDAPEST

Ágnes ÉLTHES

Institut des Langues
Département des Langues Néolatines
Université Technique de Budapest
H-1111 Budapest, Eötvös J. u. 1. Hongrie
Téléphone : (36-1) 463-20-37
Fax : (36-1) 463-31-21

Reçu le 31, Octobre 1997

Abstract

The present article is devoted to some methodological procedures of using literary texts within the framework of the French language course with engineer students translator-interpreters at the Technical University of Budapest.

The use of literary texts in the process of general language teaching is deeply rooted in the traditions of the didactics of French as a foreign language. According to my own pedagogical experiences, reading literary passages makes it possible for the students to explore the different aspects (stylistic, semantical, cultural, connotative etc.) of the French language in a creative way in the form of varied exercises applied during lessons.

Several kinds of activities are described as possible methodological models of exploring literary passages, for example: memorization, dramatization, guided lexical exercises.

Keywords: methodology, language teaching, literary texts, activities, memorization, pedagogical aims.

Tout enseignement est un lieu où se rencontrent, dans une construction spécifique un savoir disciplinaire qui est destiné à être médiatisé, une manière d'enseigner qui inclut les techniques d'enseignement du côté de l'enseignant et les processus d'apprentissage du côté de l'apprenant. Le tout dans une organisation socio-culturelle et institutionnelle. (PAPO et BOURGAIN 1989) Partie de cette définition globale, le présent article se propose de contribuer à la formulation d'une problématique de l'enseignement de morceaux de littérature française, à des étudiants ingénieurs hongrois avancés, plus particulièrement à des étudiants interprètes-traducteurs de l'Université Technique de Budapest.

Une langue étrangère en tant que telle représente un cas particulier de savoir disciplinaire car ce n'est pas une *Discipline* proprement dite qui forme le contenu du programme de l'enseignement, mais tout un appareil linguistique qui pourra servir à médiatiser des savoirs disciplinaires différents si l'apprenant acquiert une très bonne maîtrise de la langue. Il

s'ensuit que l'introduction en cours de FLE des textes littéraires crée un champ d'exploration intermédiaire où se donnent rendez-vous une discipline didactisée (la Littérature) voire appliquée à l'enseignement de la langue française et une série d'exercices variés et gradués en fonction de la finalité pédagogique et du niveau de motivation du public concerné.

La sociologie, la sémiotique et aussi la méthodologie ont contribué à sortir la littérature du domaine du Style et de l'Esthétique pure. L'œuvre littéraire constitue un témoignage social pour la socio-critique, elle peut également faire l'objet d'analyses structurales et sémiotiques. Une œuvre littéraire est présentée non pas seulement pour être connue mais pour être comprise dans la différence à travers l'espace et le temps qui met en évidence la structure des textes. L'utilisation des textes littéraires en classe de langue enrichit la palette des procédés méthodologiques. Notre objectif actuel n'est pas de nous livrer à un parcours théorique des approches de l'œuvre littéraire. Un survol même superficiel du parti-pris théorique n'entrerait pas dans le cadre de cette étude qui vise à répondre par l'affirmative à la question : est-il possible d'enseigner une langue seconde à travers des textes littéraires.

Mes réflexions se sont cristallisées autour des points ci-dessous.

- le public concerné
- approche des textes littéraires dans la méthodologie française
- critères du choix des textes
- activités en classe de FLE

Le public concerné est constitué d'étudiants non francophones avancés qui font leurs études d'ingénieur à l'UTB parallèlement à la formation d'interprétation et de traduction. Ils sont donc situés dans un cadre institutionnel non philologique qui ne prescrit pas la lecture d'œuvres littéraires en cours de langue. L'objectif primordial des cours de FLE est de développer les compétences communicatives; la compréhension et l'expression orales et écrites; le débit de mémorisation immédiate des apprenants. Ce dernier se révèle particulièrement important. Les interprètes ont besoin d'une bonne mémoire à court terme, autrement dit d'une capacité à retenir instantanément des informations obtenues dans le but de les reformuler de façon adéquate dans la langue cible sans la moindre modification du sens. L'amélioration du débit de mémorisation peut se faire à partir d'exercices gradués. Le temps destiné au maintien de l'information saisie change selon la quantité d'informations, la difficulté du contenu, la capacité individuelle des étudiants. De courts textes littéraires, par exemple, peuvent tout à fait se prêter à un tel exercice. Mais il existe plusieurs autres facteurs qui se conjuguent pour l'introduction de textes littéraires aux cours de FLE.

Premièrement, l'abondance des morceaux de littérature dans les méthodes de français, l'intérêt des recherches didactiques en France pour le rôle

que joue le travail sur les textes littéraires dans l'enseignement du FLE – surtout à partir des années 70 – ont constitué à former l'arrière-plan théorique de nos occupations en cours. Cependant ce qui m'a définitivement convaincue de l'importance de la présence littéraire dans l'enseignement des étudiants interprètes c'est la révélation incontestable de leur motivation à lire des pages de littérature française en version originale. En l'espace de trois ans lors de conversations libres en français en début de cours j'ai pu être témoin de toute une série de confessions 'littéraires' spontanées. En voici quelques exemples. 'J'aime les choses de Perec en hongrois et je voudrais lire la version française'; 'J'aime Rabelais'; 'Mon livre préféré s'intitule Les Nourritures Terrestres d'André Gide'; 'Je lis Candide de Voltaire en français'; 'Le Clézio m'intéresse, car il me rappelle Dostoïewski que je connais et aussi l'existentialisme', etc.

Le cas de ces étudiants traducteurs-interprètes diffère de celui de l'apprenant en langue étrangère classique. Sur le plan linguistique et culturel leur accès aux textes littéraires n'est pas gêné par des difficultés à maîtriser la langue. Mais malgré cette maîtrise assez accomplie du français, le fait de lire des textes littéraires en version originale expose même les apprentis-traducteurs à une tâche composite. Toute lecture est plurielle, car la perception du contenu se modifie selon les lecteurs. Bref, l'introduction d'un document littéraire dans une classe de langue fait jaillir certaines particularités de base des conditions de réception d'un texte littéraire. Dans le cas d'un document littéraire, surtout si c'est un extrait de roman, une première compréhension synthétique n'aboutit pas véritablement à la compréhension du vouloir-dire de l'auteur. Pour la simple raison que l'extrait est enlevé au contexte plus large qu'est le roman où le récit entier. Cette problématique de la lecture se complique quand le lecteur est un apprenant d'une langue étrangère. Alors que le lecteur français lit un texte littéraire en langue maternelle à partir des compétences linguistiques et communicatives en prévision desquelles le texte a été conçu, l'apprenant du français, même avancé – le lit pour acquérir ces mêmes compétences en s'appuyant parallèlement sur ce qu'il connaît déjà de la langue française. Un certain sentiment d'étrangeté que lui donne le FLE, le rend particulièrement attentif à certaines entailles textuelles qui peuvent facilement échapper au lecteur 'natif', à des figures de style, aux porteurs du registre de langue littéraire. Le manque du vocabulaire n'exclut pas la possibilité de la compréhension globale, mais il peut arrêter la continuité du processus de la lecture, la suspendre même et ainsi, la lecture peut s'interrompre d'un moment à l'autre. Pour éviter cette interruption, la préparation lexicale devrait être effectuée à l'avance, sauf pour les cas où c'est en cours de FLE que l'étudiant rencontre pour la première fois le texte en question. Dans ce cas, l'explication des lexies inconnues incombe au professeur.

1. Approche des textes littéraires dans la didactique du FLE

L'utilisation de textes littéraires dans l'enseignement du FLE s'inscrit dans la tradition de la didactique du français langue étrangère dont les principales tendances persistent, s'interpénètrent dans la pratique se renouvellent et se complètent par les démarches pédagogiques individuellement élaborées.

Le texte littéraire occupe une place jamais refusée dans les différentes méthodes de FLE, depuis l'âge classique de l'enseignement du français langue étrangère à travers le fameux *Cours de langue et de civilisation française* par G. Mauger jusqu'aux méthodes plus récentes. Il nous suffit de citer à titre d'exemple Le Nouveau Sans Frontières III: où les 25 morceaux de littérature font partie intégrante de la structure thématique du manuel et leur utilisation en cours se fait selon des procédures très diverses décrites dans les indications pédagogiques accompagnant chaque texte, comparé à l'anglais *Headway Upper-Intermediate* où il n'y a qu'une seule unité consacrée à la lecture littéraire.

Les trois approches du texte littéraire répandues en didactique auxquelles se ramène toute pratique d'enseignement, très bien esquissées, sont les suivantes.

- 1.) Selon la première conception, le texte littéraire sert à enseigner la langue, particulièrement le vocabulaire, la syntaxe, en devenant un instrument de perfectionnement, ou parfois d'acquisition de la langue parlée. (STOURDZÉ, 1969)
- 2.) La seconde invite les étudiants étrangers à doubler leur apprentissage de la langue par l'apprentissage de divers savoirs (histoire, littérature, etc.) en considérant le document littéraire comme un lieu discursif spécifique sur lequel il est possible de prendre appui pour former les étudiants à l'histoire, à la civilisation. (PEYTARD, 1982)
- 3.) La troisième approche affirme que la langue littéraire suppose un 'acquis antérieur dont elle se sépare', cela veut dire que 'l'appréciation littéraire n'est concevable qu'une fois solidement établies les fondations de la langue parlée et de la langue écrite usuelles'. (COSTE, 1979)
- 4.) Une quatrième approche telle qu'elle s'effectue dans Interlignes considère le document littéraire comme document authentique, un texte parmi d'autres qu'il convient de lire en fonction des normes interprétatives que lui assigne la culture française de la culture acquise par l'étudiant et de son attitude individuelle par rapport aux différents aspects du texte littéraire.

Ces différentes approches s'incorporent de façon sous-jacente dans la pratique de l'enseignement sous forme d'activités multiples qui les intègrent et les varient en fonction de trois facteurs principaux compte tenu du fait que les textes choisis peuvent se lire à plusieurs niveaux. Les trois facteurs en question déterminant les types d'exercices installés à partir de tel ou tel

texte sont les suivants. 1.) le niveau de difficulté du texte traité (lexique, syntaxe, grammaire, message de l'écrivain ... 2.) l'objectif pédagogique (enrichissement du vocabulaire, mémorisation, dramatisation, simulation 3.) le degré de motivation du public qui peut s'arrêter à une simple analyse textuelle et lexicale mais aussi produire des exposés intéressants et dignes d'attention sur l'écrivain ou sur l'œuvre entier dans lequel se trouve l'extrait destiné à la lecture.

2. Sur quels critères le choix des textes s'est-il appuyé?

Tout extrait littéraire utilisé en cours en vue de la lecture fonctionne en tant que lieu d'apprentissage dans lequel les étudiants peuvent explorer tous les aspects possibles (stylistique, morphosyntaxiques, sémantiques, etc.) de la langue française et toutes les virtualités connotatives, pragmatique, culturelles qui s'inscrivent en elle.

Le choix des textes est une des tâches primordiales de l'enseignant. À cet égard j'ai essayé de réaliser une sorte de compromis entre plusieurs critères en assurant une diversification des difficultés stylistiques, lexicales, structurales des thèmes traités et du caractère narratif, descriptif, dialogique; etc. des textes pour amener les étudiants à une progression. Les textes sélectionnés ont été classifiés selon une **thématique** correspondant d'une part aux sujets de conversation qui figurent à l'examen d'État de langue française en Hongrie; d'autre part à *l'intérêt* des étudiants pour des thèmes qui ont déjà été traités à partir d'*autres types* de documents que littéraires : articles scientifiques, de vulgarisation, la presse, chapitres de manuels de civilisation.

Les lectures *parallèles* de documents provenant de sources diverses prouvent que le texte littéraire en tant que tel est irremplaçable dans un projet d'apprentissage linguistique à un niveau avancé, car les morceaux de littérature offrent une infinie palette de sujets capables de susciter à la fois la lecture, la communication et la production écrite. Lors de l'exploitation des textes littéraires en cours de FLE, l'objectif principal est de cerner les enchaînements du discours, le déroulement de la pensée, les figures de style, aussi bien que la logique de l'imaginaire, les marques de subjectivité.

Voilà quelques thèmes autour desquels les textes enseignés peuvent être regroupés. La plupart d'entre eux, accompagnés d'exercices d'acquisition et d'activités complémentaires, ont été publiés aussi sous forme d'un petit manuel paru à l'UTB. (ÉLTHES. 1995). Compte tenu de mes expériences acquises depuis quelques années en cours de FLE dans des groupes avancés, ce recueil propose la lecture d'extraits littéraires de longueur et de difficultés différentes. L'ouvrage fournit en même temps à nos étudiants un matériel complémentaire visant la préparation à l'Examen d'État en langue française de niveau moyen et supérieur.

Sujet de conversation	Nom d'écrivain	Titre de l'ouvrage
famille, conflit entre les générations	Jean-Louis Curtis	La Parade
transports urbains	Bernard Dadié	Un Nègre à Paris - Présence Africaine
voyages, mouvement dans l'espace	Michel Butor Marcel Proust	L'Emploi du Temps À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs
maladie, souffrance	J-M-G Le Clézio	La fièvre (Le jour où Beaumont...)
architecture, intérieur	Honoré de Balzac Marcel Proust	Eugénie Grandet À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs
apparence physique, mode	Gustave Flaubert	Madame Bovary
critique d'art, l'œuvre d'art	Honoré de Balzac	Le Chef d'Oeuvre Inconnu
l'acte criminel	André Gide	Les Caves du Vatican

Les extraits utilisés en cours, reflètent bien l'importance attachée à l'exploitation du vocabulaire et le souci de sélectionner les textes destinés à la lecture en relation avec un centre d'intérêt thématique. La lecture en groupe aboutit à une vraie pluralité de lectures qui se complètent, donnant ainsi à chacun l'occasion de s'approprier la rhétorique lectorale de l'autre tout en évaluant la sienne.

La diversité thématique des textes n'empêche pas de discerner certains traits caractéristiques qui les sous-tendent. Les étudiants eux-mêmes ont abouti à la formulation de quelques aspects du texte littéraire qui leur paraissent révélateurs surtout par rapport aux textes de spécialité qu'ils lisent régulièrement en hongrois et souvent aussi en français. Voici l'essentiel de leur opinion.

'En lisant un texte littéraire ce n'est pas la charge informative des mots qui attire l'attention mais la beauté esthétique offerte par le langage. Le lecteur aboutit à la vraie compréhension du contenu souvent en réinterprétant les éléments stylistiques dispersés dans le texte.'

L'intérêt des étudiants pour la lecture des morceaux de littérature encourage toute tentative d'activités littéraires. En même temps je me suis tenue dans la mesure du possible à ce que ces activités soient conçues de manière à ce qu'elles s'intègrent à l'objectif général pédagogique de l'ensemble du programme des cours de langue.

3. Quelques activités en cours de FLE

3.1. Travail lexical autour des textes

Tout exercice de vocabulaire est précédé d'une lecture expressive excepté le cas où la lecture se fait à l'avance, individuellement. Lors d'une première rencontre avec le texte les apprenants sont priés de souligner les mots qui ne leur sont pas familiers. La sémantisation monolingue des nouvelles expressions ne comporte en règle générale que des mots supposés connus du public. L'emploi d'un métalangage permet d'exclure la langue maternelle.

Le procédé de regroupement thématique des mots repérés dans un extrait littéraire s'avère un exercice qui exige plus de créativité. C'est aux étudiants d'effectuer les regroupements lexicaux et ensuite, en mettant le texte de côté, de reproduire le contenu en se fondant sur leurs lexiques préparés à partir du texte ou de construire des textes similaires fabriqués avec les mots thématiquement regroupés.

Exemple: dans le texte de Jean Cayrol sur les grands magasins les étudiants sont invités à faire la distinction entre les expressions qui concernent l'attitude des gens pendant la période des soldes, la qualité des produits, les mouvements dans l'espace. Le lexique acquis leur permettra de présenter les coutumes des acheteurs en France en y ajoutant celles des Hongrois.

Le contrôle de l'acquis peut se faire sous forme de tests à choix multiples et/ou de textes lacunaires. Ces derniers sont produits à partir des extraits lus en cours pendant le semestre. L'insertion des trous dans les textes connus incite les apprenants à mettre dans les passages vides des mots utilisés par l'écrivain.

4. Activités menées sur l'oral

Dans le contexte pédagogique ci-dessus présenté, les textes littéraires ne sont pas analysés en premier lieu en tant qu'objet esthétique. Ils fonctionnent plutôt soit comme tremplin pour une conversation guidée, soit comme point de départ pour aborder des problèmes de civilisation française ou de culture comparée. Le réemploi du lexique acquis dans des situations simulées et dans des jeux de rôle exige de la créativité. Pour un extrait de roman l'étudiant peut imaginer un 'avant' ou un 'après', substituer d'autres personnages en inventant des situations similaires dans des contextes différents. Lors de l'adaptation orale d'un document littéraire écrit se dégagent trois solutions typiques.

1. Mémorisation / reproduction partielle ou intégrale du texte. En ce cas l'étudiant qui parle s'identifie complètement au Narrateur, le texte

imprimé est repris de mémoire, par conséquent il n'y a pas de distance textuelle entre l'écrit et l'oral.

2. Réemploi des mots et des tournures relevés par les étudiants dans un discours improvisé. Pendant cette activité créative quelques entailles du texte original sont placées dans un autre registre de langue différent de celui du littéraire.
3. Commentaires de textes dans une conversation libre ou dans un débat simulé. Dans ce cas-là les éléments du texte apparaissent comme des citations pour renforcer ou affaiblir une argumentation.

La dramatisation de passages descriptifs ainsi que l'inverse, c'est-à-dire la reprise d'un dialogue sous forme de récit cohérent incite les apprenants à changer de types de segmentation, de découpages et d'articulations du discours.

Il arrive très souvent que les différentes activités s'intègrent de façon dynamique d'autant plus que les textes peuvent se lire à plusieurs niveaux.

5. Exemples

1. Un extrait pris dans les *Caves du Vatican* d'André Gide est devenu en classe de langue un prétexte intelligible de dramatisation. après avoir divisé le champ lexical du texte en plusieurs couches thématiques, p.e. description du paysage, de l'apparence humaine, de la préparation à un assassinat, du crime accompli. Le jeu de dramatisation spontané a constitué à simuler un procès au tribunal en appelant en jeu l'imagination créative et la capacité d'improvisation des étudiants. Le procès a été joué après la lecture parallèle d'un document de civilisation sur le fonctionnement de la Cour d'Assises en France et du texte de Gide.

Dans un exercice de réécriture, tout en gardant le cadre et l'essentiel du message de l'écrivain les étudiants ont préparé un article de presse sur l'acte criminel de Lafcadio.

2. Marcel Proust: *À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs* (extrait)
Les phases des activités menées autour du texte

- Après avoir observé le style proustien les étudiants sont capables d'en proposer leurs interprétations en se concentrant sur une question globale.

Quelles sont vos premières impressions sur le texte?

Quelques réponses d'étudiants ci-dessous citées suffisent pour montrer qu'ils ont réussi à bien saisir les caractéristiques de l'esthétique de Proust d'après l'extrait.

Réponses: *les paysages représentés sont comme des tableaux impressionnistes - l'écoulement du temps est évoqué en fonction des lumières*

- on a l'impression de voir une suite de photos - les couleurs sont importantes...

- Les apprenants poursuivent leur travail en regroupant par domaines thématiques les mots ou expressions repérés dans le texte.

Rendre les élèves sensibles à des figures de style, à la richesse du vocabulaire, aux messages indirects d'un texte, telle est la démarche, amorcée avec l'observation de quelques structures syntaxiques que nous poursuivons en cours.

Lors du regroupement thématique des mots, 5 domaines ont été distingués. 1.) les mouvements du train, 2.) les circonstances du voyage, 3.) les changements du paysage, 4.) l'écoulement du temps, 5.) les sentiments qu'éprouve le Narrateur.

Ce travail autour du lexique a pour but de faire prendre conscience à l'élève que certains procédés stylistiques produisent des effets qui peuvent conduire à des interprétations laissées à la subjectivité.

Les premières observations des étudiants peuvent être prolongées par des activités créatives liées au texte (écriture de textes parallèles, exposés sur le style de Proust, sur sa carrière.).

Les différentes activités menées sur le texte de Proust ont exigé beaucoup d'efforts même des étudiants interprètes, mais en résumé, le groupe a abouti à formuler le descriptif du texte, son bref commentaire.

C'est un extrait où la description immobilise provisoirement les mouvements dans l'espace, les changements temporels. Tout porte à croire que le paysage perçu par la mémoire du Narrateur et l'insertion dans ce paysage d'une belle paysanne ont pour effet de suggérer un état d'âme particulier auquel le Narrateur est lié. Le procédé de décomposition des éléments naturels, grâce au jeu des métaphores et des comparaisons a pour résultat la récomposition d'un épisode de la vie du Narrateur.

Approfondir les connaissances lexicales, littéraires, culturelles des étudiants, les amener à manipuler plus aisément les structures syntaxiques, à lire et à comprendre plus facilement le langage littéraire, à réemployer créativement soit le cadre de la situation conçu dans le texte, soit les mots qui y sont utilisés, faire découvrir aux étudiants le plaisir de jouer avec les mots et avec un style nuancé, développer leur mémoire - tels sont approximativement nos principaux objectifs pédagogiques lors de l'utilisation de tout morceau de littérature en cours de FLE.

References

- [1] PEYTARD, J.: Littérature et classe de langue, Paris, Hatier-Crédif, 1982, p. 15.
- [2] COSTE, D. Remarques sur les conditions linguistiques et méthodologiques de l'appréciation littéraire, in : Le Français dans le Monde, No. 65, 1979, p. 75.

- [3] PAPO, E. – BOURGAIN, D. – PEYTARD, J.: Littérature et communication en classe de langue. Paris, Hatier-Crédif. 1989, pp. 26–27.
- [4] De la reconstitution à l'explication du texte, in : Le Français dans le Monde, No. 65. 1969. p. 37.
- [5] ÉLTHES. A.: Francia irodalmi szövegek (Kiegészítő anyag a nyelvvizsgáláshoz), Budapesti Műszaki Egyetem. Természet- és Társadalomtudományi Kar. Nyelvi Intézet. Újlatin Nyelvek Csoportja, 1995, (63 pages).

Communicative and Linguistic Approaches to the Process of Teaching Technical Translation from French into Hungarian

Ágnes Élthes, Budapest, Hungary*

In spite of the differences between the operational modalities applied by interpretation and written translation, two basic common features can be established that approach these intellectual processes

(a) According to the function-based translation didactics, the interpreter as well as the translator has to produce a new text in the target language that fulfills the functions intended by the source text through a specific communicative process in order to communicate the new text to an audience to whom the original one is completely unknown.

(b) The knowledge of a foreign language in itself is not sufficient to make actual translational decisions without being acquainted with the professional field or at least its terminology. A sort of extra-linguistic competence is also required for both activities (Lederer 1981).

The process of translation is a communicative chain consisting in lending a second language to an author so that he would be able to communicate with an audience belonging to the same category of readers as the original one (Dejean 1993).

Teaching translation is a constantly non-linear act of communication aimed at making students acquainted in practice with the elements of the intellectual process of translation activity and transferring them a general translational strategy to be applied through special technics when required (Delisle 1980).

Teaching technical translation from French into Hungarian is a part of the programme of the *Interpreter and the Translator Training of the Technical University of Budapest*. This three year training works simultaneously with the university studies of engineering.

The general programme of teaching translation includes the following phases: theoretical problems of translation, literary and general texts, introduction to technical translation, translation of texts for specific purposes, professional translation in the frame of a diploma work. The methodology applied in teaching tries to be adopted to the real needs of the students and to help them to acquire a safe technique of confrontation of the SL and TL in order to reinterpret and to make understand the source text.

The paper discusses some constraints and particularities of the pedagogical situation that determines in general the criteria of the choice of the texts to be translated, as well as the specific objectives of the translation courses and some types of exercises and activities introduced according to the character of the source text.

* Author's translation of French original

The pedagogical situation

As the students-engineers participating at the Interpreter-Translator training of the Technical University of Budapest represent a large variety of professional fields consequently their reception of the texts changes individually. This fact influences the criteria of the choice of the texts and also the directions in the pedagogical proceedings (Élthes 1996). It is reasonable to start with general technical documents and to progress toward texts for specific purposes by using the same global translation strategy that implies three extra-class activities:

- (1) parallel lectures in Hungarian and French on the same subject,
- (2) documentation on the actual subject,
- (3) consultation with French speaking (Hungarian) expert-engineers.

In comparison to the big schools of translation and interpretation like ESIT, ISIT, the quantity of the texts translated at the seminars is restricted. The reason for it is the relatively reduced number of the lessons (8 seminars of 90 minutes in a semester). As a result, the importance of the individually prepared home translations of longer texts (articles of scientific reviews) has increased. It also requires the permanent analyses of the errors accompanied by written explanations from the teacher's part and regularly by the functional classification of the errors committed during translation operations.

The nature of the texts to be translated

The definition of the adjective technical in le Grand Robert is the following: "different of what is common, general, sg. belonging to one particular specialized field of activity or of knowledge." This definition can be perfectly applied to the constraints of the technical texts that are mostly denotative referring to an objective reality and intended to communicate information having in general only one possible interpretation in the target language (Durieux 1988).

The ability of the students to recognize some linguistic aspects of the technical texts in the target language doesn't directly influence the translational decisions. At the same time the students ought to be oriented to discover the linguistic aspects of surface of the French technical language.

At the beginning of the technical translation studies the simple lecture of several types of texts without translating them makes it possible to discover some relevant linguistic characteristics of the written technical texts. The purpose of reading without translation is to stimulate the students to formulate by themselves and through deduction the most important linguistic phenomena they consider to be typical. In the teaching practice the parameters found by the students are taken together and classified by the teacher in order to prepare a list of the linguistic features, which contains the following points:

- (1) exactitude of the technical expressions that excludes any ambiguity in the interpretation/translation
- (2) specific vocabulary implied in the texts in dynamic relationship with the elements of current French

- (3) two extreme types of sentence structure.
 - (a) simple sentence (passive voice)
 - (b) complex sentence structure with developed internal structure of the functional groups
- (4) lexical units can be formally simple or complex (noun + preposition + noun + adjective)
- (5) semantic functions of the prepositions in the lexical units
- (6) presence of an extra-linguistic background:

These above mentioned remarks allow to conclude on the double character of the technical translation. On the one hand specific constraints have to be taken into consideration, according to the professional terminology and to the constant semantic functions of the prepositional constructions. On the other hand a sort of liberty and of creativity is also present when translating current expressions or when reorganizing in Hungarian the complex French sentences by dividing them into smaller units (parts, relative propositions).

Criteria of the choice of the texts

In order to assure progression in the translational tasks it is important to realize simultaneously a sort of compromise between several criteria on realizing diversification in the degree of the linguistic and professional difficulty of the texts devoted to the translation. Considering that the audience is homogeneous at the linguistic level and heterogeneous at the professional level (different special fields like mechanics, chemistry, transport, architecture, electricity are represented within the same group) an efficient way of work can be **the classification of the texts according to the thematic** reflecting the various professional areas the students are from so that they should be really interested in the subject the text contains.

The role of the texts with thematic interest (for example micro-processors, Le Corbusier and his conception of architecture, mathematics etc.) consists in the sensibilization of the students to translating specific technical texts not corresponding to their habitual professional activities. At the same time classifying technical texts on the bases of strictly established criteria seems to be unreal. There are several points of view for a typology and the demarcation line between them is flexible that means they can coexist. The above mentioned thematical classification is one possibility but it has to be taken into consideration that the different texts or even texts about the same subject come from different sources (prefaces, textbooks, publications by enterprises), which means that the degree of technicality and of professionalism of a text doesn't reflect its linguistic level.

Another **classification could be that of the scientific level**. The different types of texts reveal the stylistic, linguistic characteristics of each category. A text of vulgarization is in general easily comprehensible from technical point of view but its style may constitute more difficulties in translation into Hungarian than a highly specialized text in technological processes for example. A further category could be established considering the possible constraints and liberty in the translational operation.

All the texts translated at the seminars belong to one of these groups. The specific

purpose of the courses of translation is to show to the students how to assimilate principles of translational methodology that are acquired in the form of exercises of translation. The nature of the texts can change but the basic translational operations: reading, comprehension of the message and its reinterpretation in the target language are invariable. Of all these elements reading is the one that represents the communicative aspect of the translational process in the best way. Reading can be regarded as a silent, rather one-way communication aiming at understanding the message, the basic ideas, the intention of the author.

Activities at the seminars

Through the different exercises applied in the translation course students can be taught to acquire an interpretative translating strategy and to take a creative attitude to solving problems of translation. Translation exercises will lead to an integrated application of thematics, semantics, pragmatics, stylistics in the process of translation considering every text as an entity.

The translator receives the source text, interprets it and produces a new text in the target language, the interpretation of which should be equivalent to the interpretation of the source text. In the process of translation the translator performs the tasks of the recipient and that of the producer.

(1) **Preferency translation of texts on classical technical domains** (optics, automatization, informatics, mathematics etc.). Short texts are distributed to the members of the group and are translated by micro-groups of 2-3 persons. There are minimal differences between the translations offered by the micro-groups, because the students are acquainted with the subject in their mother tongue and the terminology implied in the texts is completely repertoried in bilingual and monolingual dictionaries. Consequently the students succeed in finding the final version the entity of the group accepts as the best relatively quickly.

(2) **Exercises of memorization.** Technical texts containing 800-1000 words with a great number of professional terms can be successfully used for this type of activity. After the silent reading of the text the students are proposed to jot down all the technical texts they could memorize on a sheet of paper. As a second step they look up for the meanings of the memorized words in dictionaries. Having prepared a list of Hungarian equivalents the students are asked to produce an oral translation of the text spontaneously. The quality and the exactitude of it depends on the quantity of the key-words jotted down by memory.

This activity has multiple interests as follows: development of the speed in the translational operation, enrichment of the technical vocabulary in one particular professional domain, acquisition of the aptitude to translate new French texts with similar subjects.

(3) **Comparison of translations.** During this exercise the critical role of contrastive knowledge of both languages (SL and TL) is emphasized. Through the translational operation the choice of the syntactical, grammatical structures and the stylistic solutions comes directly from the linguistic competence of the translator, from the implicit comparison of two languages. A real explicit comparison can be realized in analyses of the source texts and their translated productions.

In this case procedural aspects of translational decisions are discovered on the

bases of the principles of interaction of mental processes on different levels. The comparison of two written texts – source text and a new text in the target language allows the students to acquire linguistic reflexes that are based on differences between two linguistic systems. Systematization of some regularities of reinterpretation in the TL can offer the student-translators linguistic principles directing their work in an efficient way.

Literary texts containing technical lexical elements published in Hungarian and non-published translations of other students are mostly used for this individual activity that makes it clear:

- (a) the literal signification of a word doesn't coincide with its contextual sense,
- (b) dictionaries cannot always suggest the best translational decisions,
- (c) background information and logical reflections from the translator's part are required.

When comparing other students' translations to the original text it is very important to give points of orientation in order to concentrate the students' attention on actual linguistic phenomena. As a relevant example can be offered the variety of Hungarian translations of the anaphoric "markers" (*marqueurs*) in French texts about urbanism taken from a diploma work in which word for word correspondences, modification of the French grammatical categories, total suppression (emission) of the marker and its replacement by the repetition of the common noun the marker refers can be discovered.

(4) Translations with comments. Commented translations as a form of creative activity are a sort of synthesis of the students' individual translational experiences. The presentation of facultatively chosen translations is required during the 5th semester of the training. Each student is asked to prepare his suggested written translation for the course and to distribute the photocopies of the translated text to the members of the group. The students present their work in the frame of an oral communication on drawing the attention of the audience on the linguistic, stylistic, lexical aspects of the translational operation.

In the analyses the student-translator is asked to make also critical remarks on the original text, because the stylistic elements, the reference on cultural events, the syntactic structure have influence on the quality of the new text as a text. The other members of the group follow the comments on having the written translation to their disposition and by emphasizing the translational solutions they accept and also by mentioning the translational decisions that requires supplementary explanations, more developed argumentation from the translators' part.

The oral presentation of translations is the most complex activity that requires the constant chagement of the roles (Durieux 1988), which means that each student becomes commentator, translator, reviser, provoking temporary discussions during the seminar. This exercise unifies in itself the linguistic and communicative aspects of the teaching process.

References

- Dejean le Feal, K. 1993. Pédagogie raisonnée de la traduction. *Meta*. 28. 2. 157.
- Delisle, J. 1980. L'analyse du discours comme méthode de traduction. *Cahiers de traductologie* no 2., 42., 43., 47., 70.
- Durieux, Ch. 1988. Fondement didactique de la traduction technique. *Collection "Traductologie"*, no. 3. Paris: Didier. 75-115.
- Élthes Á. 1996. Initiation à la traduction technique. In: Szöllősy S.A. (ed.) *Folia Practico-Linguistica, XXV-XXVI, Theoretical and Practical Aspects of Training Translators*. Budapest: Technical University of Budapest. 80-83.
- Lederer, M. 1981. *La traduction simultanée*. Paris: Minard. 377-385.

FRANCIA IRODALMI SZÖVEGEK (KIEGÉSZÍTŐ ANYAG A NYELVVIZSGÁHOZ)

Elthes Ágnes

Természetesen az irodalmi szövegeket ma már nem a nyelvtanítás klasszikus hagyományai szerint alkalmazzuk, mint **direkt modellt**, amelyet az írásbeli kifejezéskor utánoznia, szóban pedig pusztán memorizálnia kell a nyelvtanulónak. A középfokú nyelvvizsgára készülő csoportokban szerzett módszertani tapasztalatok azt mutatják, hogy a nyelvórán feldolgozásra kerülő francia irodalmi szövegeket a hallgató el tudja helyezni a már ismert, nem irodalmi szövegtípusokhoz képest. Egy adott társalgási témakörhöz válogatott, eltérő forrásból származó szövegeken keresztül (pl. újságcikk, országismereti tankönyv szövege, tudományos ismeretterjesztő cikk) a nyelvi regiszterek tudatos megkülönböztetésére is képessé válik.

Szakfordító- és tolmácsképzős hallgatók esetében bármely francia irodalmi szövegrészlet és annak magyar vagy más nyelvre fordított változatainak összehasonlítása alkalmat ad az anyanyelvi fogalmazási stílus és egyben a fordítástechnika csiszolására, árnyaltabbá tételére is. A nyelv- és stílusgyakorlat órákon az általános szókincs bővítése tematikusan válogatott irodalmi szövegekre épül oly módon, hogy a hallgató a szövegben érintett téma lexikai anyaga mellé, ahhoz szorosan tartozó szólistát kap kézhez, egynyelvű szómagyarázatokkal. Több, hasonló tartalmú irodalmi szövegrészlet elolvasása, értelmezése alapján, átfogó címmel, fejből, esszé jellegű fogalmazásokat is készítenek a hallgatók. Az ilyen típusú írásbeli feladatok nyelvezetén kimutatható az irodalmi olvasottság hatása és a szövegek szintézisének megteremtéséhez szükséges nyelvi leleményesség.

Az irodalmi szövegek didaktikai jelentőségét nem egységesen ítéli meg a szakirodalom. Álljon itt erre néhány példa.

Stourdzé szerint egy irodalmi szöveg a nyelvi tudás tökéletesítésének, a beszélt nyelv elsajátításának eszköze kell, hogy legyen. Gyakorlati módszertani tapasztalatok tanúsága szerint azonban ezt a tételt csak részben fogadhatjuk el. Nem szabad elfelejtenünk, hogy amikor a nyelvtanuló irodalmi szöveggel foglalkozik szóbeli gyakorlat céljából, művészi stílusú, írott szövegből indul ki, s a beszélt nyelvi adaptáció során három fő megoldás kínálkozik, azonban ez a három egymáson belül nem keveredhet.

1./ Az elbeszélővel azonosulva részleges vagy teljes *szövegreprodukálás*. Ilyenkor az elmondott és leírt szöveg stílusbeli regiszterei lefedik egymást, a kettő közti szöveg-distancia megszűnik.

2./ A szövegből válogatott szavak, kifejezések felhasználása az órán rögtönzött szövegben. - E *produktív* tevékenység során a beszélő vagy beszélők csoportja által használt stílusréteg teljesen eltér az irodalmi szövegétől, amely kiindulási pont volt a gyakorlathoz, eltérően az előző, memorizálás-jellegű feladattól, ahol megmarad az eredeti mondatfűzés, szóhasználatok, stb.

3./ A szövegértékelés, ún. kommentáló leírás, az órán szabad beszélgetés vagy vita, illetve otthoni esszé formájában. Ebben az esetben az eredeti szövegből kivett elemek idézetként jelennek meg, alátámasztanak vagy gyengítanak egy-egy érvelést. Az irodalmi szövegben használt kifejezések átkerülnek világosan elkülönülve, egy más regiszterbe, az elemző-értékelő stíluséba, s együttesen alkotnak egy új, koherens szövegtípust.

J. Caillard képviseli azt a felfogást, melynek értelmében az idegen nyelv eszköz egy másik ország kultúrájának megismeréséhez, s minden irodal-

mi dokumentum arra szolgál, hogy előkészítse a nyelvtanulót a célnyelv országismereti, történelmi, irodalmi megismerésére. Többek között az irodalom tanítását is a francia, mint idegen nyelv oktatásának keretén belül képzele el. E meglehetősen tág értelmezéssel szemben állt egy szélsőségesen leszűkítő koncepció, amely ún. kihagyásos lexikai gyakorlatok (*exercices à trous*) során keresztül juttatja el a hallgatót az irodalmi szöveg egészéhez. A hiányos szöveg ugyanis nem más, mint egy konkrét irodalmi szöveg. A hallgatók által kiválasztott szavak és az eredeti szerzői megoldások közti különbségek összehasonlításából vezette le e módszer az irodalmi szókincs bővülését. (D. Coste)

Áttörést hozott az **Interlignes** c. módszer, amelyben nem irodalmi szövegrészetek, hanem teljes irodalmi szövegek szerepelnek, ún. autentikus dokumentumként, s az a módszertani célkitűzés, hogy a hallgatók az olvasás öröméért olvassanak irodalmat, miközben kétféle aspektusra is figyelnek egyszerre. 1./ Az olvasott szöveget a francia kultúrából nem kiszakítva próbálják megérteni. 2./ Magukat a mindenkori francia olvasó helyébe képzelve nem felejthetnek meg saját identitásukról, kultúrájukról sem.

A francia módszertani szakirodalom gazdagsága elméleti síkon, a legújabb Franciaországban kiadott francia nyelvkönyvek gyakorlati szinten támasztják alá az irodalmi szövegek teljes értékű létjogosultságát a francia, mint idegen nyelv oktatási folyamatában. Elegendő röviden összehasonlítaniuk egy-egy francia és pl. angol haladó szintű hallgatók számára készített tankönyvben szereplő szövegtípusok arányait. (Statisztikai adatok egyértelműsítik, hogy pl. a **Nouveau Sans Frontières** 3. kötetében található 25 irodalmi szövegrészlet szervesen beleépül a társalgási témák dossziéiba, szemben az angol **Headway Upper-intermediate** tankönyv szerkezetével, ahol mindössze egy különálló olvasmányt találunk az irodalmi stílus érzékeltetésére, 4 szövegrészlet segítségével.)

A szakirodalom elméleti, a tankönyvek gyakorlati tanúbizonysága mellett egy harmadik, francia vonatkozású irányvonalat is említenünk kell. A

francia könyvpiacra egyre inkább teret hódítanak az irodalmi szöveggyűjtemény típusú tankönyvek. E kiadványokban egy központi gondolat vagy téma vezérfonala szerint kiválogatott szövegrészekkel ismerkedhetnek meg a francia nyelvet tanulók, s a szövegek utáni gyakorlatok a szóbeli és részben írásbeli kifejezőképességek fejlesztését szolgálják, s számíthatnak az idegen hallgatók érdeklődésére. A francia nyelvoktatás párizsi fellelőházaiban (*Alliance Française, Université de Paris-III*, stb.) az irodalmi szövegek oktatásának külön módszertani műhelyei vannak, mert az a nézet uralkodik, mely szerint az idegen nyelv - elsősorban haladó szinten - sikerrel oktatható az irodalmon keresztül. A fent említett, segítő gyakorlatokkal ellátott olvasókönyvek nemcsak csoportos foglalkozásokon használhatók fel, kiválóan alkalmasak az egyéni tanulásra is.

Láthatjuk tehát, hogy minden kezdeményezés, amely az irodalmi szöveg nyelvórai kiaknázhatóságára irányul, bátorításra lel a franciaországi tapasztalatok tükrében, amelyek azt bizonyítják, hogy a nem anyanyelvi olvasók jelentős hányada sokszor jobban igényli az irodalmi szöveget, mint az ismeretterjesztőt. Ez a szövegtípus - mármint az irodalmi - a stílus gazdagsága, a szövegben rejlő többféle értelmezhetőség, végül a konnotációs jelleg miatt az idegennyelvi órán kiválóan kihasználható, s a hallgatói kreativitás forrásává tehető.

A normatív szótárak és nyelvtanok a nyelv rétegein belül megkülönböztetik az irodalmi nyelvet. Bizonyos szavakat, szerkezeteket azért tartanak irodalminak, mert gyakrabban fordulnak elő irodalmi alkotásokban, mint a köznapi nyelvben. "Littéraire"-nek, (irodalminak) jelöli meg a Robert szótár azt a szót, amely nem használatos a köznapi stílusban, hanem főleg az elegáns, írott nyelvben. Az empirikus, szociolingvisztikai értelmezésre azonban sokszor maguk a költők cáfolnak rá alkotásaikban. Az irodalmi műalkotásban valójában nem valósul meg a nyelv irodalmi, illetve nem irodalmi rétegnyelvre való felosztása, a kettő dinamikusan egybeolvad.

Les mots que j'emploie,
Ce sont les mots de tous les jours
(Paul Claudel, Oeuvre poétique, Gallimard, 1957, 265)
(A szavak, melyeket használok,
A mindennapok szavai)

Mennyiben tér el az irodalmi a tudományos szövegtől?

Bármely műfajhoz is tartozik az irodalmi szöveg (költészet, próza, dráma), olvasásakor nem információkat keres az olvasó, nem az informatív érték kerekedik felül, hanem a szöveg nyújtotta esztétikai élvezet. A szöveg metanyelvi funkciója azáltal kel életre, hogy az olvasó a szövegben szétszóródott stilisztikai elemeket értelmezi, s ezekből az elemekből kiindulva, azokat esetleg átértékelve jut el a szöveg mondandójának megfejtéséhez. (A tudományos szöveg olvasásakor az információk egzakt üzenete köti le a figyelmet, a szakterminológia mögött meghúzódó konkrétan megragadható tudományos tartalom. Ebben az esetben a terminusok pontos jelentése fontos a szövegértéshez, egynyelvű vagy kétnyelvű szómagyarázatok, vagy ábrák segítségül hívásával.) Az irodalmi szöveg akár önálló mű, akár szövegrészlet, nem egy szűkebb értelemben vett közönséghez szól, a közönség tulajdonképpen a sartres-i virtuális közönség. Ezzel szemben a tudományos szöveg meghatározott szakmai érdeklődésű réteghez szól, egy szűkebb értelemben vett olvasótáborhoz. Mindebből az is következik, hogy az irodalmi szövegről inkább elmondhatjuk, hogy befogadói szempontból egyéni jelenséggé válik s annyi olvasata van, ahányan olvassák, mint a tudományos szövegről, amelynek tartalma meghatározott, egységes olvasatot enged az olvasó számára. Az egyéni befogadás szintjén mindössze a megértés fokozatai mutathatnak eltéréseket. Az irodalmi szöveget átszöhetik szubjektív elemek is és gyakori, hogy a konvencionális nyelvtani formák szövegben aktualizált jelentése, valeur-je (értéke) eltér a

hétköznapi nyelvhasználatától. A nyelvtani alakok sohasem nyernek relatív értéket tudományos szövegben, megfelelően a tudományos stílus pontosságának. A szöveg írója személytelenül felolvad a tudományos szövegben. Ennek egyetlen távoli irodalmi párhuzama a leíró szöveg, amelynek középpontjában valamely tárgy, épület, táj, stb. részletező leírása áll. (Az írói jelenlétet nélkülöző szöveget nevezte Platon mimezisznek, - pl. Flaubert -, a mű lapjain fel-felbukkanó írói jelenlétet sejtető szövegtípust diegezisnek - pl. Dickens.)

Az elmélet és gyakorlat sokszínűsége az egyéni módszertani tapasztalatok, hallgatókkal végzett kísérletek, próbafeladatok talaján kristályosodik ki, konkrét pedagógiai célkitűzéshez válogatott irodalmi szövegek különböző feldolgozásai során.

A jelen előadás címe egy nemrégiben megjelent nyelvvizsga-kiegészítő anyag címe is egyben, amely elsősorban a BME hallgatói számára készült, hogy lehetőséget nyújtson arra, hogy a nyelvtanuló az eredetiben olvasás örömeivel is megismerkedhessen.

A **Francia irodalmi szövegek** c. nyelvvizsga-kiegészítő anyagban olyan szövegrészletek kaptak helyt, amelyeknek nyelvórai felhasználására az elmúlt években rendszeresen sor került, a nyelvvizsgára készülő csoportokban, valamint a szakfordító- és tolmácsképzős hallgatók nyelv- és stílusgyakorlat óráin. A különböző hosszúságú és nehézségi szintű szövegek a közép- és felsőfokú nyelvvizsgán gyakran felmerülő témakörökhöz kapcsolódnak. Az alábbi felsorolás a társalgási témakör mellett feltünteti a témához választott szöveg írójának nevét:

- 1./ A család (Jean-Louis Curtis)
- 2./ Társadalmi élet (Jean Cayrol)
- 3./ Városi közlekedés (Jacques Perret, Bernard Dadié)
- 4./ Vásárlás, üzlettípusok (Jean Cayrol, Roger Caillois)
- 5./ Utazás vonattal (Marcel Proust, Mishel Butor)

- 6./ Egészség, betegség (J. - M. G. Le Clézio)
- 7./ Építészet, lakás (Balzac, G. Perec)
8. Divat, öltözködés (Flaubert, Guy de Cars)
- 9./ Étterem, a francia konyha (Flaubert, Proust)
- 10./ Szabadidő /művészetek, sport/ (Balzac, Colette, Daninos)

Mindebből következik, hogy a jegyzetet elsősorban azok a haladó szintű hallgatók fordíthatják haszonnal, akik árnyalt szókincset, választékos stílust szeretnék elsajátítani, s az írott szövegeket alapul véve beszédképességüket is fejleszteni szándékoznak és már rendelkeznek az irodalmi nyelv, mi több, az irodalmi mű megértéséhez szükséges nyelvi ismeretekkel.

A jegyzet felépítése a következő: (Az adott témakörhöz kiválasztott irodalmi szöveg, a pontos lehelőhely megjelölésével)

- a szövegben rejlő legjellemzőbb nyelvtani problémák rövid felsorolása,
- a szöveg jellegetől függő gyakorlatok írásban vagy szóban
- (globális értést ellenőrző kérdések, új szóanyag gyakoroltatása szerepjátékokban, szövegutánzás, memorizálás, lexikai feladatok, fogalmazás)
- a jegyzet végén a kötetben szereplő írók rövid pályarajza található.

Az ideális megoldás az, ha a gyakorlatokat a csoportok igényei szerint változtatjuk, kialakítva egyéni módszereinket.

Vizsgaelőkészítő csoportokban a szövegrészletek kapcsán a társalgási tematika lexikai elmélyítése, az elsajátított lexika irányított fogalmazásban való alkalmazása, a szövegértés, a szóbeli fogalmazás gyakoroltatása a közvetlen pedagógiai célkitűzés. A szakfordító- és tolmácsolóképzőben a hallgatói kreativitás nagyobb hangsúlyt kaphat a magasabb nyelvi színvonalnak köszönhetően.

en. Műelemző kiselőadásokra az író francia irodalomban elfoglalt helyének ismertetésére, az olvasott szöveg emlékezetből történő írásbeli kritikai elemzésére (Le Clézio) leíró szövegrészlet alapján improvizált jelenetekre, szimulációs játékokra (Butor, Proust, Balzac) nyújtanak lehetőséget az irodalmi szövegek, a lexikai ismeretek bővítése mellett.

Abban az értelemben feltétlenül nyitottnak kell tekintenünk a kiegészítő anyagot, hogy a szövegek sora a témák szerint bővíthető, mint ahogy a felhasználási módszerek is változtathatók. Mindez bizonyítja, hogy az irodalmi műnek nemcsak az olvasatai, hanem módszertani felhasználási módjai és számosak. A jegyzetben közölt bármely regényrészlet a szereplő életéből kiragadott epizódot tartalmaz. Produktív beszédgyakorlat a hősök jellemrajzának elkészítése az olvasott rész és az elképzelt előzmények alapján. A Balzac-szövegben található festészeti szókincs felhasználásával a hallgató képes festészetkritikai érvelésre egy képzelt kiállításon vagy riport készítésére festővel, stb. Az irodalmi szöveg tartalma és a valós életből vett, átélt élmények közti párhuzamok gondolatok közlésére indítják a hallgatókat, ami szintén fejleszti a szóbeli kifejezőképességet. (Pl. a 10. sz. témakörhöz tartozó Colette és Dadié-szövegben leírt nagy francia kerékpárverseny, a Tour de France és egy futballmeccs szurkolóinak hangulata közti hasonlóságok, vagy az utazáshoz választott. a vonat ablakain keresztül felvillanó, váltakozó tájképeket, tovasuhanó alakokat megörökítő Proust-szöveg kapcsán egy személyes útiélmény felidézése.)

A szövegértést ellenőrző kérdésekre felelés írásban, a lexikai anyag el-sajátításának szintjét mutató felelet-választós tesztek, a fogalmazási feladatok, a szövegutánnat, a tartalmi tömörítés jellegűknél fogva az írásbeli kifejező-készség fejlesztését célzó módszertani eljárások, amelyekre a kiegészítő anyag lehetőséget nyújt.

A szöveggyűjteményt az idézett írókról készült életrajzi útmutató zárja le.

Az irodalom - az idegennyelv oktatásában - a nyelvóra keretein túlmutató kreatív tevékenységek forrásává válhat a kultúra, a humán műveltség iránt fogékony hallgatók számára. Ezt bizonyítják a Budapesti Műszaki Egyetemen az elmúlt évek során megrendezett francia nyelvű diákszínjátszó produkciók vagy a tudományos diákköri konferenciákon úgyszintén franciául tartott, egyéni elemzéseken alapuló, díjnyertes előadások, irodalmi témákról

Irodalom

Caillard J.: L'utilisation des textes littéraires. in: *Le Français dans le Monde*, No 65. 1969

Coste D.: Remarques sur les conditions linguistiques et méthodologiques de l'appréciation littéraire. in: *Le Français dans le Monde*, No 65. 1979

Élthes Ágnes: Néhány tapasztalat az irodalmi szövegek felhasználásáról (...) in: *Folia Practico-Linguistica*, XXIII. évf. 1993

Papo E. - Bourgain D. - Peytard J.: *Littérature et communication en classe de langue*, Paris, 1989, Hatier - Crédif

Peytard J.: *Littérature et classe de langue (français langue étrangère)* Paris, 1982, Hatier-Crédif

Stourdzé C.: De la reconstitution à l'explication du texte. in: *Le Français dans le Monde*, No 65. 1969

Ágnes Élthes:

INITIATION A LA TRADUCTION TECHNIQUE

(Expériences avec les étudiants traducteurs-interprètes – II^{ème} année, 2^{ème} semestre – à l'U.T.B.*)

I.

Le Grand Larousse Encyclopédique définit la traduction comme «action de traduire, de transposer dans une autre langue» et aussi comme résultat de l'action de traduire, ouvrage qui en produit un autre dans une langue différente.»

Le Grand Robert donne : Traduction (n. f.) «Action, manière de traduire»
2.) Texte ou ouvrage donnant dans une autre langue l'équivalent du texte original qu'on a traduit».

Selon la théorie moderne de la traduction qui influence toute approche pédagogique de nos jours, la traduction est non pas affaire de correspondances entre les mots de la langue de départ et de la langue d'arrivée, mais d'équivalences de sens, de style et de finalité entre le texte original et sa traduction. Cette théorie dont Mounin est considéré comme étant le fondateur, est représentée entre autres par Seleskovitch, Delisle, Lederer, Durieux, Lavault.

En hongrois, le mot *fordítás* qui signifie traduction, désigne à la fois le texte traduit et l'acte de traduire. Il nous paraît important de reprendre en plus des définitions citées ci-dessus, la distinction que fait Dejean Le Féal entre *traduction* et *traduire*.

Pour le linguiste, la *traduction* est «un texte dans une langue X de style équivalent et d'une qualité rédactionnelle au moins égale à celle du texte original et destiné à transmettre le même message à la même catégorie de lecteurs et dans le même but que le texte original.»

* Université Technique de Budapest

Tandis que «traduire, c'est prêter à un auteur une seconde langue afin qu'il puisse communiquer à travers celle-ci avec un public appartenant à la même catégorie que les lecteurs visés à l'origine.»

Bref, le traducteur joue également un rôle social qui consiste à faire lire des textes de différents types à des lecteurs susceptibles d'être rebutés par une traduction laborieuse.

II.

Le présent exposé ne se fixe pas pour objectif de donner un parcours théorique de la pédagogie de la traduction. L'accent sera mis sur l'application pratique de la théorie, telle qu'elle s'effectue en cours de traduction et sur mes expériences acquises dans l'enseignement. Le titre veut suggérer qu'il s'agit de problèmes méthodologiques de la préparation des étudiants ingénieurs interprètes-traducteurs à l'acquisition de démarches à adopter en traduction de textes à caractère technique ce qui doit faire l'objet du programme de la formation pendant le deuxième semestre de la deuxième année.

Parallèlement à l'apprentissage des techniques de traduction, les étudiants en tant que futurs traducteurs professionnels, doivent bien connaître les domaines concernés en puisant leurs connaissances sur le sujet dans la documentation qu'ils compulsent et utiliser correctement les dictionnaires bilingues et monolingues afin de préparer leurs propres fichiers terminologiques qui facilite leur travail quand il leur faut traduire une grande quantité de textes du même type.

La méthodologie appliquée en cours de traduction doit aider les étudiants à atteindre une bonne technique de confrontation des deux langues. Au début, il arrive que même les meilleurs élèves n'interprètent pas bien d'emblée un énoncé dont ils ont l'impression de comprendre tous les mots qui le composent et la syntaxe selon laquelle les mots s'agencent.

L'idéal est d'adapter son enseignement pratique aux besoins réels des apprenants. Le choix des textes convenables destinés à la pratique de la traduction exige beaucoup d'efforts de la part de tous les professeurs de langue qui ont une formation littéraire et linguistique. L'enseignant philologue a par

conséquent un certain embarras face à la traduction technique qui occupe de nos jours une part sans cesse croissante dans le vaste domaine des traductions.

Pour élaborer son programme éducatif et sa propre démarche pédagogique, il paraît très utile de chercher à répondre aux questions ci-dessous :

1. Quel est l'objectif de l'apprentissage ?
2. Quel est le public concerné ?
3. Par quels moyens atteindre l'objectif d'enseignement ?
 - a) Choix des textes
 - b) Exercices appliqués en cours

1) Quel est l'objectif de l'apprentissage ?

La vocation première de l'enseignement de la traduction dispensé par la Formation de Traducteurs-Interprètes à l'Université Technique de Budapest d'une durée de trois ans, est de préparer des candidats à la carrière de traducteur professionnel. Les études sont sanctionnées par un Diplôme de Traducteur-Interprète Professionnel permettant à nos étudiants de devenir traducteurs indépendants ou d'exercer leur métier de traducteur parallèlement à leurs activités d'ingénieur.

Le programme de l'enseignement de la traduction se divise en plusieurs étapes successives :

- | | |
|---|--|
| 1 ^{ère} année, 2 ^{ème} semestre | – Problèmes théoriques de la traduction |
| 2 ^{ème} année, 1 ^{er} semestre | – Traduction générale, littéraire |
| 2 ^{ème} année, 2 ^{ème} semestre | – Traduction de textes à caractère technique et scientifique |
| 3 ^{ème} année | – Traduction professionnelle |
| | – Textes spécialisés |
| | – Préparation de la traduction de diplôme |

Au cours du 2^{ème} semestre de la II^{ème} année, qui est à l'origine de mes expériences, la tâche de l'enseignant est principalement d'entraîner les apprenants à la traduction de textes contenant des sujets techniques. C'est ce qui fait *l'objet immédiat* de la formation.

2) Quel est le public concerné ?

Nos étudiants sont issus d'horizons *divers*, c'est-à-dire ils viennent de *différentes* Facultés de l'UTB avec des formations d'ingénieur préalables, variées. Par conséquent ils ne peuvent pas tous être réceptifs à tous les textes techniques destinés à la traduction de la même manière. En même temps leur préparation linguistique s'avère *homogène*.

Dans le groupe de traducteurs de la deuxième année (en 1994-95), la répartition des domaines techniques représentés par les étudiants était la suivante :

DOMAINE TECHNIQUE	NOMBRE D'ÉTUDIANTS
Informatique	2
Chimie	3
Architecture	4
Mécanique	1
Transports	1

3) Par quels moyens atteindre l'objectif d'enseignement ?

a) Choix des textes

La méthodologie de l'initiation doit être conçue en fonction de la nature et de la finalité spécifique de la traduction professionnelle. À cet égard, le choix des textes destinés à la traduction est une des tâches primordiales de l'enseignant.

Dans le choix des textes j'ai essayé de réaliser une sorte de compromis entre plusieurs critères en assurant une diversification des difficultés, des thèmes traités et de la nature des textes pour faire parvenir les étudiants à une progression.

Étant donné que dans mon groupe de traducteurs-interprètes il y avait des étudiants venant de différentes Facultés de l'UTB (voir ci-dessus), j'ai classifié les textes choisis selon une *thématique* correspondant aux domaines professionnels représentés par les membres du groupe, en cherchant en même temps, à combiner les paramètres essentiels suivants : la variété des difficultés – la variété des thèmes – la variété des références à la civilisation technique de la langue cible. Ce dernier paramètre est important pour prouver aux apprenants dans la pratique que pour qu'il y ait saisie du sens, il faut qu'il y ait référence non seulement à la langue de départ mais aussi au fond culturel qui la sous-tend. Lors de la préparation des apprentis traducteurs à la traduction professionnelle, il est utile de les faire travailler sur des textes réels qui sont rédigés à d'autres fins qu'à des fins d'enseignement de la traduction. Ces types de textes véhiculent des informations et généralement l'aspect esthétique n'y est pas déterminant. Mais l'idée selon laquelle le style est omniprésent dans les textes littéraires et totalement absent dans les textes de nature technique nous semble quelquefois erronée.

(Un texte modèle d'architecture mis en annexe prouve que même un article spécialisé peut être imprégné de coloration stylistique.)

La *thématique* des textes à traduire telle qu'elle a été établie en fonction du public visé pendant le deuxième semestre de l'année 1994-95 :

Sujets traités

- | | |
|----------------|---|
| - Informatique | - Impact des microprocesseurs dans les années 80 |
| | - Le fonctionnement du poste téléphonique |
| - Mécanique | - Pilotage automatique des trains |
| - Transports | - Insonorisation sonore des ateliers dans les aéroports français |
| - Mathématique | - La Critique de la Raison Pure
(traduction française de Kant) |
| - Chimie | - Le marché des antibiotiques en France |
| - Architecture | - Architecture moderne à Paris |
| | - Le Corbusier et sa conception d'architecture |
| | - Un morceau de littérature : texte ayant référence à l'architecture (Balzac) |
| - Optique | - Propagation de la lumière |
| - Médecine | - Préface d'un livre scientifique |
| - Droit | - Textes juridiques : sociétés anonymes, lois canadiennes |

Les sources utilisées :

- modes d'emploi, notices d'entretien
- publications d'entreprises françaises
- livres d'architecture
- articles de vulgarisation
- articles de revue scientifique

Dans un groupe hétérogène sur le plan professionnel, les cours de traduction doivent aussi servir à sensibiliser les apprenants dans des domaines de la technique étrangers à leurs préoccupations habituelles. Cela exige la présence d'au moins un étudiant en cour de traduction qui connaisse suffisamment le sujet concerné et la terminologie correspondante pour guider les membres du groupe chaque fois qu'il est nécessaire de trouver l'équivalent correct des termes techniques français en hongrois. Ce procédé pédagogique de placer tel ou tel étudiant au centre de l'activité traduisante en tant que «responsable de terminologie» permet une participation active à la discussion autour des termes à utiliser dans la traduction définitive du texte en question. Les textes de travail contenant des sujets techniques se prêtent à la démonstration de procédés de traduction tels que la compréhension, l'explication de texte, la reformulation des idées.

La plupart des textes choisis d'après thématique ont été distribués parmi les étudiants en vue de la traduction à domicile, une semaine à l'avance. Les corrigés des traductions sont faits par le professeur d'une semaine à l'autre, et mis à la disposition des apprenants au début du séminaire pour une discussion en commun dans le but de connaître toutes les propositions contradictoires. À ce moment-là, les étudiants ont été invités à s'exprimer individuellement pour qu'ils puissent émettre leurs avis critiques sur les suggestions de leurs collègues et proposer une formulation différente d'après leurs traductions. Cette méthode donne la possibilité au professeur d'orienter son groupe vers les traductions possibles et d'inciter les étudiants à retenir la formulation qu'ils jugent la meilleure sur le plan linguistique et contextuel. Très souvent l'inventivité créative des participants fait jaillir les meilleures solutions de façon spontanée.

Il est impossible de concevoir une méthode d'enseignement applicable à tous les genres de traduction. C'est pour cette raison que nous allons fournir le descriptif de quelques exercices qui s'avèrent efficaces et bien utilisables.

b) Exercices appliqués en cours de traduction

Pour décider du programme des cours il nous incombe de faire le point sur le niveau de notre auditoire dont le niveau peut varier d'une année à l'autre. Évidemment cela exclut la possibilité d'établir un programme fixe reconduit d'année en année sans modification. Il y a quand même une gamme de procédés pédagogiques qui se cristallise autour d'un tronc commun de types d'exercices.

Même si l'objectif de l'enseignement est l'initiation à la traduction technique, il serait intéressant, selon mes expériences, de garder des *exercices de stylistique comparée en début de semestre* pendant deux-trois cours.

Dans un programme de formation de traducteurs la stylistique comparée présente une valeur méthodologique incontestable car la bonne maîtrise des registres de langue et du style constitue une exigence préalable à l'exercice de toute traduction. Pour établir des équivalences de sens entre deux textes, le traducteur doit être habile et quelquefois subordonner des formes linguistiques à des idées.

À cet égard les textes techniques ne sont pas différents des textes généraux ou littéraires. Dans la pratique de l'activité traduisante nous trouvons des textes ou tout simplement certains paragraphes qui combinent des éléments stylistiques et des termes techniques.

I. Micro-exercices de stylistique comparée

a) On peut donner aux étudiants des tournures idiomatiques afin de les forcer à se détacher du transcodage.

– Des contrôles de 5-10 minutes s'effectuent et l'utilisation du dictionnaire est exclue. L'étudiant doit rapidement traduire un court passage inconnu contenant les tournures apprises en cour.

Ce n'est pas seulement un exercice de traduction stylistique didactique, mais aussi un contrôle de mémorisation.

- b) Une autre possibilité d'exercices de style était de consacrer 20-25 minutes en début de séminaire à la traduction individuelle du même morceau de littérature (de 2-3 phrases) dans le sens français-hongrois et plus rarement hongrois-français.

– Dans un deuxième temps il y avait la confrontation des solutions incitant les membres du groupe à une participation active à la discussion.

– La distribution parmi les étudiants de passages littéraires – traduits en cours – déjà publiés par un traducteur professionnel leur permet la comparaison des systèmes syntaxiques et stylistiques des deux langues.

Cet exercice de comparaison sert d'initiation au maniement conscient des registres de langue et fait voir aux apprentis-traducteurs que le dictionnaire n'a pas la réponse à toutes les difficultés de traduction.

II. Exercice d'entraînement à l'utilisation de dictionnaires

(recommandé également en début de semestre)

Cet exercice est en principe en exercice de reconstitution intégrale ou partielle d'un fragment de texte déjà publié. Nous avons procédé à la compilation d'un tableau à 4 colonnes.

- 1) Les étudiants reçoivent le tableau à quatre colonnes dont la première rubrique comprend certains mots, expressions et / ou des phrases entières d'un texte de départ français significatifs sur le plan contextuel.
- 2) Les trois autres colonnes étant vierges, c'est aux étudiants de remplir la deuxième en donnant les principales significations – hors-contexte – des expressions indiquées dans la première colonne, c'est-à-dire, il faut les transcoder.

- 3) Le texte de départ est fourni aux étudiants ; ils doivent y retrouver et souligner les mots qui figurent dans la première colonne du tableau qui a été distribué à l'avance, ensuite les traduire en ayant pris connaissance du fragment de texte entier.
- 4) Les étudiants reçoivent les traductions hongroises du texte original ce qui leur permet de confronter leurs propres solutions avec celles du texte traduit et avec les expressions transcodées et en dernière analyse de remplir la dernière colonne, celle qui contient les équivalences contextuelles.

L'apprenti-traducteur peut tirer plusieurs leçons de cet exercice :

- a) La signification littérale d'un mot ne coïncide pas toujours avec le sens contextuel.
- b) En contexte, un mot n'acquiert qu'un sens, ses autres significations s'effacent.
- c) Le dictionnaire ne renseigne pas forcément sur le sens contextuel des mots. Pour faire surgir le sens, le traducteur a besoin de raisonnement logique et analytique.

Quels textes utiliser pour effectuer cet exercice ?

Selon nos expériences ce sont

1. les morceaux de littérature ayant référence à l'architecture et
2. des paragraphes empruntés à des articles de vulgarisation publiés qui se prêtent le mieux à un tel exercice.

III. Traduction de préférence d'un texte non publié

Cet exercice peut s'étaler sur plusieurs cours de traduction pour aboutir à une seule formulation que le groupe entier accepte comme la meilleure. Cette activité est l'occasion de faire prendre conscience de la façon dont il faut lire

et expliquer un texte avant de le traduire. La préparation de la traduction de préférence du groupe se fait en plusieurs étapes.

L'exercice consiste à associer les étudiants entre eux en vue de former de petits groupes de 2-3 personnes.

1) Après avoir distribué le texte (une page au maximum !) destiné à la traduction, chaque groupe est chargé de faire ensemble une traduction de préférence d'un paragraphe.

– Les groupes traduisent des paragraphes différents.

2) Les paragraphes élaborés dans les petits groupes sont distribués dans le groupe entier.

3) Il se crée une espèce de discussion entre les étudiants lors de laquelle le professeur n'intervient que pour confirmer leurs choix.

4) Les membres du groupe remettent le texte noir sur blanc pour le prochain séminaire et redistribuent la traduction corrigée, ensemble.

L'exercice fait vivement travailler tout le groupe en exigeant une participation active de chacun à l'activité traduisante ainsi qu'à la discussion.

Le processus de la traduction «commun» s'accompagne d'une explication de texte très poussée. C'est après avoir noté toutes les remarques utiles que les étudiants refont la même traduction en choisissant entre deux meilleures solutions possibles.

N'importe quel type de texte peut être bien utilisé pour animer la traduction en groupe. On peut constater que les textes à caractère technique causent moins de difficultés. Les étudiants arrivent à bien trouver les termes techniques correspondants dans la langue d'arrivée. Les fautes commises par les apprenants sont plutôt d'ordre syntaxique, stylistique ou grammatical. Les quelques distorsions sémantiques en langue d'arrivée résultent du fait

d'attribuer aux formes linguistiques des mauvais continus ou de rester asservis aux mots et aux structures de l'original.

Abstraction faite du type de texte il y a des problèmes généraux de traduction qui reviennent continuellement et qui se cristallisent autour des points suivants:

- 1) Les temps verbaux français sont plus variés que les temps en hongrois et il n'est pas toujours facile de reformuler en hongrois la valeur stylistique d'un temps français.
- 2) La fidèle traduction des registres de langue cause également des difficultés.
- 3) L'ordre des mots, la valeur sémantique de l'agencement des mots dans la phrase mettent l'apprenti-traducteur devant une situation difficile.

IV. Exercice de traduction rapide

Les délais accordés aux traducteurs sont généralement très courts. C'est pour cette raison qu'il est utile d'entraîner les étudiants aussi aux techniques de la traduction rapide.

Cet exercice peut s'effectuer sous forme 1) d'activités en groupe

2) individuelles

et de préférence en début de cours.

1. Activités en groupe

Pour assurer une progression l'idéal était de diminuer l'intervalle de temps que les étudiants avaient à leur disposition tout en gardant la quantité de phrases à traduire ainsi que le degré de difficulté du passage destiné à la traduction. Une longue phrase ou un texte court de 2-3 phrases pas trop spécialisées se prêtent bien à cet exercice. Les étapes en sont les suivantes :

- 1) Deux lectures intégrales du texte de départ.
- 2) Extraction rapide des mots-clefs et leur interprétation à l'aide de dictionnaire monolingue ou bilingue.
- 3) Traduction de mémoire du texte – individuellement
- 4) Redistribution du texte de départ, comparaison des deux textes, critique des solutions

2. Traduction rapide individuelle

Au maximum 15 minutes étaient consacrées à la traduction d'une seule phrase compliquée sur le plan syntaxique et exigeant une explication assez dépouillée du contenu technique. La bonne traduction d'une telle phrase présuppose des connaissances hors-textuelles de la part du traducteur ce qui facilite la reformulation stylistique de l'original.

La technique proposée aux étudiants est celle de la compréhension interprétative du contenu, l'extraction des mots-clefs et des tournures plus difficiles.

Après ces activités qui précèdent la traduction il serait préférable que les élèves-interprètes mettent de côté le texte à traduire et qu'ils traduisent le passage correctement interprété de mémoire, sans utiliser le dictionnaire.

L'idéal serait de parvenir à ce que les étudiants préparent des traductions rapides et de bonne qualité. Ils pourraient y aboutir à travers des exercices de difficulté graduée.

V. Exercice intermédiaire se situant à mi-chemin entre traduction et interprétation

Il s'agit d'un exercice d'entraînement introduit en début de séminaire de traduction. L'exercice consiste à faire écouter aux étudiants un texte de 2-3

minutes dans leur langue maternelle. Ce sont généralement des textes très courts empruntés à la presse et véhiculant un contenu tout à fait varié ; musique, peinture, technologie, économie, etc.

L'activité se déroule toujours de la même manière :

1. Il y a deux écoutes du texte lu par le professeur
2. La prise des notes en français parallèle à la lecture est recommandée.
3. Après la deuxième écoute, reformulation immédiate en français du texte hongrois. L'utilisation du dictionnaire est exclue.
4. Les apprenants ont 15 minutes au maximum à leur disposition pour travailler.
5. Tous les membres du groupe lisent individuellement leurs solutions.
6. Discussion

Un étudiant note au tableau toutes les propositions acceptables et possibles que le groupe a retenues. Cela permet au groupe de voir les variétés stylistiques du même texte traduit de mémoire par plusieurs personnes après l'avoir écouté.

Cet exercice fait bien travailler la mémoire immédiate des étudiants, exige un bon rythme de travail, une rapidité particulière et incite l'apprenti-traducteur à utiliser activement son vocabulaire – l'utilisation de dictionnaire étant exclue – et à faire attention à la coloration stylistique de son texte rédigé en français.

Pratiquement, c'est un résumé par écrit d'un texte écouté ce qui exige de la part de l'étudiant des qualités rédactionnelles.

Il serait intéressant dans l'avenir de compléter cet exercice en distribuant parmi les étudiants les transcriptions des textes écoutés en vue de la traduction à domicile. Dans ce dernier cas, l'étudiant peut utiliser n'importe quel outil de travail. Le professeur devrait ramasser les traductions libres préparées en cours simultanément à l'écoute pour que ces versions n'influencent pas l'apprenant chez lui.

À la prochaine séance les traductions faites à domicile et celles rédigées de mémoire en cours de traduction pourraient être comparées. La comparaison des

deux niveaux de traduction apporterait beaucoup aux apprenants dans le domaine de la traduction et de l'interprétation.

CONCLUSION

La Formation de Traducteurs-Interprètes en langue française est assez récente à l'Université Technique de Budapest. C'est en 1993 que le Département des Langues Néolatines a lancé ce programme d'enseignement qui devient de plus en plus demandé.

Dans l'avenir le programme des cours pourra être élargi, développé, complété en fonction des problèmes éventuels relevés par la pratique. Le nombre croissant des étudiants ayant l'intention de perfectionner leurs connaissances linguistiques dans le cadre de la Formation de Traducteurs-Interprètes nécessitera de toute évidence la création de matériels pédagogiques.

Par exemple un manuel de traduction contenant une vingtaine de textes (techniques, juridiques, économiques) suivis d'un vocabulaire contextuel, d'explications et de commentaires d'ordre syntaxique, grammatical, stylistique, conceptuel et offrant également les corrigés des traductions faciliterait certainement les activités des étudiants.

La préparation par les élèves de leurs fichiers terminologiques sous le contrôle d'ingénieurs connaissant bien la terminologie de tel ou tel domaine professionnel deviendrait selon toute probabilité un bon outil de travail pour chacun. L'étudiant ayant recours à son fichier terminologique devrait être capable de traduire n'importe quel texte correspondant à son domaine technique – sans dictionnaire. C'est dans cette direction que nous pourrions orienter nos élèves compte tenu des épreuves d'examen de traduction à l'ESIT* et à l'ISIT à Paris où l'utilisation de dictionnaire est complètement exclue et l'étudiant-traducteur ne peut se servir que de son propre fichier terminologique.

Mes quelques expériences dans le domaine de l'enseignement de la traduction technique ont été acquises pendant un seul semestre, période

relativement courte mais suffisante pour voir qu'un enseignant philologue doit faire beaucoup d'efforts afin de satisfaire aux demandes d'un groupe d'étudiants ingénieurs hétérogène sur le plan professionnel. Pour tenter d'y aboutir il me paraît nécessaire que l'examen des travaux théoriques de traductologie accompagne et soutienne régulièrement les tentatives d'inventivité pédagogique en cours de traduction dans une bonne ambiance de coopération avec les étudiants.

*C'est une bourse d'études en été 1995 à Paris qui m'a donné la possibilité de connaître le programme des cours et les épreuves d'examens :

- grâce à Madame Lederer, professeur, directeur de l'ESIT
- grâce à Madame De Dax, professeur, directeur de l'ISIT et à Madame Bourgois, responsable des relations extérieures à l'ISIT.

BIBLIOGRAPHIE

- DURIEUX, Christine – Fondement didactique de la traduction technique
Collection «Traductologie», n° 3. Didier Érudition 1988
- DELISLE, Jean – L'analyse du discours comme méthode de traduction
Cahiers de traductologie n° 2. Éditions de l'Université d'Ottawa, 1980
- LAVAUULT, Élisabeth – Fonction de la traduction en didactique des langues
Collection Traductologie n° 2. Didier Érudition 1985
- DÉJEAN Le Féal Karla – Pédagogie raisonnée de la traduction
META, XXXVIII. 2. 1993, Les presses de l'Université de Montréal pp. 155-197
- SELESKOVITCH, Danica
LEDERER, Marianne – Interpréter pour traduire
Didier Érudition, 1986

Introduction to technical translation

Ágnes Élthes

The present article is devoted to the description of methodological experience acquired during its author's actual teaching practice at the Technical University of Budapest. Hence, references will be made to pedagogical experience with student translators-interpreters in the second semester of the second year of a course.

The most important purpose of teaching in the above mentioned semester is to prepare students to "general" technical translation through different types of texts containing technical terms.

In order to elaborate a teaching program the following questions had to be taken into consideration:

- 1.) What is the purpose of teaching?
- 2.) Characteristics of the audience to be taught.
- 3.) What are the means of reaching the purpose of teaching?
 - a.) The choice of texts.
 - b.) Types of exercises in the translation course.

A large variety of technical fields are represented by the student translators, at the same time their linguistic level seems to be homogeneous.

The texts used for translating activities and taken from different sources are selected first of all according to thematic aspects (electronics, mechanics, architecture, etc.).

The exercises applied in the process of teaching should develop translation technics: 1.) stylistical comparison of the ST and its several translations 2.) exercises of vocabulary aiming at teaching how to use dictionaries (words in context) 3.) exercises between interpretation and translation.

Bevezetés a műszaki fordításba

Élthes Ágnes

A jelen cikk a Szakfordító- és tolmácsképző II. évfolyamának második félévében szerzett fordítás-módszertani tapasztalatokat foglalja össze. Az említett szemeszter legfontosabb pedagógiai célkitűzése a hallgatók felkészítése a szakszövegek fordítására, általános műszaki szövegek fordításán keresztül. A fordítási technikák elsajátítását segítő oktatási program kidolgozása az alábbi kérdések figyelembevételével történt: 1.) Mi a – közelebbi és távolabbi – tanulási cél? 2.) Milyen összetételű a hallgatóság? 3.) Mely eszközökkel érhetők el a kitűzött célok? a.) a szövegválasztás szempontjai b.) az órákon alkalmazott gyakorlattípusok.

A különböző mérnöki szakterületeket képviselő hallgatók nyelvi kompetenciája azonos szinten mozog. A változatos forrásokból vett és ezáltal eltérő szövegtípusok kiválasztásánál tehát elsősorban – műszaki – tematikai szempontok érvényesültek. (pl. elektronika, gépészet, közlekedés, építészet stb.) A rendszeres otthoni fordítási gyakorlatok mellett az órákon a következők szerepelnek:

1.) összehasonlító stilisztikai gyakorlatok rövid általános vagy irodalmi szövegrészletek fordításain keresztül

2.) szótárhasználati technikák a szavak jelentésváltozatainak vizsgálatára (önálló, illetve kontextusfüggő jelentések)

3.) csoportmunka, közös fordítás, egy lehetséges legjobb változat kialakítása céljából

4.) átmeneti gyakorlat a tolmácsolás és fordítás között.

A jövőben a hallgatók által – francia példára! – elkészített terminológiai jegyzékek fokozhatják a fordítás-órák hatékonyságát.

Médiation de la culture technique dans l'enseignement
du français langue étrangère

L'enseignement du français langue étrangère, et plus précisément du français technoscientifique, ne doit pas se fixer pour objectif l'éclaircissement des problèmes théoriques de la culture technique. Néanmoins, les résultats des recherches sur la conception de la culture et les tendances qui se manifestent à propos de la définition du concept de culture technique exigent du professeur de langue de pouvoir rattacher les textes enseignés aux principaux éléments de la culture technique et ce, même au stade de l'enseignement du vocabulaire de la communication usuelle. Il lui faut également savoir choisir des matériaux complémentaires qui permettent l'analyse comparative entre la culture du pays cible et celle de la Hongrie; en outre, la présentation de certaines nouveautés techniques ou de technologies de pointe servira à motiver le public scientifique pour l'apprentissage du français. Par de-là les points de contact thématiques entre la langue de spécialité et la culture technique, il faut également prendre en considération le fait que la langue des textes spéciaux ayant des structures syntaxiques, grammaticales, stylistiques; sémantiques et terminologiques caractéristiques agit comme médiateur des différents domaines de la culture technique. Et ainsi, les procédés de traitement du contenu des textes, (commentaires, contraction, traduction, résumé, etc.) imposent à l'apprenant l'application de termes français corrects et de leurs équivalents hongrois par l'intermédiaire d'une analyse

contrastive des différences linguistiques qui se révèlent au niveau des types de liaison entre les termes scientifiques et dans les spécificités de la construction de textes, unissant de cette manière les aspects conceptuels et linguistiques de la culture technique.

En vue d'examiner la médiation de la culture technique dans l'enseignement du français, il est indispensable de délimiter, à la base des recherches, la place et le contenu conceptuel de cette sphère culturelle. La définition de la culture en tant qu'activité intellectuelle de l'individu et de la société, peut être ramenée à l'interprétation kantienne.¹ L'anthropologie et la sociologie culturelles se sont acheminées vers une catégorie plus élargie de la culture qui contient la structure et les fonctions de l'attitude sociale de l'individu ainsi que le système des valeurs et des normes. Dans les recherches marxistes de ces dernières années, une place à part est consacrée à l'analyse de la culture au sens de système.² En réfutant une certaine approche homogène d'un plan de la culture, Iván Vitányi établit que la culture ne renferme pas seulement la relation avec les objectivations se composant de signes (c'est-à-dire la langue, l'art, la science, la philosophie, la religion, la morale, le droit), mais aussi l'attitude sociale, la politique et les coutumes ainsi que la culture matérielle, celle de la production et de la consommation.³ Sa théorie exprime de façon implicite des thèses déjà connues de la linguistique et selon lesquelles la langue elle-même peut être traitée comme l'un des composants du phénomène complexe de la culture en tant que représentant d'un système sémiotique au sens strict du mot qui diffère des structures sémiotiques appliquées - illustrations, photos, films, diapositives, effets sonores - car elle est capable de transmettre les

éléments de culture d'une manière en même temps plus univoque et plus variée. Et la communication fait partie intégrante, sous une forme directe ou indirecte de toutes les formes de culture et de tous les actes sociaux.⁴

Pour ce qui concerne le rôle de la culture technique dans la culture générale, deux tendances se sont engagées dans le cours du XX^e siècle. L'une, en grande partie influencée par la conception kantienne met la nature et la culture, face à face, accentue la dualité et l'historicité de la culture unique. A. Weber, par exemple, distingue un progrès "civilisatoriques" (technique) et un progrès culturel (humain) en valorisant la culture humaine, sociologique qu'il oppose à la culture scientifique et technique.⁵ L'autre, par contre, fait dériver la culture moderne de l'unité indissoluble de la sphère matérielle et intellectuelle, humaine et scientifique. Cette dernière interprétation, reflétée entre autres par la Commission Présidentielle de l'Enseignement de l'Académie des Sciences de Hongrie, constate que la culture technique, à côté des sphères linguistique, communicative, mathématique, scientifique, historique, sociale, politique, esthétique et somatique, appartient organiquement à la culture générale et semble être la totalité des attitudes socialement nécessaires et opportunes qui permettent à l'homme moderne de s'orienter dans son milieu, d'acquérir systématiquement de nouvelles connaissances et de s'accorder avec son environnement.⁶

La conception d'une culture technique faisant partie de la sphère culturelle, trouve fondamentalement ses origines dans la Grèce antique, où la "techné" désigne l'activité humaine noble à l'opposé du "banausis", travail dépourvu

de tout contenu télélogique de l'esclave.⁷ Les sophistes eux-mêmes étaient de véritables polygraphes qui manipulaient leurs outils avec compétence, (Hippias). L'analyse de la techné a joué un rôle primordial dans la philosophie grecque antique, Socrate a même identifié la philosophie à la techné et les idées de Platon sont revêtues des traits caractéristiques, - relativement à sa théorie, - les produits de la techné. Bien que l'artisanat soit expulsé du système social utopique d'Aristote puisqu'il va jusqu'à le retirer de l'activité humaine noble, il explique la survivance de l'esclavage par l'état rudimentaire des moyens de production, c'est-à-dire par le niveau insuffisant du développement technique.⁸

Les connaissances technique peuvent, de nos jours, être mises au point d'une part en partant de la techné ancienne, artisanale, qui met l'accent sur l'aspect historique, évolutif de la technique à travers les stades suivants: outils, machines simples, machines énergétiques, systèmes mécaniques, grands systèmes techniques et structures de plus en plus complexes ⁶, d'autre part, elles se définissent horizontalement, autrement dit, par relation avec d'autres branches scientifiques (sociologie, psychologie, mathématiques, arts,) ainsi que par un système quotidien multidimensionnel. L'interprétation horizontale de la culture technique établie dans l'optique scientifique et technique¹⁰ peut être retrouvée - fût-ce même partiellement - dans la construction thématique de la plupart des mensuels de conversation français, surtout dans le domaine du système quotidien multidimensionnel, dont les principales parties sont:

- l'environnement technique extérieur (transport, industrie, agriculture)

- le jeu, les loisirs, le sport
- les moyens de communication de masse, avant tout la radio et la télévision, dont les informations fournissent un grand nombre d'éléments de connaissance technique, et qui figurent dans les manuels de français comme thèmes de conversation au même titre que d'autres passe-temps.

Le fait que la culture technique s'incorpore organiquement au système de la culture générale exige que le facteur technique soit dûment mis en valeur dans l'enseignement du second degré par la mise en place de rapports interdisciplinaires entre les différentes matières.

(Tout comme l'histoire des sciences et des découvertes techniques s'intègre à l'enseignement de l'histoire.)
C'est à cette tentative que correspond l'enseignement du français langue étrangère au niveau secondaire et supérieur, comme le prouve la thématique des méthodes de français ayant pour objectif d'initier le public à la communication usuelle, laquelle contient presque tous les éléments de la culture technique relevés par les chercheurs.

Du point de vue du professeur du français, langue de spécialité, qui a une fonction intermédiaire entre deux éléments constitutifs culturels pour autant qu'il unit une couche linguistique, communicative dont le contenu est constitué de thèmes technoscientifiques, les facteurs techniques peuvent être examinés de plus près, lorsque cette analyse est effectuée au sein du système de la langue technoscientifique qui ne se détache pas elle non plus de la sphère culturelle. En effet, elle n'est pas un phénomène

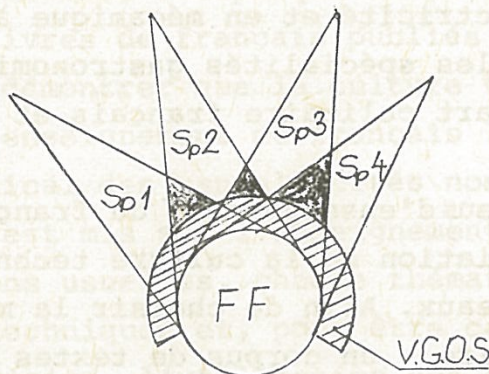
spécifique étranger au cercle de la culture, ce qui se révèle dans l'emploi de nombre de ses termes dans la communication quotidienne, par adaptation de l'homme au milieu qui l'entoure.

Les chercheurs qui se penchent sur le lexique scientifique général ont déjà établi que la terminologie de spécialité emprunte une quantité considérable de mots au langage usuel,¹¹ mais en passant en revue la présence des termes techniques dans le lexique de base des manuels de français, on voit que l'inverse est également vrai. Le tableau mis en annexe au présent article est destiné à illustrer cette influence réciproque en présentant les thèmes de quelques livres de français publiés en France et en Hongrie pour démontrer que la culture technique n'est pas absente de l'enseignement du français langue étrangère. Le schéma lexical des manuels cités nous révèle que, tandis que l'accent est mis sur l'enseignement des tournures et des expressions usuelles, chaque thématique est entremêlée de domaines techniques et, pour être capable de les présenter avec précision, l'utilisation des termes techniques est indispensable. Ces termes du vocabulaire de base sont les porteurs des composantes de la culture technique au niveau terminologique. Bien entendu, leur sémantisation en français demanderait la connaissance d'autres termes scientifiques afin de formuler des définitions lexicographiques ou sémantiques, ce qui ne pourrait se faire qu'à un degré avancé de l'apprentissage de la langue de spécialité. En dernière analyse, il est à constater que les termes techniques imbriqués au lexique des divers manuels de français marquent un point de départ dans l'apprentissage de la terminologie technique quand il s'agit d'un public s'intéressant aux

sciences exactes et à la culture technique. Les éléments de la culture technique abordés dans les thématiques représentent tout d'abord des phénomènes de civilisation généraux avec la culture technique à l'arrière-plan. (A titre d'exemple, on peut citer le thème de la cuisine qui appartient, au sein du système quotidien multidimensionnel, au domaine de la technique du ménage. Dans le cadre de ce thème de conversation, apparaissent des données de civilisation à caractère général qui offrent la possibilité de représenter le fonctionnement de certains appareils ménagers par la lecture des descriptifs techniques, en faisant appel, pour compléter le traitement traditionnel du thème, à des connaissances en électricité et en mécanique à savoir attirer l'attention sur les spécialités gastronomiques, les différences entre l'art culinaire français et hongrois, etc.)

Dans le processus d'enseignement du français technoscientifique, la médiation de la culture technique se réalise à plusieurs niveaux. Afin de choisir la matière d'apprentissage obligatoire - un corpus de textes de spécialité appartenant à une thématique de base -, il faut prendre conscience de la division de chaque domaine scientifique en éléments constants et variables, susceptibles de changer rapidement.¹² Dans le cas de la mécanique, par exemple, cette ossature stable renferme les descriptions du principe de fonctionnement de telle ou telle machine; les procédés technologiques, l'emploi de certaines matières et leur fonction, tandis que les merveilles techniques naissent d'un jour à l'autre et que les manuels ne peuvent pas immédiatement suivre. Ils devraient pour cela être liées à la matière fondamentale par une thématique secondaire facultativement choisie en vue de motiver le public enseigné.

La structure hiérarchique de la langue de spécialité, système de signes qui est le moyen de médiation de la culture technique le plus adéquat et le plus précis, est représentée de manière suggestive par le schéma du "soleil rayonnant", élaboré par André Phal.¹³ (De ce point de vue, il y a une remarque complémentaire à faire en ce qui concerne la terminologie spéciale qui fait partie du lexique de base des livres et des manuels: l'ossature lexicale de la langue de la conversation quotidienne se fonde sur le FF-1 et les termes spécifiques qu'on y découvre dirigent l'attention vers des langues spécifiques de tel ou tel domaine scientifique.)



Le schéma représente une série de cercles concentriques semblables à ceux d'une cible, prolongés et hérissés de pointes triangulaires. Le centre de ce "soleil" est occupé par le millier de mots du français fondamental¹⁴ et constitue le noyau de la structure linguistique des divers domaines spécifiques. En s'éloignant du centre vers les anneaux successifs, on trouve une catégorie de mots fort importante que les sciences et les techniques empruntent au langage courant et adoptent à leurs besoins propres. Ces mots forment ce qu'on appelle le Vocabulaire Général d'Orientation Scientifique.¹⁵ (Ils sont souvent absents

des dictionnaires trop spécialisés et, en même temps, ils sont trop peu spécialisés pour les dictionnaires qui ne retiennent que le vocabulaire propre à une seule discipline.) En s'éloignant de plus en plus du centre, les pointes triangulaires sont réservées aux mots très spécialisés. Dans les parties hachurées, on trouve les mots communs à 2-3 spécialités, ce qui précise en quelque sorte la définition de Louis Guilbert qui exclue presque totalement la polysémie des termes scientifiques.¹⁶ (Par exemple, le terme ajustement a 2 sens différents selon qu'il est employé dans le transport (beállitás) ou en mécanique (illesztés) de même que le terme barrière qui signifie dans le transport (sörömpő) et en mécanique (védőrács).)

Le schéma d'André Phal, qui contient les trois grandes classes du vocabulaire scientifique permet de conclure qu'il y a des degrés de spécificité dans les termes scientifiques, ce qui conduit à des sous-classes qui reflètent la double fonction du vocabulaire scientifique, la valeur désignative (noms d'objets au sens le plus large de ce terme) et connotative (moyen d'expression de la pensée des sujets sur les objets). Evidemment, la ligne de partage entre ces deux catégories est souvent floue et c'est par le contexte qu'est apporté le supplément d'information nécessaire à la compréhension du mot. Le "soleil rayonnant" ne peut pas ébaucher en même temps la structure sémantique de la terminologie qui se compose des champs sémantiques associatifs et notionnels où les unités terminologiques se lient par subordination ou par coordination (hyponymes-hyperonymes) et forment par conséquent des champs sémantiques verticaux ou horizontaux, expriment le contenu spécial par des procédés syntaxiques et stylistiques standards.¹⁷ Enfin, il est nécessaire d'établir que la langue de spécia-

lité ne peut être identifiée à la terminologie.¹⁸ Le point de départ de l'élaboration de la terminologie de n'importe quelle spécialité est la lecture d'une masse de textes permettant d'aboutir à la rédaction de dictionnaires, de vocabulaires de base, de lexiques, comme Pierre Agron le constate dans la préface du Dictionnaire technique général anglais-français.¹⁹ C'est donc la terminologie qui est technique et qui correspond à un contenu (dans notre cas, à la médiation de la culture technique) et c'est la langue (syntaxe de base et vocabulaire notionnel et opérationnel) qui est scientifique et qui correspond à une forme, au sens dynamique du mot (forme de raisonnement).

La matière de base de l'enseignement du français technoscientifique à l'Université Polytechnique de Budapest, c'est-à-dire le contenu médiatisé par la terminologie est le Français scientifique et technique I-II qui se compose de dix dossiers (l'aérotrain, l'avion, l'automobile, le pétrole, l'informatique, etc.) qui traitent de notions théoriques fondamentales et de leurs applications techniques, chacune étant subdivisée en plusieurs leçons.²⁰ Le plan thématique de ce manuel expose au lecteur l'ensemble des connaissances techniques qui correspondent en grandes lignes aux composantes de la culture technique ci-dessus mentionnées forment l'ossature constante des textes de spécialité à enseigner au niveau du contenu et de la terminologie à la fois. L'analyse schématique du volume I permet d'établir la thématique suivante:

- histoire scientifique (Bertin, Fresnel)
- réalisations techniques françaises mondialement connues (Fiche technique de la Renault TG TS, le Concorde, Mystère, Alouette II)

- connaissances techniques générales (l'automobile, le moteur à explosion, le carburateur, l'avion, etc.)

Ce dernier groupe thématique est une sorte de recapitulation des connaissances déjà acquises en langue maternelles, ce qui facilite la traduction des termes spéciaux et aide à s'exprimer dans une situation de communication professionnelle.

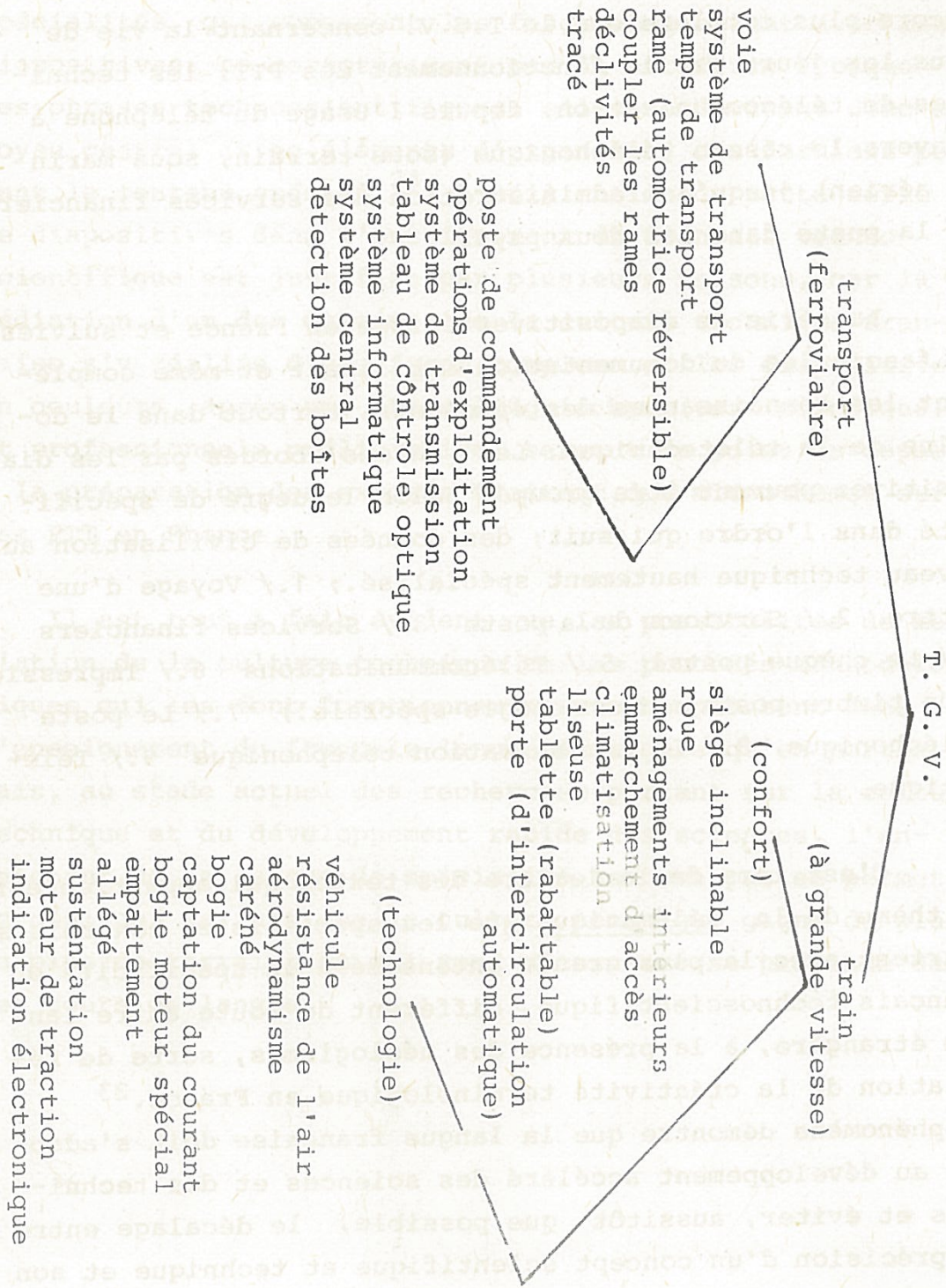
La répartition des matières qui font partie du Français scientifique et technique du point de vue des aspects de la culture technique contribue à l'établissement d'une thématique complémentaire médiatisée par les textes de spécialité qui contiennent des nouveautés techniques - en vue de la motivation des étudiants. L'un des procédés de motivation consiste à utiliser différents types de textes dont le niveau de compétence professionnelle et linguistique ne coïncide pas forcément avec celui de l'étudiant. (Pour ceux qui étudient la mécanique, il n'est pas indifférent de lire des textes qui s'harmonisent avec leur intérêt particulier. (A titre d'exemple, il suffit de mentionner le thème du soudage lequel peut être traité à partir de la définition du Vocabulaire de la Technologie que l'étudiant est apte à compléter selon ses connaissances. La lecture du chapitre "Soudage" tiré d'un manuel scolaire utilisé dans l'enseignement secondaire technique en France, puis la traduction du même chapitre pris à la série Fabrications mécaniques, qui s'adresse aux ingénieurs diplômés étrangers motivent l'étudiant par un contenu professionnel en partie supérieur à son niveau de compétence.²¹⁾

Une telle thématique, pour ainsi dire "mobile", devrait déjà apparaître dans le choix des textes, des différences culturelles techniques du pays cible et de la Hongrie, ce qui demanderait des essais d'analyse comparative et fonderait un véritable dialogue entre les deux cultures. Ces différences se révèlent le plus visiblement au niveau des réseaux techniques complexes, infrastructurels. Les nombreux textes qui représentent le T.G.V., - complexe technique relativement récent - offrent des données riches dans le domaine de l'électricité, des transports, de la mécanique, de l'informatique et, en même temps, c'est un thème complexe qui renferme d'autres aspects de la civilisation française: économiques, commerciaux, géographiques. En essayant d'esquisser les champs sémantiques du lexique du T.G.V., il ne faut pas oublier la tentative des chercheurs qui intègrent la terminologie au processus d'enseignement de la langue pour construire les champs sémantiques d'un thème de civilisation donné autour d'un mot technique pris au langage courant comme mot-clé.²³

Un autre domaine de la culture technique française encore plus complexe que le T.G.V. concernant la vie de tous les jours est le fonctionnement des PTT: les techniques de télécommunication, depuis l'usage du téléphone à travers le réseau téléphonique (sous-terrain, sous-marin ou aérien) jusqu'à l'administration des services financiers de la poste dans les deux pays.

La série de diapositives éditée en France et suivies de fascicules de documentation mobilisent et même complètent les connaissances des étudiants, surtout dans le domaine de la télétechnique. Les thèmes abordés par les diapositives peuvent être groupés selon le degré de spécificité dans l'ordre qui suit; des données de civilisation au niveau technique hautement spécialisé.; 1./ Voyage d'une lettre 2./ Services de la poste 3./ Services financiers 4./ Le chèque postal 5./ Télécommunications 6./ Impression d'un timbre postal (technologie spéciale!) 7./ Le poste téléphonique 8./ La communication téléphonique 9./ Télématisation.

C'est lors de la lecture des textes qui appartiennent au thème de la télématisation que les spécialistes hongrois se heurtent avec la plus grande intensité à la spécificité du français technoscientifique, différent de toute autre langue étrangère, à la présence des néologismes, sorte de révélation de la créativité terminologique en France.²³ Ce phénomène démontre que la langue française doit s'adapter au développement accéléré des sciences et des techniques et éviter, aussitôt que possible, le décalage entre la précision d'un concept scientifique et technique et son expression par un vocabulaire qui ne soit pas déformé par une langue étrangère, principalement l'anglais. Au niveau



syntactique, presque toutes les phrases de ces textes de spécialités, qui composent les fascicules allant avec les diapositives, se caractérisent par la structure typique des phrases technoscientifiques: elles se divisent donc en noyau central et en éléments d'expansion, ces derniers portant le contenu spécial.²⁴ L'utilisation de cette série de diapositives dans l'enseignement du français technoscientifique est justifiée par plusieurs raisons, car la médiation d'un des domaines de la culture technique française s'y réalise d'une façon complexe et les diapositives en couleurs, après une étude linguistique (terminologique) et professionnelle préliminaire, servent de point de départ à la préparation des exposés traitant des microthèmes sur les PTT en France.

Il est tout à fait évident que les possibilités de médiation de la culture technique et les procédés méthodologiques qui les font fonctionner ne s'accomplissent dans l'enseignement du français langue étrangère qu'en partie. Mais, au stade actuel des recherches portant sur la culture technique et du développement rapide des sciences, l'enseignant de la langue de spécialité ne peut pas se permettre de négliger le fait que la culture technique gagne de plus en plus de terrain, ce qui rend nécessaire sa présence dans les cours de langue.

NOTES

1. Cf. Ágh Attila. Tudományos-technikai forradalom és művelődés, Budapest, 1977, Magvető, 285.
2. J SZ.Markarjan. Teorija kul'turü i szovremennaja nauka, Moszkva, 1983, Műszl'
3. Vitányi Iván. Európa-paradigma, Budapest, 1986, Magvető, 49.
4. Cf. Roman Jakobson, Hang, jel, vers, Budapest, 1972, Gondolat, 103.
5. Alfred Weber. Ideen zur Staats und Kulturzoziologie, 1927, cité par Ágh Attila, op. cit. 377.
6. Műveltségkép az ezredfordulón. Szerk. Rét Rózsa. Állásfoglalás a távlati műveltség tartalmáról. Budapest, 1980. Kossuth, 11-13.
7. Hanga Mária. Technika és Társadalom, Budapest, 1974. Kossuth, 256.
8. Cf. Pais István. A görög filozófia, Budapest, 1982. Gondolat
9. Déri József. Géprendszertan, Budapest, 1986. Tankönyvkiadó, 18.
10. Cf. Szücs Ervin. A technikai műveltség az általános műveltség szerves része. in: Műveltségkép az ezredfordulón, 229.
11. Eugen Wüster. Einführung in die allgemeine Terminologielehre und terminologische Lexikographie, Vol. 2. Vienne, 1979.
- Alain Rey, La terminologie, noms et notions, Paris, 1979, P.U.F.
12. Szücs Ervin - Déri József. A technika szakos tanárképzés célja és tananyagának koncepciója a tudományegyetemen, in. Felsőoktatási Szemle, 1980/2. 96-100.
13. André Phal. Obstacle de la langue, Etudes de linguistique appliquée, 1982, No 1. 78.

14. La Français Fondamental (1^{er} degré). Paris, I.P.N. (1^{er} éd. 1954) contient 1 445 entrées du lexique de base du français parlé et le Français Fondamental (2^e degré). Paris. I.P.N. comprend environ 1 600 entrées. Ce dernier a été obtenu par abaissement du seuil de fréquence, par dépouillement d'un corpus additionnel de langue écrite (articles de journaux, de revues)
15. André Phal. Vocabulaire Général d'Orientation Scientifique, Paris, 1971, CREDIF.
16. Louis Guilbert. La spécificité du terme scientifique et technique, Paris Guilbert et Peytard eds. 1973. 5-17.
17. L'un des traits caractéristiques du style technoscientifique commun à toutes les langues de spécialité est la fréquence des métaphores anthropomorphes, p.ex. dent de scie = die Zähne der Säge = saw tooth = fűrészfog.
Cf. Rostislav Kocourek, La langue française de la technique et de la science, Paris, 1982, La Documentation française.
18. Bernd Spillner. Pour une analyse syntaxique et stylistique des langues françaises de spécialité. Les langues modernes, 1982. No. 1.
19. J-G. Belle - Isle. Dictionnaire technique général anglais-français, Paris, 1977, Dunod (préface de Pierre Agron)
20. J. Masselin, A. Delsol, R. Duchaigne. Le français scientifique et technique I-II. Paris, Hatier, 1971.
21. Jacques Deweerdt. Vocabulaire fondamental de technologie, Paris, Gamma, 1973.
- A. Castell, A. Dupont. Technologie professionnelle générale, Cours de Promotion Sociale, Formation continue, Paris, 1980, Desforges, (Chapître: Le Soudage).
- Technologie des fabrications mécaniques. Sous la direction de A. Chevalier. Paris, 1982. Delagrave.

22. Cf. Inessza Vujovics. Voproszű Lingvosztranovedcsesz-
kogo prepodavanija russzkogo jazüka, Moszkva,
"Russzkij jazük", 1986, 30-31.
23. Jacques Cellard et Micheline Sommant. 5 000 mots
nouveaux définis et expliqués. Paris, 1979, Duculot.
- Dictionnaire des Néologismes Officiels, Paris, 1984,
Nathan.
24. Gérard Vigner, Alix Martin. Le français technique.
Paris, 1976. Hachette/Larousse

MEDIATION DE LA CULTURE TECHNIQUE DANS L'ENSEIGNEMENT
DU FRANÇAIS LANGUE ETRANGERE

Thème	Titre	Termes techniques
<u>L'environnement technique</u>		
Le nouvel appartement	Voix et images de France	installations électriques (f), fils (m), tuyaux d'évacuation (m)
Remise à neuf de l'appartement	Mauger II	électricien (m), baguette (f), interrupteur (m), installation électrique (f)
Cuisine	Mauger I	cuisinière électrique (f), cuisinière à gaz (f), évier (m)
Tranche de vie	Sans Frontières	électricité (f), mélange (m), bricolage (m)
Comment voyez-vous l'avenir	Archipel II	situation énergétique (f), sources d'énergie (f), consommation d'énergie (f), prix du pétrole (m), proportion d'énergie (f), nucléaire (m), énergie totale (f), énergie électrique (f)
Les femmes connaissent la mécanique	En français (A Magyar Televízió és a Magyar Rádió francia társalgási sorozata középiskolásoknak)	moteur (m), carburateur (m), fil (m), électricité (f), marteau (m), tenailles (f)
<u>Transport ferroviaire</u>		
Je cherche la gare	Archipel I	(aucun terme technique)
Le train de Saint-Malo	Archipel I	un hall de gare (f)
En route vers la gare	De Vive Voix	Les moyens de transport, voie (f), voiture-couche (f), installer

Thème	Titre	Termes techniques
Dans le train	Mauger I	mécanicien(m), mettre en marche
Retour par le train	Mauger II	rail(m), wagon(m), ligne(f), ...électrifié, chemins de fer(m), vitesse(f)
Le guichet des renseignements	Sans Frontières II	bascule automatique(m), changer, correspondance(f)
Au guichet des réservations	Sans frontières II	S.N.C.F., quai(m), une machine "qui imprime une marque sur le billet", grill-express(m)
<u>Transport routier</u>		
Questionnaire sur les moyens de transport	Archipel I	R.A.T.P., R.E.R., métro(m), autobus(m), train de banlieue(m)
Métro	Mauger I	station de correspondance (f)
Un accident d'auto	Mauger I	camion-citerne(m), avertisseur(m), rétroviseur(m)
En auto	En français	moteur(m), essuie-glaces(m), phare(f)
L'auto-école	Archipel I	pédale de gauche(f), passer en première, allumer les phares, starter, démarrer
Le Fiat RITMO face à ses rivaux	Archipel I	chauffage(m), clignotant(m), caractéristiques techniques(f), puissance(f), vitesse maximale(f), consommation(f), tenue de route (f), coffre(m), frainage(m)

MEDIATION DE LA CULTURE TECHNIQUE DANS L'ENSEIGNEMENT
DU FRANÇAIS LANGUE ETRANGERE

Thème	Titre	Termes techniques
Canevas de jeux de rôle (dans une agence de location de voiture)	Archipel I	voiture(f),à embrayage(m) automatique
J'ai changé de voiture	Archipel I	embrayage(m) automatique, braquer,consommer,garer
Automobile	Archipel II	voiture électrique(f), réduction de la consommation(f),aérodynamisme(m), allègement(m) du poids(m), alliage(m) plastique
Routes de France	Mauger II	réseau routier(m)
Sur les routes de France	Francia Nyelv-könyv IV. (Pataki)	véhicule(m),limitation de vitesse(f),disque(m), station-service(f)
Automobiles et chauffeurs	Mauger II	changer de vitesse(f), faire le plein, pneus (gonflés) (m),frains(m), phares réglés(m)
Voiture d'occasion	Mauger III	pneus(m),moteur(m), carrosse(f),accessoire(m), compteur(m),accélérateur(m)
Si tu nous prêtais la voiture?	Francia nyelv alapfokon	pression(f),pneus(m),les essuie-glace(m),attestation d'assurance(f)
<u>L'avion</u>		
L'avion	Sans Frontières II	équipage(m),navigant(m), commandant(m) de bord, décollage(m),vol(m), atterrissage(m)

Thème	Titre	Termes techniques
M.Vincent rentre à Paris en avion	Mauger II	quadrimoteur(m) à réaction(f), navigateur(m), moteur(m), piste(f), d'envol(m), avion de transport
Concorde.Plus vite que le soleil	Archipel I	décoller, confort(m), supersonique
<u>Métiers</u>		
Que faites-vous	Archipel I	programmeur(m), grutier(m), O.S.ouvrier spécialisé, société(f) de forage(m) et de pétrole(m), innovations techniques(f)
Le serrurier	Mauger IV	dur métal(m), matière(f), machine à percer(m), pièce de métal(m)
<u>Divers thèmes</u>		
La vie ouvrière	Mauger II	usine(f) de caoutchouc, fabriquer, pneus(m) d'automobile(m)
L'industrie de Lille	Mauger II	fonderie(f), usine métallurgique(f), acier(m), rail(m), locomotive(m), machines de navires
L'industrie	Mauger IV	opérations mécanisées(f), fabrication(f) de l'outillage(m), organisation(f) de l'entreprise(f)
Industrie	Archipel II	haute technologie(f), construction électrique(f), aérospatiale(f), satellite(m), télématique(f), composants électroniques(m), circuit(m) intégré, véhicule industriel(m), sidérurgie(f), mécanique(f)

Fordítás, műfordítás-elemzés

Szakfordítás a műfordításban Zola két regénye alapján

Élthes Ágnes

E-mail: elthesa@gmail.com

Kivonat: „Amit szabad a műfordítónak, nem szabad a szakfordítónak?” Két Zola regényből vett nyelvi példák e kérdés megválaszolására igyekeznek választ adni. A *Le Ventre de Paris* (Párizs gyomra) és a *La Bête Humaine* (Állat az emberben) esetében az irodalmi regiszterbe dinamikusan beépülnek az adott szakterület denotatív jelentésű terminusai, amelyek a cselekmény során konnotatív jelentéssel gazdagodnak. A szaknyelvi pontosság és az irodalmi regiszter szimultán kettős nyelvi regiszterének a műfordításba is át kell kerülnie. Rendkívüli kihívás a műfordító számára, hiszen egyenlő koncentrációt követel tőle a műveket átszövő szaknyelvi réteg és az irodalmi stílus. Antal László bravúros műfordításai az eredeti Zola szövegekkel azonos irodalmi élményt valósítanak meg, és a terminus technicusokat is közvetítik a magyar olvasó felé. A szakszövegek esetében a fordító legfontosabb feladata a szakszavak megfelelő ekvivalenseinek megtalálása és következetes használata. Irodalmi szövegekbe beépült szakszavak fordítása a jelen cikkben bemutatott példák tanúsága szerint árnyalja ezt a képet. Egyes francia szakszavak a magyar szövegben elveszítik eredeti pontosságukat, ami által az esztétikum nem csorbul, de szakszövegben ugyanezen magyar megfeleltetések módosítanak a szakmai tartalmat. Erre a meglehetősen marginális, kvantitatív szempontból elhanyagolható jelenségre szeretném ráirányítani a figyelmet.

Kulcsszavak: műfordítás, szakfordítás, terminus, stílus, denotatív, konnotatív, regiszter

Bevezetés

A műfordításon belüli szakfordítás kérdését az 1873-ban megjelent *Le Ventre de Paris* (Párizs gyomra) és az 1890-ben kiadott *La Bête Humaine* (Állat az emberben) című Zola regények alapján közelítem meg. Az időben egymástól viszonylag távol eső két mű a *Rougon-Macquart* Család regényciklus darabja. Közös vonásuk a szervesen egymásba fonódó irodalmi regiszter és egy-egy szakterület terminológiája. Antal László *Zola és a Párizs gyomra* című utószavában a fordítási folyamatról nem ír, de a forrásnyelvi szövegről tett megállapításaiból arra következtethetünk, hogy a zolai szakszókinccsel tudatosan foglalkozott. „Zola a naturalista regényelmélet maga készítette receptje szerint, buzgón gyűjti a valóság tényeit. Minden apróságot tollhegyre tűz, kötetre menő anyagot jegyezget

össze, hogy minél hívebb képet adjon majd erről az állítólagos valóságról. Lajstromba foglalja, (...) gyűjti a szakkifejezéseket...” (Antal 1980: 290).

Tudomány és irodalom szoros egybefonódása nem előzmény nélküli. Merev szembeállításuk már csak azért sem áll meg Sleigh szerint, mert a tudomány is a kultúrát közvetítő szavakon, képeken keresztül jut érvényre, történeti konnotációkon keresztül. Robert Boyle kísérleti tudományt és irodalmat ötvöző regényeiben véli felfedezni Zola előfutárát (Sleigh 2011).

1. Szimultán kettős nyelvi regiszter

A zolai naturalista regényben a szövegtesten belül az objektív jelentésű szakszavakat egyes szöveghelyeken valósággal beindázzák a stílusesszók: színárnyalatokat megjelenítő, az impresszionista festészet transzkripcióiként ható minőségjelzők, megszemélyesítések, hiperbolikus kifejezések, hasonlatok, metaforák.

Az irodalmi regiszter gazdag stílusvilágában dinamikusan jelen lévő terminusok, illetve a *La Bête Humaine*-ben a már-már szakszövegi sűrűséget elérő szövegrészek irodalmi regiszterbe ágyazottsága hozza létre a szimultán kettős nyelvi regiszter jelenségét.

A *Le Ventre de Paris*-ban az építészeti és urbanisztikai terminológia tudatos, tudományosan megalapozott, pontos használata épület- és épületrészlet leírások, enteriőrök, szerkezeti elemek, anyagnevek nyelvezetében, valamint a *Les Halles Centrales* pavilonjaiban irdatlan mennyiségben felhalmozott élelmiszerek nomenklatúrájában valósul meg.

A *La Bête Humaine*-ben a korabeli vasúti hálózat, a vasúttechnológia terminológiai rétegezettsége bontakozik ki: pályaudvari operációk, vasúti műtárgyak és mesterségek, mozdonytípusok, mozdony működtetésének mechanikája, mozdony műszaki leírása, vonatok, balesetleírások stb.

Mielőtt konkrét példákon keresztül megnéznénk a zolai irodalmi regiszterben a terminusok konnotatív átszíneződésének kategóriáit, az alábbiak szerint igyekszem definiálni, mit értek szimultán kettős nyelvi regiszteren.

A fikcióban megelevenedő szaknyelvi aspektusok a regény műfajából adódóan együtt lélegeznek a szereplőkkel: jellemek hálójában, társadalmi, szociológiai, művészeti-esztétikai, politikai, történelmi meghatározottságú közegben, dramaturgiai, kommunikációs, jellemzően dialogikus helyzetekben kelnek életre. Mindez már elvi szinten önmagában hordozza a regény valamennyi terminusának konnotatív színezetét. (Élthes 2016: 100)

Mindkét regényre vonatkozóan fennáll, hogy a szöveg egészében „szétterített” terminusok egy képzeletbeli horizontális tengely mentén jelennek meg. E horizontálisan szétszóródott szakszavak a szövegből kiemelve alfabetikusan elrendezett tematikus, vertikális szójegyzékek létrehozását teszik lehetővé.

A denotatív jelentésű, építészeti (*Le Ventre de Paris*) és a vasúti (*La Bête Humaine*) szakszavak összességének egyes elemei vagy részhalmazai, ismétlődések révén az irodalmi fikcióban konnotatív átlényegülésen mennek át és kü-

lőnböző konnotativitási szintet valósítanak meg. Azáltal, hogy irodalmi műben szerepelnek, a cselekmény részeseivé válnak, objektív jelentésük szubjektív árnyalattal bővül.

A párizsi *Les Halles Centrales* a XIX. század második felének fémépítésze-ti szimbóluma, egyúttal a címadó „Párizs gyomra” az egész párizsi lakosság „emésztésére” utaló, a regény cselekményének szálait koncentráló központi antropomorf metafora. A szereplők érzelmi állapotainak a *Les Halles* tetőzetére rávetítettsége az objektív jelentések belső metamorfózisainak füzérét hozza létre.

A *La Bête Humaine*-ben az antropomorfizálódás tovább mélyül, kiterjed a „főhős” Lison gözmozdony „élettani” funkcióira. A technika, technológia mindmáig fennmaradó humanizálásának kérdését előfutárként vetíti előre Zola a Lison szimbolikussá teljesedő alakjában. A konnotatív jelentésgazdagodás még árnyaltabbá válik a *La Bête Humaine*-ben azáltal, hogy drámai feszültségű konfliktusos helyzet pszichológiai szakaszainak érzelmi állapotai vetítődnek rá denotatív jelentésű terminusokra.

2. A Zola-regények denotatív jelentésű szakszavainak „elő”-, illetve „utó”élete

A szaknyelviség jelenléte az irodalmi fikcióban természetességgel következik a naturalista regény elméletének és gyakorlatának lényegéből, azaz a tudományos módszerek irodalmi műbe történő bekerüléséből (Zola 1880). A szaknyelv fő jellemzői közül azonban csak a terminológiai pontosság valósul meg. A többi szaknyelvi jellegzetesség, mint például egyszerű, néha tömondatok, passzív szerkezetek, az alany gyakori helyettesítése személyes névmással fel sem merülhet az irodalmi stílusba beépült terminusok esetében.

A naturalista elmélet gyakorlatba ültetése, az enciklopedikus ismeretek beemelése az irodalmi fikcióba Zola különböző írói technikáin keresztül valósul meg: szakmai dokumentumba illő hosszú leíró részletek, informátor szereplők által tudtul adott ismeretek, dialógusokban szétterített információk hozzák közel az olvasóhoz az adott szakterületet. Julia Kröger szerint minél hosszabb és specifikusabb egy leíró részlet, annál inkább érzi úgy az olvasó, hogy a szerző hangja felerősödik, mintegy aláásva a szereplők percepciók tevékenységét. Zola jegyzetanyagából válogatott részleteket és azok regénybeli megfeleltetéseit összehasonlítva jut arra az összegző kijelentésre, hogy a *Dossiers préparatoires*-ban (Zola 1872) elsődlegesen denotatív jelentések a regény leíró részeiben konnotatívvá, tágabb értelemben szimbolikussá válnak (Kröger 2014). Egyszerűbben fogalmazva, az objektív jelentésű szakszavak már attól a pusztá tényről, hogy irodalmi fikcióban szerepelnek, konnotatív jelentést öltenek.

Maria Scarpa a *Le Ventre de Paris* etnikritikai elemzése során Zola saját kezű jegyzeteit, a témával kapcsolatos olvasmányainak összefoglalóit, személyes konzultációinak, megfigyeléseinek lejegyzéseit tanulmányozva tárja fel azokat a konkrét írói alkotástechnikai módszereket, amelyekkel Zola a jegyzeteit a bennük lévő denotatív jelentésekkel, beépítette regényébe. Megállapítja, hogy a legrelevánsabb írói eljárás az előjegyzetek egyes részleteinek elhagyása vagy épp

ellenkezőleg, új részletek hozzáadása, személynevek összecserélése vagy más nevekkal történő behelyettesítése (Scarpa 2009).

Milyen forrásokból merített Zola szakszókincset? M. Procès diakronikus terminológiakutatásai rámutattak arra, hogy Franciaországban a XIX. század második felére kialakult a koherens építészeti terminológia. Ekkor jelentek meg az első építészeti szakszótárak (Procès 1989). Atsuko Nakai cikkéből tudjuk, hogy Zolát Jourdain-hez, a korabeli neves építészhez baráti szálak is fűzték. Az 'író építész' követte Zola irodalmi tanácsait, Zola, az 'építész író', Jourdain építészeti útmutatásai szerint járt el többek között a *Le Ventre de Paris*, az *Au Bonheur des Dames* (Hölgyek öröme) írásakor. Ugyancsak Jourdain ismertette meg Zolát Vitruve *Dictionnaire de termes architecturaux* című építészeti szótárával (Nakai 2000).

Az egységes vasúti terminológia úgyszintén a XIX. század második felére alakult ki, mint azt Michel Eloy és John Humbley terminológiatörténeti kutatásai bizonyították (Eloy és Humbley 1993). A *La Bête Humaine* vasúti lexikája hűen tükrözi Zola tudományos felkészültségét: tudatosan tanulmányozta korának jelentős vasút-technológiai szakkönyvét, amelyet Pol Lefèvre és Cerbelaud 1889-ben írt *Chemins de fer* címen (Lefèvre és Cerbelaud 1889). A Zola regényben használt vasúti terminusok szakmai lefedettségét bizonyítja, hogy ezek fellelhetők, visszakakereshetők az öt fejezetből álló, gazdag képi anyaggal ellátott, háromszáz oldalas szakkönyvben. Zola célja ez esetben is a terminológiai pontosság volt a fiktív történet által lefedett szakterületen. A regényből, illetve a szakkönyvből példa gyanánt kivett lexikai átfedések mutatják az író szóhasználatbeli igényességét: *signaux* (jelzések), *double voie* (sínpár, vágány), *télégraphe* (telegráf, távíró), *machine locomotive* (mozdony), *tender* (szerkocsi), *vapeur* (gőz), *piston* (dugattyú), *cylindre* (henger), *cheminée* (kémény), *foyer* (tűszekrény), *chaudière* (kazán), *tunnel* (alagút).

A *Le Ventre de Paris* megírása előtt végzett anyaggyűjtés részét alkották a *Les Halles Centrales* (Vásárcsarnok) kofáival különböző napszakokban folytatott beszélgetések is, míg a *La Bête Humaine* Lisonjának működését, részeit, balesetének részleteit a korabeli sajtóból válogatott saját cikkgyűjteményéből, valamint 1889-ben egy mozdonyon végzett, személyes tanulmányútjának tapasztalásaiból merítette Zola.

Zola regényeinek szaknyelvi aspektusára vonatkozóan viszonylag kevés szakirodalmi adat található. Az irodalmi művön belüli szakszókincs kutatási irányát a *Germinal* című regény ihlette meg leginkább. Ebben a Zola regényben előforduló gazdag szakszókincset Marshall elemezte. A bányászati szakszavak sűrűségét, előfordulási gyakoriságát, egyes bányászati szavak színhatásait a regény mint korpusz egészére vonatkozóan és fejezetenként, grafikonos ábrázolásban örökítette meg (Hickey-Marshall 1978). Ugyancsak a *Germinal* valamint az *Assommoire* (Patkányfogó), de kiváltképp a *Germinal* vonatkozásában Peter France már a fordító szemüvegén át emeli ki a szakszókincs okozta nehézséget, ami párosul a szleng, a népnyelv és az emelkedett stílus, a festőiség közvetítésének bonyolultságával (France 2000).

Bármilyen anakronisztikusnak is tűnik, Zola a regényei megírását megelőzően a jelen kor szakfordítóival szemben támasztott kritériumokhoz hasonlítha-

tó szellemi tevékenységet folytatott: dokumentált, konzultált, tudatosan terminológiai ismereteket szerzett.

3. Elméleti háttér: szakfordítás és/vagy műfordítás?

Heltai Pál táblázatba foglalta Solomon Marcus kritériumait a tudományos és a poetikai kommunikáció releváns különbségeiről, ugyanakkor felveti a „kevert kommunikáció” fogalmát, amely azt jelenti, hogy nincsen egymástól mereven elkülönülő kommunikáció (Heltai 2002). Ezt a gondolatot Zola regényeire, mint forrásnyelvi korpuszra alkalmazva megerősítést nyerünk a szimultán kettős nyelvi regiszter meglétének igazolására. A zolai objektív terminusok egyszerre teljesítik mindkét kritériumot, ugyanis konnotatív átlényegülésük nem fosztja meg őket világos monoszemiájuktól, racionális, definiált jelentésüktől, denotációjuktól akkor sem, ha egy adott szereplő érzelmeinek építészeti vagy gépészeti objektumra vagy annak részletére történő kivetítődése során érzelmi színezetet kapnak és a szakszövegi objektivitástól eltérően emocionális, kontextuális, konnotatív jelentéssel töltődnek fel.

Zola fordítójának a műfordításba épült szakfordítás kettős követelményének kellett eleget tennie, hiszen a magyar regényszöveg a kettős regiszterű forrásnyelvi szöveget közvetíti. Egyszerre teljesíti az informatív, referenciális funkciót, illetve valósítja meg a prozódiai jellemzők fontosságát, törekszik a fogalmi azonosságra (a szakterminusok esetében) és a nyelvi kreativitásra a fordítói szabadságot megengedő stíluseszközök közvetítésekor. A szakfordítótól elvárt szakismeretekre éppúgy szüksége van, mint a műfordítóval szemben támasztott kultúrtörténetiekre.

Anton Popovič műfordítási modelljébe tágabb értelmezésben teljességgel beleilleszthető a Zola regények fordítási folyamata. Eszerint a műfordító, mint másodlagos szerző az eredeti szövegben ábrázolt valóságot a fordításban ábrázolt valósággént közvetíti az eredeti szöveg olvasója, befogadója helyén a fordítás olvasója (befogadója) felé (Popovič 1980).

Az ábrázolt valóság Antal László fordításában a maga teljességében elevenedik meg a magyar olvasótábor előtt Klaudy Kinga ekvivalencia elméletének gyakorlati megvalósításaként, vagyis az eredeti Zola szövegekkel kommunikatív ekvivalens fordítás született: referenciális, kontextuális és funkcionális azonosság jött létre a francia regény és fordítása között (Klaudy 1988). Ezért tartom különösen érdekesnek a számszerűsége tekintetében elenyésző, de szakmai mélységénél fogva fontos terminus eltűnését, jelentésének elhalványodását, felcserélődését a magyar szövegben. A szakfordítás/műfordítás, helyesebben a műfordításba beépült szakfordítás bonyolult és speciális helyzetének illusztrálásaként.

A tudományos és irodalmi regiszter jellemzőit egymással szembeállító Al-Hassnawi megállapítja, hogy ezen eltéréseket a fordítóknak át kell venniük, a tudományos regiszter a fordításban is tudományos, az irodalmi pedig a fordításban is irodalmi marad. Helytállóan szögezi le, hogy a tudományos szövegekben a tárgyalt tartalom, a logikus strukturáltság, az argumentatív szövegfejlődés

elsőséget élvez a nyelvi eszközökkel, a konnotatív, szimbolikus jelentésekkel, a stílussal szemben, hiszen a tudományos művek olvasójának célja az információszerzés és nem érzelmek vagy esztétikai örömök keresése, mint azt az irodalmi szövegek olvasója teszi (Al-Hassnawi 2007).

Fentebb már említettük, hogy a zolai forrásnyelvi szövegek rácsafolnak a tudományos és az irodalmi regiszter merev ütköztetésére. Mindkettő a cselekmény állandó mozgásában, dinamikusan ötvöződik. Ebből következik, hogy Zola fordítói, nyelvi kombinációtól függetlenül, így a magyar Antal László is, kettős kihívásnak tesznek eleget, azaz a szakfordítással és a műfordítással szemben támasztott kritériumoknak egyszerre kell megfelelniük.

A szakfordítás és műfordítás találkozását Freedgood a *Germinal* angol újrafordításáról írt cikkében vezeti le, kiemelve, hogy Pearson Zola *Germinal*-jának 2004-es kritikai kiadásához Zola-korabeli, angol nyelvű bányászati kézikönyveket használt fel a francia–angol bányászati glosszárium elkészítéséhez (Freedgood 2014). A tudományos kontextus mint vertikális tengely általánosságban és a Zola-szövegekből kivehető, vertikális szövszedetekbe állítható szakszó jegyzékek jelensége és fontossága ölt testet Roger Pearsonnál.

Az irodalmi és nem irodalmi fordítás specifikus jellemzőit elkülönítő elméleti megfogalmazások nem zárják ki a két fordítási műfaj találkozását. A Zola-regények irodalmi regiszterbe épült terminusainak fordítása többek között mintha Peter Newmark elméleti síkon tett megállapításait valósítaná meg a gyakorlatban: „Non-literary and literary translation are two different professions, though one person may sometimes practice them both.” (Az irodalmi és nem irodalmi fordítás két különböző mesterség, bár néha egy személy is gyakorolhatja mindkettőt)¹ (Newmark 2004: 11).

Megjegyezzük, hogy a konnotáció gépi fordíthatóságának problematikáját Marine Carpuat angol–francia újságcikk címek fordításának összehasonlító elemzésében vetette össze (Carpuat 2015). Az elemzés rámutatott arra, hogy gépi fordítással fordított szövegek nem őrzik meg az angol konnotációs lexikonban beazonosítható konnotatív nyelvezetet.

Zola egészen máig hatóan megihlette a fordítókat. Rothwell egy 2016-ban rendezett konferencián beszélt újrafordítási módszeréről Zola: *La joie de vivre* (Életöröm) című fordításával kapcsolatban. Az 1888-ból származó, Vízetelly-féle fordítás szövegét az LF Aligner szoftverrel mondat szintre tagolta, translation memory létrehozása céljából. Ezt követően memoQ-kal ellenőrizte, újrafordította a XIX. sz.-i fordítást, egybevetve Zola szövegével (Rothwell 2016).

A néhány bemutatott nyelvi példán látni fogjuk, hogy nem a denotatív jelentésű terminusok konnotációjának fordíthatósága jelent problémát, hanem elenyésző számú terminus objektív jelentésének elhalványodása a konnotatív közegben eredményezhet információvesztést.

Amikor Zola regényeiben az emocionális állapotok és a horizontális valóságot hordozó, fizikai megjelenésükben a szövegtestben horizontálisan szétterülő szakszavak találkoznak, véleményem szerint nem túlzás azt állítani, hogy

¹ Fordította a cikk szerzője.

ezek a szöveghelyek a zolai tudományos regiszter és szépirodalmi regiszter kiemelt, szimbolikus metszéspontjaivá válnak. Ilyen hangsúlyos pillanatok például a *Le Ventre de Paris*-ban a főszereplő Florent, a vele ellentétes véleményt valló Claude Lantier festő, valamint a társadalom peremére sodródott suhancok, Marjolin és Cadine érzelmeinek projekciója a *Les Halles Centrales* tetőzetére, avagy a *La Bête Humaine*-ben Jacques Lantier mozdonyvezető rajongása mozdonya, a Lison iránt, vagy az öreg férj, Grandmorin féltékenységi jelenetsorozatában a Saint-Lazare pályaudvari mozdonyokra, pályaudvari operációkra kivetített érzelmek.

4. Denotatív jelentésű terminusok konnotatív átszíneződése a forrásnyelvi szövegben és fordításuk

Heltai Pál megállapítása, mely szerint a tudományos terminusok sem mentesek az érzelmi jelentésektől és konnotációktól megerősítést ad a szaknyelvi terminusok konnotatív vonatkozásainak feltárásához (Heltai 2004: 5). Green és Resnik értelmezésében a konnotáció a szavakat körülvevő érzelmi, képzeletbeli asszociáció, a szóba implicite beépült vagy sugallt jelentés. Reális valóságot tükröző szövegekben előfordul, hogy a látszólag objektív megállapítások gyakran az író árnyalt érzelmeire utalnak (Green és Resnik 2009). A különböző érzelmekkel teli kifejezések konnotációs lexikonba rendezhetők (Song Feng et al. 2013). Esetünkben a konnotációs lexikon messzemenő kibővítésével állunk szemben. Nem érzelmeket kiváltó szavak, kifejezések alkotják vizsgálódásunk tárgyát, hanem konnotatív jelentéssel gazdagodó denotatív jelentésű szakszavak fordítása irodalmi regiszterben.

A denotatív jelentések konnotatív feltöltődésének egyedien érdekes intertextualitási esetét érhetjük tetten Bertrand Lemoine *Architecture métallique sous le second Empire* című építőmérnöki szakcikkében. A XIX. századi, a Második Császárságbeli fémépítészet autentikus leírásaként hozza fel példaként Zola egyik leíró részletét a *Le Ventre de Paris*-ból (Lemoine 1980). A terminológiai pontosságot Zola tudományos megalapozottsággal, enciklopedikus ismereteinek felhasználásával készített dokumentációjából merítette és emelte át irodalmi fikcióba. Majd később ebből a kettős regiszterből kerül vissza szakcikkbe, idézet formájában és méltató elismerés kíséretében az alább idézett részlet, amelyben a terminusokat valósággal beindázzák a növényzeti metaforák.

Egyúttal azt is láthatjuk, hogy a fordítás hűen közvetíti a gazdag stíláriskontextusba helyezett terminusokat. Egyetlen és nem feltűnő terminológiai pontatlanság került a magyar szövegbe, lévén a *toitures* 'tetőzet' és nem pedig tetőszerkezet! Egyébként teljes denotatív megfeleltetés valósul meg: *piliers* 'oszlopok', *galeries découpées* 'csipkés karzatok' *persiennes* 'zsalugáterek'.

- (1) L'ombre, sommeillant dans les creux des *toitures*, multipliait la forêt des *piliers*, élargissait à l'infini les *nervures* délicates, les *galeries découpées*, les *persiennes* transparentes ; et c'était, au-dessus de la ville, jusqu'au fond des ténèbres, toute une végétation, toute une

floraison, monstrueux épanouissement de *métal*, dont les tiges qui montaient en fusée, les branches qui se tordaient et se nouaient, couvraient un monde avec les légèretés de feuillage d'une futaie séculaire. (LVP: 25)

- (1a) A *tetőszerkezet* mélyén szunnyadó homály megtízszerezte az *oszlopok* erdejét, végtelenné szélesítette a finom *bordázatot*, a *csipkés karzatokat*, az átlátszó *zsalugátereket*; mindez olyan volt ott fenn a város fölött, a sűrű homályban, mint valami burjánzó, virágzó, hatalmasan kibontakozó *fémrengeteg*, ahol a száraz röppentyűként szökkennek a magasba, az ágak tekergőzve fonódnak egybe, és mindent beborít egy százados szálerdő lenge lombozata. (Antal 1980/84: 12)

A tanulmányban a francia nyelvű idézeteket a Zola regények elektronikus változatában leljük meg, a magyar fordításokat a *Párizs gyomra* esetében szintén az elektronikus könyvtárban, az *Állat az emberben* című regény esetében a nyomtatásban megjelent kötetben. A **Források** feltüntetik a bibliográfiai adatokat, ezért a konkrét példák után rövidítéseket alkalmazunk valamint a lapszámot, a fordító neve után a megjelenés dátuma és a lapszám található. A példákat regényenként tüntetem fel: LVP = *Le Ventre de Paris*, LBH = *La Bête humaine*. Antal László neve után pedig mind az internetes forrás (*Párizs gyomra*) mind pedig a megjelent kötet (*Állat az emberben*) esetében a fordítás megjelenésének dátumát valamint a lapszámot találjuk.

4.1. Terminusok kategóriái: a denotatívól a metaforizálódásig

Az alábbiakban tendenciákat szeretnék érzékeltetni, kategóriákba sorolva az objektív jelentésű terminusok konnotatív átszíneződésének eseteit. Mint Julia Kröger leszögezi, az irodalmi fikcióba kerülésükkel a denotatív jelentésű szavak konnotatívvá válnak, kettős esztétika alakul ki. Szerinte a konnotációt a regénybeli hosszas felsorolások, a szereplők dialógusai, az informáló szereplők szavai, szereplői csoportokon belül megoszló információk hozzák létre (Kröger 2014). A nyelvi példákban a stíluseszközök által, az emocionális, pszichológiai kontextusban, és külön kategóriaként az antropomorfizálás révén kialakult konnotatív árnyalatokat mutatom be a forrásnyelvi példa mögött zárójelben feltüntetve Antal László fordítását. Mindkét regényben előfordul mindegyik kategória. Az emóciók hatására ugyanazon, változatlan építészeti objektum metamorfózisai jellemzően a *Le Ventre de Paris*-ban jelennek meg, ugyanazon műszaki objektum működési mechanizmusainak szimbolikussá emelkedő antropomorfizálása hangsúlyosan a *La Bête Humaine*-ben.

4.1.1 *Le Ventre de Paris*

- (1) Építészeti, urbanisztikai terminusok objektív, denotatív jelentésben például a régi Párizs anonim házainak leírásakor, néha megszemélyesítő jelző kíséretében: *maisons grises, basses, ventrués* (szürke, alacsony, pocakos házak), *façades endormies* (szunnyadó homlokzatok), *persiennes fermées* (zárt zsaluk).

- Anyagok: építő- és burkolatanyagok: *fonte, fer, métal, verre, marbre blanc, bois* (öntöttvas, vas, fém, üveg, fehér márvány, fa).
- Belsőépítészeti leírások: konyha, szalonenteriőr, polgári luxus szerinti, bútorzat, dekoráció, színek: *armoire à glace* (tükrös szekrény), *toilette-commode* (fiókos mosdó), *guéridon* (fésülködőasztal), *cheminée* (kandalló), *moquette* (mokettszőnyeg), *doré* (aranyozott), *rose fluide* (halványrózsaszín).

(2) Építészeti terminusok stílusképekben: hasonlatok, megszemélyesítések:

- „*Paris, pareil à un pan de ciel étoilé*”, ami szó szerint azt jelenti, hogy Párizs olyan, mint a csillagos ég falának egy szakasza. A fordításban előfordul, hogy Zola érzékenysége az építészeti terminus iránt elvész. Jelen esetben az „égbolt csücske” lesz a francia építészeti terminusból.
- A fém uralja, mint építési anyag, a Les Halles-t. Hasonlatokban is felbukkan. Például: *Les grands brochets d'un gris de fer* (nagy, vas szürkeségű csukák).
- Zola metallurgizálja a halakat, szerkezeti anyagot „csinál” belőlük: *Les poissons, gelés, la queue tordue, ternes et rudes comme des métaux dépolis, sonnaient avec un bruit cassant de fonte pâle.* (A megfagyott halak olyan fénytelenek és merevek voltak, mint a fakó fémtárgyak, keményen kop-pantak, akár a törékeny, szintelen öntöttvasdarabok), *des carpes avec leurs roussissures métalliques* (fémesen izzó pontyok).
- A napfény forróságának intenzitását a vaskohászatból merített képek fejezik ki, aminek eredményeképpen nyerik a korabeli kedvelt építőanyagot, az öntöttvasat. „...*de grands stores de toile grise pendaient sous le ciel brûlant, une pluie de feu tombait sur les Halles, les chauffait comme un four de tôle...*” (nagy, szürke vászonredőnyök lankadtan csüngtek az izzó égbolt alatt, tűzőzön zuhogott a Vásárcsarnokra, hevítette, mint valami vaskemencét.)

(3) Építészeti, urbanisztikai terminusok metaforizálódott jelentésben:

- Kirakott áruk formai megjelenítésében építészeti terminusok bukkannak fel: *alignement, pyramide, base, pointe, mur* (sorba állítás, piramis, alap, csúcs, fal),
- A láalt gyermekként cseperedő kamasz szerelmespár, Marjolin és Cadine, elképzelt otthont, kastélyt, hálószobát épít, a vajat, tojást, sajtot nagyban árusító pavilonban: *des murs énormes de paniers vides* (hatalmas falak üres kosarakból), *ils avaient une maison* (saját házuk volt)
- Máskor pedig a Les Halles Centrales föld alatti pincerendszerében: *comme au fond d'un château à eux* (mintha saját palotájukban volnának), *dans l'alcôve d'ombre couchés en travers sur les rails* (homályos hálófülkéjükben, keresztben fekvé a síneken)

4.1.2. *La Bête Humaine*

- (1) Vasúti terminusok denotatív, objektív jelentésben, például pályaudvar részeinek, műveletek, mozdonyok leírásakor, néha megszemélyesítő jelző kíséretében:
 - *marquise* (üvegtetejű pályaudvari csarnok), *halles couvertes* (fedett csarnokok), *grandes lignes* (távolsági vonalak), *bouillottes* (fűtőházak), *doubles voies* (sínpárok), *poste d'aiguilleur* (váltóház), *machine de manoeuvre* (tolatómozdony), *machine-tender* (szerkocsi), *débranchement* (szétrendezés), *remisage* (kocsiszín), *roues assourdies* (tompán dobogó kerekek), *le sifflet discret* (tapintatosan füttyengetve)
- (2) A *La Bête Humaine*-ben a vasúti terminusok stíluseszközkön keresztül, megszemélyesítésekben, hasonlatokban egy drámába torkolló, feszültséggel teli féltékenységi konfliktushelyzet kibontakozásának szakaszait kísérik. A szereplő hangulata, vasúti objektumokra, nevezetesen tolatómozdonyokra vetődik rá (Élthes 2017).

A fiatal feleségére türelmetlenül várakozó öreg férj ötödik emeleti padlásszobába ablakából a Saint-Lazar e pályaudvar tolatómozdonyaiban türelmetlen személyt lát: « *en personne impatiente* » (türelmetlen személyként). Ugyanabból az ablakból, a féltékenységi jelenet előtt ugyanazt a helyszínt Roubaud és Séverine együtt szemléli. Egy másik tolatómozdonyban mintha önmagát látná az idős férj: „*Au milieu des rails* (vágánymező közepén), *une lourde machine de train omnibus* (súlyos, személyvonati mozdony), *comme lasse et essoufflée* (mintha kifáradt és lélegzetéből kifogyott volna)”. Majd a szoba rendbetétele előtt, Séverine egyedül könyököl az ablakban. Ebben a fázisban a jövő-menő tolatómozdonyok serény háziasszonyokra emlékeztetnek, amit hasonlat fejez ki: „*Les machines de manoeuvre allaient et venaient sans repos, on les entendait à peine s’activer, les roues assourdies, le sifflet discret comme des ménagères vives et prudentes.*” (Fáradhatatlanul jöttek-mentek, alig hallhatóan tevékenykedtek, mint a serény és óvatos háziasszonyok, tompán dobogó kerekkel, tapintatosan füttyengetve.)

A megcsalatásában bizonyosságot nyert férj dühöngve egyedül hagyja feleségét a szobában. Az ablak üres, saját maga is díszletté válik, a Saint-Lazare pályaudvarról készült verbális fényképsor a háttérben levetített filmként hat, amely a besötétedést és a pályaudvar „holt szakaszát” hozza közel, baljóslatú előhangként a később bekövetkező tragikus fordulathoz, egyúttal Séverine félelmének plasztikus párhuzamaként: *ténèbres d’un ciel d’encre* („éjfekete ég homályában”), *humidité glaciale*, („fagyos nedvesség”), *feu sanglant* („egy-egy vérvörös fény”), *les tronçons des trains dormant sur les voies de garage* („kocsiszíni vágányokon szunnyadó vonatcsomók”), *du fond de ce lac d’ombre* („árnyéktó mélyéről”). A féltékenységeben őrjöngő férjtől elszenvedett fizikai bántalmazás a mozdonyfüttyre kivetített hasonlatban visszhangként verődik vissza: *des coups de sifflet pareils à des cris aigus de femmes qu’on violente* („megegyező szikolt nők éles sikolyára emlékeztető füttyjelek”).

(3) A mozdony(=gép) metaforikus jelentésben:

A *Le Ventre de Paris*-hoz képest kevesebb példát találunk a vasúti terminológia metaforizálódott használatára. Jacques Lantier saját agyműködését analizálja. A gépi metafora, a mozdony fűtésére utalás fejezi ki plasztikusan az agyműködést, a szűrő fejfájást:

- (2) Il entendait en lui le labeur décuplé du *cerveau*, un grondement de toute la machine. (...) Une chaleur insupportable montait le long de son échine, comme si le matelas, sous ses reins, se fût changé en brasier. Des picotements, des pointes de feu lui trouaient la nuque (LBH: 464).
- (2a) Hallotta magában az *agy* megtízszerezett munkáját, az *egész szerkezet zakatolását*. (...) Tűrhetetlen hőség húzódott végig a gerincén, mintha dereka alatt parázssá vált volna a matrac. Nyilallások, tüzes csipések döfködtek a nyakszirtjét (Antal 1963: 211).

5. Érzelmekkel és stílusesszűkökkel átszőtt terminusok: szövegfelbontási modell a *Le Ventre de Paris*-ban

A terminusok nem változnak a regényekben sem, azonos szóhasználatok azonban eltérő hangulatot közvetíthetnek, illetve eltérő érzelmi állapotok vetítődnek ki rájuk a jellemektől, a lelki folyamatoktól függően. A lélektani kivetülés révén visszahatólag metaforizálódhatnak is, ami az építészeti terminusokat konnotatív jelentéssel bővíti. Másképpen: a nyelvi jel változatlan marad, ugyanakkor jelentése, tartalma a szereplői látószög és érzelmi viszonyulás által kiegészül, változik. Számomra a *Les Halles* tetőzete, a pavilonok tetői jelenítik meg a legösszetettebben az építészeti, urbanisztikai terminusok érzelmi konnotációit.

A terjedelmi korlátok miatt a cselekményből kiszakítottan, a tágabb kontextust mellőzve első lépésként felsorolom a főbb érzelmi, látószögbeli változásokat, amelyek ugyanazon *Les Halles* pavilontetőzetet érintik, második lépésként egy táblázatot mutatok be modellként, amelyben adott szövegrészekben szimultán jelen lévő kategóriák szerepelnek. Hét érzelmi, látószögbeli állapotot különítettem el.

5.1. A főbb érzelmi, látószögbeli változások

(1) Az ártatlanul meghurcolt, a Cayenne-i fegyenctelepről megszökött, gyakorlatosan majd egy zöldségeskófa lovaskocsiján Párizsba érkező Florent számára nyolc év elmúltával felismerhetetlenné vált modern Párizs szimbóluma, a monstrumként ható építészeti komplexum, a Les Halles Centrales. Az utcán közeledve a Les Halles-hoz, kívülről, felfelé nézve, hajnali derengésben, futó impresszióként érzékeli a tetőzetet. Legszívesebben elmenekülne.

(2) Az impresszionista Claude Monet-re utaló keresztnevű Claude, a festőművész, felfedező sétára hívja a tömegtől és óriási méretektől viszolygó Florent-t a Les Halles belterületén. Kényszeredetten sétál Florent, a város a vá-

rosban élmény során a fedett piac tetőzetére belülről felfelé irányított látószögből szemléli a derengő hajnali fény és árnyék játékában a tetőzet belső kiképzését.

(3) A tömegben egyedül maradván, a felkelő nap erősödő fényében felfelé tekint, a már fényárban úszó és színeiben játszó tetőszerkezetet belülről szemléli. A ragyogás és élelmiszerbőség pompázatában Florent a kínzó éhségérzettől tűrhetetlenül szenvedő Florent könnycseppjei a deskriptív részlet végén az eresz legördülő fénycsepp metaforájának párhuzamaként kontrasztot alkotnak a felhalmozott élelmiszerek bőségével.

(4) Florent egyedülletben ötödik emeleti padlásszobája ablakából lefelé néz a pavilonok tetőzetére, késődélutáni órán, zárás után. A szűk tér bezártságában képzelete szárnyán a lépcsőzetes tetőrendszer a szabadság szimbólumává nő a számára. Szabadságba vágyódása a tetőket öböllé, tengerparttá változtatja, a tenger palaszürkén hullámozó komor színvilágú metaforájaként vetíti eléje a végtelent.

(5) Florent nem pontosan lokalizált a térben, a halcsarnok inspektoraként elfoglalt kis irodahelyiségéből sétára indul az esti szürkületben, a pincékből felfelé jövet gyönyörködik a lemenő nap fényében változó tetőzetet megtartó öntöttvas-szerkezet mintázatának esztétikai szépségét látva, azonban a szépségbe éles kontrasztként belehasít az undor érzése a rothadó áruk bűzétől és visszarántja a főhőst a valóságba.

(6) Ugyanaz a tetőzet, amely korábban még a tenger szabadságát jelentette Florent-nak, bezártságának szimbólumává nő, amely hideg decemberi estén bezárt ablak mögül elzárja előle a látóhatárt. Az eléje tornyosuló pavilontetőktől nem látja Párizst. A bebörtönözöttség, a balsejtelem érzete a küszöbön álló letartóztatás előhangjaként is felfogható, mintegy előrevetített szimbólum. „*elzárva a látóhatárt,*” „*mint Norvégia öblei,*” „*magányos hómezők,*” „*szűzi fehér hó,*” „*végtelen tetők*”.

(7) A pavilonok tetőzete csak öröm és vidámság forrása a társadalom szélére taszított két lelencyerek, Marjolin és Cadine szemszögéből, akik gyakorta a pincerendszer lakói. A mélyből szaladnak fel a tetőzetre, társadalmi kontrasztként törnek a magasba, lábuk alá gyűrve a monstrum építmény lépcsőzetes tetőzetét, ahol eléjük tárul Párizs.

5.2. Szövegfelbontási modell táblázatban

Az alábbi szövegrészleten keresztül kiemelésekkel szeretném illusztrálni a szimultán kettős nyelvi regisztert, félkövér betűvel a terminusokat, kurziválva a stíluselemeket a forrásnyelvi szövegben és a fordításban egyaránt.

Ezt követően táblázatban szerepeltetem a szövegben dinamikusán jelenlévő regisztereket és térbeli nézőpontokat, amelyek együttesen alkotják a szöveg szimultán kettős nyelvi regiszter fő pilléreit, rövid részösszegzésként rámutatva a kvantitatív szempontból elhanyagolható, tartalmilag viszont fontos terminus információs elhalványodására a fordításban, azaz fordításbeli tartalmi veszteségére.

- (3) Et, au ras du **trottoir**, il n’y avait encore de bien éveillé que les **lanternes dansant au bout de bras invisibles**, enjambant d’un saut le sommeil qui traînait là, gens et légumes en tas, attendant le jour. Mais ce qui le surprenait, c’était, **aux deux bords de la rue**, de *gigantesques* **pavillons**, dont **les toits superposés** lui semblaient *grandir, s’étendre, se perdre*, au fond d’un poudroisement de lueurs. Il rêvait, l’esprit affaibli, à une suite de palais, énormes et réguliers, d’une légèreté de **crystal**, allumant sur leurs **façades** les mille *raies de flamme* de **persiennes** continues et sans fin. Entre les **arêtes** fines des **piliers**, ces *minces barres jaunes* mettaient des **échelles** de lumière, qui montaient jusqu’à la ligne sombre des **premiers toits**, qui gravissaient *l’entassement* des **toits supérieurs**, posant dans leur **carrure** les grandes **carcasses à jour** de **salles immenses**, où traînaient, sous le jaunissement du gaz, un pêle-mêle de formes grises, effacées et dormantes. Il tourna la tête, fâché d’ignorer où il était, inquiet par cette *vision colossale et fragile* ; et, comme il levait les yeux, il aperçut le cadran lumineux de Saint-Eustache, avec la masse grise de **l’église**. Cela l’étonna profondément. Il était à la **pointe Saint-Eustache**”. (LVP: 18.19.)
- (3a) A **járda** mellett csupán a láthatatlan karok végén hintázó **lámpások** voltak ébren, átugráltak a terpeszkedő álmoságon, emberek, zöldséghalmokon, várva a napkeltét. De Florent-t legjobban azok a *hatalmas* **pavilonok** lepték meg **az utca két szélén**, melyeknek **egymás fölé épült tetői** mintha *megnőttek, kiterébélyesedtek*, majd *elenyésztek volna* a szétszóródó **fények** között. Kába fejjel, valami révületben óriási, szabályos, lenge **kristálypaloták** sorát látta, melyek egymásba olvadó, végeérhetetlen **zsalugáterek** ezernyi *fénycsíkját* gyújtották meg **homlokzatukon**. Ezek a *keskeny sárga csíkok* a **pillérek** finom **élei** közé fénylő **létrafokokat** ékeltek, melyek fölvezettek az **alsó tetők** sötét vonaláig, fölkúsztak a **fölső tetők** *tömkelegébe, roppant helyiségek-szabadon-függő, hatalmas bordázatát-láttatva*,² ahol a sárga **gázfényben** szürke, elmosódott, alvó **formák** zagyva összeviSSzasága terpeszkedett. A férfi elfordította a fejét, bosszankodott, hogy nem tudja, hol van, nyugtalanította ez az *óriási és tűnékeny látomás*; amint fölpillantott, meglátta a Saint-Eustache **toronyórájának** világító **számlapiját** s a **templom** szürke **tömegét**. Ez nagyon meglepte. A Saint-Eustache szögleten volt. (Antal 1963: 5)

A fenti szövegrészletből és a műfordításból kiemeltem mind a denotatív jelenségekben, mind pedig a metaforikus szóhasználatban előforduló terminusokat. Az alábbi ’szövegfelbontási’ táblázat a terminusokat érzelmi, térbeli kontextusban jeleníti meg. Modellezi Zola szövegének fényképszerűségét.

² Egyszeri áthúzás: Félreértelmezett terminus

1. táblázat

*A főszereplő meghökkenése a számára ismeretlen Les Halles-pavilonok láttán
(202 szó: 22 terminus)*

TÉRBELI HELYZET	FÉNYHATÁSOK	ÉRZELMI ÁLLAPOT	TERMINUSOK	STÍLUS- ESZKÖZÖK
utcáról, közeledve	hajnali sötétség, mesterséges fény, utcai lámpások fénye, gázlámpák	meglepettség és bosszankodás az ismeretlen épület- komplexumtól	építészeti, urbanisztikai	hiperbolikus kifejezések, meg- személyesítések, kontraszthatások
az raz du trottoir (a járda mellett)	lanternes dansant au bout de bras invisibles (láthatatlan karok végén hintázó lámpások)	mais ce qui le surprenait (de ami meglepte...)	pavillons (pavilonok)	gigantesques (hatalmas), énormes (óriási)
aux deux bords de la rue (az utca két szélén)	sous le jaunissement du gaz (sárga gázfényben)		toits superposés (egymás fölé épült tetők)	vision colossale et fragile (óriási és tűnékeny látomás)
			palais d'une légèreté de cristal (lenge kristálypaloták)	entassement (tömkeleg)
			façade (homlokzat)	
			persiennes (zsaluk)	
			les arêtes fines des piliers (az oszlopok finom élei)	
			premiers toits (alsó tetők)	
			toits superposés (felső tetők)	
			dans leur carrure (-)	
			carcasses à jour (-)	
			pointe (szöglet)	

A 202 szót tartalmazó szövegszakaszban tisztán 17 alapterminus található, melyek közül a *carrure* (jelentése: testalkat, válszélesség, de itt: a tető teljes

szelessége) elsikkadt a fordításban. A *carcasse à jour* (csipkés/ tört/ azsúros váz) terminust pedig más jelentésben közvetítette a fordító, ez pedig a *bordázat* a magyarban, megfelelője *nervure* a franciában. Jelentést, kulturális háttérismertetet feltételezve az olvasó részéről, a templom (église) szót elhagyja a fordító a *Saint-Eustache* neve mellől, a magyarban meghonosodott szóhasználatból élve.

A stílusesszóközök közegeiben megjelenő terminusok egyébként szakszövegi hűséggel kerültek át a magyar szövegbe, a fenti két helyen „lazult” a fordítói éberség, ami szakszöveg fordítása során tartalmi félreértést okozna az építész szakmán belül.

A 2016/17. év II. félévében építészeti szaknyelvet tanuló hallgatóim fordítási javaslata tűnik a legmegfelelőbbnek: *roppant helyiségek szabadon függő, hatalmas bordázatát láttatva* → rávetítve a csipkés vázat a felső tetők teljes szélességére.

6. Egy kiemelt példa a *Les Halles* tetőzetének metamorfózisai

A *Les Halles* tetőzetének érzelmi állapottól függő metamorfózisait bemutató további szövegfelbontási táblázatok közlésétől el kell tekintenünk a terjedelmi korlátok miatt.

A második érzelmi állapot (a kényszerű séta a *Les Halles* területén), és a harmadik érzelmi állapot (a menekülni vágyó kétségbeesés) leíró részleteiben közös terminus a *charpente de fonte* kifejezés. Tartalmi szempontból rendkívül lényeges kultúrtörténeti veszteség a fordításban a *fonte* = öntöttvas terminus *vas*-sal való felváltása, ez utóbbi a franciában: *fer*. A műfordításban az ’öntöttvas’ helyett ’vas’ használata mellett olyan pontatlanság is előfordul, amely szigorúan kerülendő a szakfordításokban, nevezetesen a terminológiai következetlenség. A *charpente de fonte* egyszer *vasszerkezet*ként, utána pedig *vasgerendázat*ként jelenik meg a magyar szövegben. A korabeli fémépítészetet elemző és fentebb idézett Lemoine cikkében megkülönböztetett két anyag, az ’öntöttvas’ és ’vas’ funkcióját Zola a mérnöki pontosságú kutatásaiból ismerte, tudatosan használta. A *fonte* = ’öntöttvas’ a technológiára is utal, és a XIX. század második felének fémépítészetre jellemző, így kultúrtörténeti háttérrel is érint. A ’vas’ csak az anyagra vonatkozik.

A műfordításban eltűnik Zola személyes, valósággal kultikus csodálata az öntöttvas-szerkezetek iránt, ugyanis az öntöttvas szakkifejezés kifejezetten a XIX. századi építmény csodákra jellemző, amelyeknek nagy tisztelője volt Zola. (pl. Cristal Palace, Eiffel Torony, a Les Halles Centrales – vagy itthon a Nyugati-pályaudvar). Az öntöttvas építmények átvették a faszerkezetű épületektől a helyet. Az öntöttvas a XIX. század végéig uralkodó öntészeti technológiai korszakot jelöl, szegecseléssel összeerősített gazdag formavilágú elemeket, (amelyeknek pl. növényzeti metaforákban gazdag leírását adja Zola!), és csak a XIX. század végén veszi át a rideg öntöttvastól a helyet a jóval rugalmasabb acél vagy később a vasbeton.

A szegecselt öntöttvas egy korszakra vonatkozó ipartörténeti, kulturális példáját kiemelve láthatjuk a Zola-regény nyelvi regisztereinek fordítás szempontú

komplexitását: két fordításnem, a műfordítás és a szakfordítás igényei csapnak össze ebben az egyetlen terminusban. A műfordítónak mégsem vetjük szemére azt a tartalmi veszteséget, amelyet a szakfordítótól számon kérnénk.

A magyar szöveg megalkotója a tetőzet metamorfózisában elenyésző számban más terminusok vonatkozásában is elengedi a szigorú szakszövegi pontosságot, ami a terminus jelentésének halványodását vagy eltűnését eredményezi egyes szöveghelyeken. Így lesz a *zinc*-ből bádóg, holott jelentése cinezett vagy fehér bádóg, a *vitre* ablak, ablaktábla, holott inkább üveglak, még inkább az ablak üvege!, vagy a *carrefour* utcasarok, holott útkereszteződést jelent.

7. Antropomorfizálással/animalizálással átszőtt terminusok a *La Bête Humaine*-ben

Zola írástechnikájának alappillére a *La Bête Humaine*-ben az antropomorf metaforák beépítése a szövegbe, melyeken keresztül az emberi psziché mélyrétegeit hozza felszínre. A műszaki objektumok, főképpen a középpontba állított Lison mozdony humanizálása filozófiai gyökerekre nyúlik vissza, amint erre Michelle Perrot kutatásai rámutattak: a XIX. század gondolkodásmódjában a gép, a mozdony női tulajdonságokkal való felruházása meghatározó lételemény, melynek gyökerei arra a filozófiai, lélektani folyamatra vezethetők vissza, amelyben a férfiak Istenhez hasonlóan megalkotják a gépeket. A gépek feletti uralom a férfiak számára a nők feletti uralom egyik változata lesz (Perrot 1983).

Shoshana Rose Marzel úgy vélekedik, hogy az „antropomorfikus metaforák a modernitással szembeni félelmeket materializálják” (Marzel 2016: 2). A *Rougon-Macquart* regényciklus urbanisztikai antropomorfizmusát idéző példáinak sorában tesz említést Marzel a női tulajdonságokkal felruházott Lison mozdonyról, Jacques Lantier kvázi szerelmi kapcsolatáról a mozdonyával, a Lison feminizációjának hatásáról Jacques karakterére (Marzel 2016: 5). A Lison antropomorfizálása, sőt, néha animalizálása az élettelen gépet élő organizmussá, a szerelem tárgyává változtatja, átvezetve a Lison-t életen, betegségeken, halálközeli állapoton, halálra.

- (4) La Lison paraissait galoper à sa guise, prise de folie. (LBH: 86)
- (4a) A Lison, mintha megvadult volna, kedvére vágta. (Antal 1963: 171)

Az alábbi példák azt mutatják meg, hogy a kontextusból kiszakított antropomorfizáló mondatokban a francia személyes névmás tárgy illetve alanyesete elrejtje az érzelmek referenciáját, a Lisont. Csak a kontextus által válik beazonosíthatóvá a „szerelem tárgya”, a humanizált műszaki objektum.

- (5) ...il l'aimait d'amour. (LBH:67)
- (5a) (...) valóságos szerelemmel csüggött rajta. (Antal 1963:134)

- (6) Elle était douce, obéissante (...) (LBH: 67)
 (6a) Szelíd volt, kezes (...) (Antal 1963: 134)
- (7) Il y avait l'âme. (LBH: 67)
 (7a) A lélek tette ezt. (Antal 1963: 134)

Mozdulatlanságra kárhoztatott, karosszékéhez kötött idős beteg Phasie néni, Jacques nagynénje, az őrbódé melletti kis háza ablakán nézi a száguldó vonatokat, a vonatablakok mögött elsuhanó ismeretlen arcok profilját. Zola szövegének minden lényeges stíluseleme visszaköszön a fordításban: hiperbolikus jelzők, mitológiai dimenziókba emelő hasonlatok illetve metaforák hozzák közel a mozdulatlan beteghez a hangi effektusokat, a vonat mozgását, a sebességet.

- (8) Le train passait, *dans sa violence d'orage*, comme s'il eût tout balayé devant lui.(...) C'était *comme un grand corps, un être géant couché* en travers de la terre, *la tête à Paris, les vertèbres tout le long de la ligne, les membres s'élargissant avec les embranchements, les pieds et les mains* au Havre et dans les autres villes d'arrivées. (LBH: 20)
- (8a) Átrobogott a vonat, *orkánsebességgel*, mintha mindent el akarna söpörni az útból. (...) Olyan az egész, *mintha egy iszonyú nagy óriás heverne végig a földön, feje Párizsban, gerinccsigolyái a pálya mentén, tagjai elterpeszkedve, a szárnyvonalakon, keze-lába Le Havre-ban és a többi állomáson.* (Antal 1963: 44)

A sínekre hajtott, köveket szállító lovaskocsi által előidézett tragikus vonatbal-eset leírásában egy mondaton belül szinte egymásra torlódnak a megszemélyesítést hordozó, egy szemvillanásnyi időre mitológiai magaslatokba repítő főnevek, illetve az objektív terminusok. Dőlt betűvel jelöljük az antropomorfizáló kifejezéseket és aláhúzott dőlttel a terminusokat.

- (9) La Lison, *renversée sur les reins, le ventre ouvert*, perdait sa vapeur, par les robinets arrachés, les tuyaux crevés, en *des souffles* qui grondaient, *pareils à des râles furieux de géante*. (LBH: 135)
- (9a) A Lison oldalára fordult, belseje megnyílt, a leszakadt csapokból, a szét-hasadt csövekből sutorogva dőlt a gőz, olyan mély hangon, mint egy óriás dühös halálhörgése. (Antal 1963: 264)
- (10) (...) du foyer, les braises tombées, rouges comme le sang même de ses entrailles, ajoutaient leurs fumées noires. (LBH: 135)
- (10a) (...) a tűztérből kihulló parázs, mely vörös volt, mintha belső részeinek vére volna, fekete füstöt vegyített hozzá.(Antal 1963: 264)

Peregve váltakoznak a halmozódó antropomorf metaforák és az objektíven megfelleltethető terminusok. Például:

- (11) (...) et *les roues* en l'air, semblables à une cavale monstrueuse (LBH: 135)
- (11a) (...) égnek álló *kerekeivel* mint valami iszonyatos testű kanca (Antal 1963: 264)
- (12) La Lison montrait ses *bielles* tordues, ses *cylindres* cassés, ses *tiroirs* et leurs *excentriques* écrasés, toute une affreuse plaie bâillant au plein air, par où l'âme continuait de sortir avec une fracas d'enragé désespoir. (LBH: 328)
- (12a) A Lison feltárta elgörbült *csatlórúdja*t, törött *hengereit*, szétzúzott *dugattyút*³ az excenterekkel, szörnyűséges tátongó sebét, melyen át... szállt el a *lelke*. (Antal 1963: 162)

A Lisontól búcsúzó Jacques fájdalmát, a Lison visszavonhatatlan elmúlását, a haldoklást, antropomorfizáló hasonlatokkal írja le Zola, valósággal beindázzák a megismerés kifejezések a denotátumokat. A zolai kettős szimultán nyelvi regiszter döbbenetes erővel hat az olvasóra. A 'tolattyú' terminust ('tiroirs') pontatlanul, 'dugattyú'-val közvetíti a fordító. Az alábbi alfejezetben érintjük a megismételt helytelen szóválasztást.

8. Szakfordítói dokumentálást igénylő terminusok a műfordításban

Figyelemre méltó műfordítói lelemény a *machine* szó mozdonnyal fordítása. Az egykor *machine locomotive* jelzője lekopott, a *machine* került használatba. Geoff Woollen a *La Bête Humaine* szövegében végzett statisztikai számításaival is kimutatja, hogy a regény központi figurája, Zola mégsem „*locomotive*”-ként beszél a gőzmozdony Lisonról, hanem az általánosabb terminust, a „*machine*”-t használja következetesen. Azzal magyarázza a *machine* (gép) szó használatának gyakoriságát a regényben (138 előfordulás), szemben a *locomotive* (mozdony mindössze két előfordulásával), hogy a *machine* szó gazdagabb metaforikus értelmezhetőséggel rendelkezik, mint a *locomotive*. Lantier, a Lison mozdony vezetője a saját agyműködése érzékelése során gépi metaforákban gondolkodik (robaj, zakatolás stb.) (Woollen 1983).

- (13) ... *les pistons* battre comme deux *coeurs jumeaux*, *la vapeur* circuler dans *les tiroirs* comme le sang de ses *veines* ; mais, pareilles à des *bras convulsifs*, *les bielles* n'avaient plus que des *tressaillements*, les révoltes dernières de *la vie* ; et son âme s'en allait(...). Elle était morte. (LBH: 138)
- (13a) ~~A tolattyúk~~ úgy vertek, mint kettős ikerszív, ~~a gőz~~ úgy keringett a ~~dugattyúkban~~ mint vér az erekben, ám a *hajtórúd*akban, mint görcsbe

³ Dupla vonalas áthúzás: Jelentős műszaki terminológiai tévedés

rándult karokban már csupán az élet végső lázadása vonaglott, erőtlen remegéssel és a lelke elszállt... Meghalt. (Antal 1963: 270)

A műfordításban kétszer áthúzott magyar terminus azt hivatott közvetíteni, hogy a fordító egy olyan szakszót nem feleltetett meg a forrásnyelvi terminusnak, amely funkcionálisan alapvető fontosságú a mozdony működtetésében, azonban a szöveg esztétikai összhatása és hangulata ezt nem sínyle meg. Itt érhető tetten a műfordításba ékelt szakfordítás eltérő megítélése a szakfordítással szemben, ahol ez a terminus közvetítési pontatlanság komoly félreértésre adna okot. A *piston* jelentése 'dugattyú' (alsó, kerékmeghajtó dugattyú), a *tiroir* = tolattyú (felső, vezérlő szelep)!

A szakszövegek fordításakor elvárt terminológiai következetesség csorbát szenved néhány közismert terminus esetében, ami azonban félrevezető információ a szakember számára.

Példa erre a francia *voiture*, jelentése 'személyvonati kocsi, személykocsi'. Antal László ettől eltér néha, és 'vagon'-nak fordítja, ezzel pontatlan szakmai információt közvetít, lévén a 'vagon, tehervagon' a tehervonat része. Más a magyar szaknyelvben a 'sín' és a 'vágány' jelentése is. Rendezőpályaudvari szókincsben különösen fontos a kettő elkülönítése. A francia *rail* 'sínt' jelent, a *voie* pedig 'vágányt'. A fordító viszont néha pontatlanul kezeli a két terminust, felcserélve őket, sőt, a *voie* terminust 'sín', 'pálya', 'vasútvonal', illetve 'vágányok' szavakkal fordítja. Míg a *ligne*, ami 'vasúti vonalat' jelent, néha 'vasút', illetve 'vágányok' formájában jelenik meg. A 'sín' a talpfákhoz csavarokkal erősített acélprofil-rúd, a vágány viszont vasúti eszközök szállítására alkalmas pálya két sínből.

A *mécanique* szó eltérő nyelvtani kategóriákban jelenik meg ugyan, de mindig más terminust feleltet meg a fordító.

(14) Des trains encore étaient passés dans leur inexorable puissance mécanique. (LBH:20)

(14a) Újabb vonatok haladtak át, kérlelhetetlen gépiességgel... (Antal 1963:44)

Tartalmi pontatlanságot tartalmaz a (14a) mondat. A fordításból kimaradt a *puissance* = teljesítmény terminus. A *puissance mécanique* jelentése 'mechanikai teljesítmény' (vonóerő), amelyet kérlelhetetlen gépiességgel fordítani szép, de műszaki tartalmában pontatlan megoldás. Mint ahogyan alábbi példában nem fordíthatjuk „matematikai”-nak azt, ami 'gépies.'

(15) avec une rectitude mécanique (LBH: 20)

(15a) matematikai pontossággal (Antal 1963: 44)

A *tringle de la sablière* 'homokoló csövet' jelent, a műfordító bizonyosan utánajárt, ámde a magyar terminológiában ez a szakkifejezés a Lisonnál későbbi mozdonytípusra vonatkozik. A Lisonnak 'homokoló kezelőrúdja' volt!

Fenti terminológiai pontatlanságok vagy következetlenségek azonban egyrészt a regény esztétikai, irodalmi értékéből nem vonnak le, másrészt egy szűk,

mérnöki, szakemberi olvasótábor számára, azon belül is a francia-magyar vasúttechnológiai terminológiát tudatosan figyelő olvasótábor számára jelenthetnek információs 'félrevezetést.'

Konklúzió

Zola regényszövegeiben a denotátumok jelentése nem vesz el, konnotatív többletjelentéssel bővül főként érzelmi kontextusba helyezésük, irodalmi stílusba ágyazottságuk révén, a fiktív történet szereplőinek dialógusaiban, változó látószögükben, egymásnak feszülő konfliktusokban.

A fordítás teljességgel visszaadja a denotátumok konnotatív átszíneződését, a zolai szimultán kettős nyelvi regisztert.

Ezzel egy időben azonban, mint a fenti nyelvi példák mutatják, az irodalmi regiszterben az esztétikai összhatás eseti jelleggel „elhalványít”, „elnyel”, „átír” egyes forrásnyelvi terminusokat, másképpen fogalmazva a zolai terminushasználat tudatossága néha „kilazul” a fordításban, de az esztétikum nem sérül, a valóságábrázolás egésze sem.

A műfordításban a terminusok fordítása esetében tehát azt tapasztaljuk, hogy a szakfordításba átcsapó részeknél néha lazul a koncentráció. A művészi összhatás nem csorbul, azonban például az *öntöttvas* terminusnak lecserélése 'vas'-sal, a fordításban a korabeli francia építészeti kultúra alapvető jellegzetességét érinti, és Zola részletes dokumentációjának, szóhasználatainak tudatosságát, a modernitás iránti lelkesedését is halványítja. A Zola-szövegben a szaknyelvi elemek „egyenrangúak” az irodalmi regiszterrel.

Az összbenyomás, az esztétikai szépség átkerült a célnyelvi szövegbe, hiányérzete nem támad a magyar olvasónak a minimálisnak mondható terminushasználati pontatlanságok miatt. Ha viszont ugyanezek a szakszavak szaknyelvi kontextusban, szakszövegben szerepelnének és jelentésük fentiek szerint módosulna a szakfordításban, akkor az informatív tartalom referenciaértéke csorbulna.

Az elenyésző számú terminológiai „kisiklás” a műfordításban marginális fordításkutatási területként aposztrofálható. Zola egyedülálló szakterületi felkészültségén és nyelvezetének gazdagságán túlmutatva azonban ráirányíthatja a figyelmet általában és nyelvi kombinációtól, korszaktól és műfajtól függetlenül is a műfordításon belüli szakfordítás (műszaki, orvosi, kémiai, biológiai szakkifejezések, pl.) elvárásaira: terminológiai következetlenség kerülendő még az irodalmi fordításban is.

Irodalom

- Al-Hassnawi, A. R. A. 2007. Aspects of Scientific Translation: English into Arabic Translation as a Case Study, Ibri College of Education The Sultanate of Oman, www.translationdirectory.com/article10.htm
- Antal L. 1980. Zola és a Párizs gyomra, Utószó. In: *Párizs gyomra*. Budapest: Európa Könyvkiadó. 285–292.

- Carpuat, M. 2015. Connotation in Translation Pilot study analyzing the connotative language found in a bilingual corpus of French and English headlines. In: *Proceedings of the 6th Workshop on Computational Approaches to Subjectivity, Sentiment and Social Media Analysis (WASSA 2015)*, Lisboa, 9–15.
- Eloy, J.-M., Humbley, J. 1993. La notion de besoin terminologique et la naissance de lexiques spécialisés au XIX^e et au XX^e siècles. In: *Rint (Réseau international de néologie et de terminologie)* No. 9. Gouvernement de Québec. 14–18.
- Élthes Á. 2015. Urbanisztikai térben építészeti lexika: Zola Le Ventre de Paris (Párizs gyomra) c. regényében. *Porta Lingua* 99–115.
- Élthes Á. 2017. Vasúti lexika irodalmi regiszterben Zola: La Bête Humaine (Állat az emberben) című regényében. *Porta Lingua*, 77–95.
- France, P. 2000. The Oxford Guide to Literature in English Translation, Nineteenth-Century Fiction, II.
- Freedgood, E., Schmitt, C. 2014. Denotatively, Technically, Literally, Representations Vol.125. No.1. University of California Press. 1–14.
- Green, St., Resnik, Ph. 2009. More than Words: Syntactic Packaging and Implicit Sentiment, In: *Proceedings of Human Language Technologies: The 2009 Annual Conference of the North American Chapter of the Association for Computational Linguistics*. Boulder, Colorado, June. Association for Computational Linguistics. 503–511.
- Heltai P. 2002. Szakfordítás és irodalmi fordítás. In: Dróth J. (szerk.) *Szaknyelv és szakfordítás*. Tanulmányok a Szent István Egyetem Alkalmazott Nyelvészeti Tanszékének kutatásaiból. Gödöllő: Szent István Egyetem. 43–57.
- Heltai P. 2004. Terminus és köznyelvi szó. In: Dróth J. (szerk.) *Szaknyelvoktatás és szakfordítás* 5. Tanulmányok a Szent István Egyetem Alkalmazott Nyelvészeti Tanszékének kutatásaiból. Gödöllő: Szent István Egyetem. 25–45.
- Hickey-Marshall, D.M. 1978. *Some Aspects of Zola's Vocabulary in Germinal*, Thesis, McMaster University, Hamilton, Ontario.
- Klaudy K. 1988. A fordítási ekvivalenciáról. *Hungarológiai Közöny* 20. évf. 4. szám. 383–396.
- Kröger, J. 2014. Zola's Spatial Explorations of Second Empire Paris. *Reconstruction, Studies in Contemporary Culture* Vol. 14. No. 3.
<http://www.reconstruction.eserver.org/Issues/143/Kroger.shtml>
- Léfevre-Cerbelaud 1889. Les chemins de fer, Paris, Maison Quantin, Gallica-BNF
<http://gallica.bnf.fr/ark:/112148/bpt6k56528147>
- Lemoine, B. 1980. L'architecture métallique sous le second empire. *Revue du Souvenir Napoléonien* No. 309. 36–40.
- Marzel, Sh. R. 2016. L'anthropomorphisme urbain dans Les Rougon-Maxquart, Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem. In: *Revue.org*. No. 26. 1–12.
- Nakai, A. 2000. Architecture et littérature - L'influence réciproque entre Émile Zola et Frantz Jourdain, Doshisha University, Vol. 2. No. 4. 547–579.
- Newmark, P. 2004. Non-literary in the Light of Literary Translation. *The Journal of Specialised Translation* Issue 1. 8–13.
- Perrot, M. 1983. Femmes et machines au XIX^e siècle. In: *Romantisme* No. 41., 5–17
- Popović, A. 1980. *A műfordítás elmélete*. Bratislava: Madách.
- Procès, M. 1989. Le vocabulaire de l'architecte à la recherche d'une cohérence perdue. In: *Terminologie diachronique*. Bruxelles : Centre international de la langue française. 77–86.
- Rothwell, A. 2016. Computer-Assisted Translation (CAT) Tools as an Aid to Translation Creativity: the Case of Zola's La Joie de vivre, in: *Creativity in Translation/ Interpretation and Interpreter/Translator Training*, 4th T & R (Theories & Realities in

- Translation & wRiting) Forum. Organized by the Università Suor Orsola Benincasa (Napoli, Italy), 113–116.
- Scarpa, M. 2000. *Le Carnaval des Halles, une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*. Paris: CNRS Éditions.
- Sleigh, C. 2011. Literature and Science (Outlining Literature), Palgrave Macmillan.
- Song Feng et al. 2013. Connotation Lexicon: A Dash of Sentiment Beneath the Surface Meaning, Proceedings of the 51th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics. Sofia. Vol. 2., 1174–1784.
- Woolen, G. 1983. Zola: la machine en tous ses effets. In: *Romantisme* No. 41. La machine fin-de-siècle, 115–124.
- Zola, É. 1872. Dossier préparatoire du *Ventre de Paris*, Ebauche. Bibliothèque nationale de France Ms. 10.338 <http://gallica.bnf.fr/dossiers/html/dossiers/Zola/DossierPrepa/IntroGen.htm>
- Zola, É. 1880. *Le Roman Experimental*. Paris: G.Charpentier.

Források

- Zola, É. 1873. 1974. *Le Ventre de Paris*. Paris: Fasquelle.
- Zola, É. 1873. *Le Ventre de Paris*. BeQ, La Bibliothèque électronique du Québec, Edition de référence: Éditions Rencontre Lausanne <http://beq.ebooksgratuits.com/vents/zola-03.pdf>
- Zola, É. 1980, 1984. *Párizs gyomra*. Fordította: Antal László. <http://mek.oszk.hu/03400/03425/03425.pdf>
- Zola, É. 1893. *La Bête Humaine*. Paris: Bibliothèque-Charpentier. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64584d>
- Zola, É. 1963. *Állat az emberben*. Fordította: Antal László, Budapest: Európa Könyvkiadó. <http://mek.oszk.hu/02500/02526/02526.htm>

Rejtett szövegszubjektivitás

Szabó Magda *Az ajtó* című regényének francia fordításáról¹

Élthes Ágnes

E-mail: elthesa@nyi.bme.hu

Kivonat: A dolgozat Szabó Magda *Az ajtó* című regénye és francia fordításának (Chantal Philippe: *La porte*) összehasonlításán keresztül kísérletet tesz az azonosság elemeinek rövid felvázolását követően a másság szövegbeli nyomainak kimutatására. A tanulmány kiinduló hipotézise, hogy az azonosság-élmény az összehasonlítástól az alig érzékelhető mikroszintig eljutva csökkenő tendenciát mutat. A fordító számára a regénnyé kikristályosodott életélmény nem megélt valóság, hanem „csak” szöveg. Ebből vezethető le a szerző hangjának helyenkénti elhalkulása vagy elnyelődése, melyet a tanulmány rejtett szövegszubjektivitásnak nevez. A tanulmány elemző része először az igék fordítói megoldásait vizsgálja, majd a regényben gyakran ismétlődő, az emlékezés „időcölöpeinek” funkcióját betöltő *akkor* időhatározószó francia megfelelőit. Végül a tanulmány a rejtett szövegszubjektivitást olyan szövegrészekben próbálja tetten érni, amelyekben a felszínen jelentéktelen, könnyen lefordítható, de a szerző számára mély érzelmi tartalommal átitatott szavakon átsiklott a francia szöveg. Az elemzés célja a szövegekbe rejtett szerzői/fordítói szubjektivitás kimutatása.

Kulcsszavak: azonosság, másság, a szerző hangja, érzelmi konnotáció, rejtett szövegszubjektivitás

Személyes észrevételek

Az a tény, hogy Szabó Magda *Az ajtó* című regénye 2003-ban Párizsban elnyerte a külföldi írók Femina-díját, eleve feltételezi, hogy a mű irodalmi értékeinek elismerésén túlmenően a fordító, Chantal Philippe mély empátiával tolmácsolta a művet a francia olvasótábor számára. A magyar irodalom kivételes ékköveként ünnepelt mű nem csak a hivatalos kritikákban kapott egybehangzó méltatásokat. Az átlagolvasó spontán lelkesedését személyesen is megtapasztalhattam a párizsi ISIT-en, amikor 2005-ben francia fordítóhallgatóknak tartott előadásomat követően *Az ajtó*-val kapcsolatban a „szuper”, „fantasztikus”, „megindító”, „felkavaró” stb. jelzők váltogatták egymást.

¹ A MANYE XVII. Kongresszusán (Siófok, 2007. április 19–21.) elhangzott előadás bővített változata.

1. A regényről

Bár sokan olvastuk, mégis lényegesnek érzem a mű rövid ismertetését, mert így jobban átéljük a későbbiekben idézett példákban a lélektani árnyalatokat. *Az ajtó* a személyesség regénye, a háttérben a második világháború előtti és utáni Magyarország mikrotársadalmával. Az egyes szám első személyben tett önéletrajzi vallomás főhőse Szeredás Emerenc. A talpig becsületes, mindig makulátlanul tiszta, zárkózott, de szókimondó idős, vidéki asszony házfelügyelői teendői mellett „felcsap” Szabó Magdához és férjéhez, hogy a házi teendőkben segítséget nyújtson. A 60-as években több mint húsz éven át volt nélkülözhetetlen az író nő életében.

Kettejük kapcsolatának pszichológiai mélységű ábrázolása áll a szívszorító történet középpontjában. Az író nő eleinte szinte fél a szigorú Emerenctől. Különböző világuk, értékrendjük néha heves szóváltásokban is összeütközik. Az idők folyamán Emerenc titokzatos, tragikus élményekben sem szűkölködő életének ajtajai sorra feltáruulnak Szabó Magda előtt. Az egyik legféltettebb titok Grossmann Évikéhez fűzi, akit a háborúban a leányanyaság szégyenét vállalva saját gyermekeként vitt haza szülőfalujába. Így mentette meg. Emerenc egyedül az író nőben bíz. Lakásának mindenki előtt bezárt szobaajtaját, amely titokban tartott kilenc macskáját és a Grossmann családtól kapott szép bútort rejt el a külvilág elől, egyetlen alkalommal, húsvéti ajándékként kinyitja az író nőnek.

Az évek során megszeretik egymást. A felfelé ívelő írói pályával szinte párhuzamosan kezd hanyatlani Emerenc egészsége. Az író nőnek a napokon át bezárkózott, beteg Emerenc megmentésére szervezett akciója – lakása ajtajának kinyitása az orvos előtt – árulássá válik Emerenc értékrendjében. A bajban mindenkinek segítő, a betegeket komatálaival meglátogató öregasszony keserűen éli meg élete utolsó heteit a kórházi ágyon. A kegyes hazugságok nem segítenek. Kendővel eltakart arccal jelzi az író nőnek, nem fogadja látogatását. Az élet kegyetlen rendezése: Emerenc meghal, Szabó Magda átveszi a Kossuth-díjat a Parlamentben. Szinte egy időben.

2. A hipotézis

Az ajtó elolvasása után néhány hónapos időbeli eltolódással jutottam hozzá a francia fordításhoz. Az volt az érzésem, mintha másodszor olvasnám el ugyanazt az eredeti regényt. Ezt az „azonosságélményt” azonban a két szöveg párhuzamos olvasása során már némiképpen a „másság” érzete színezte. Egyazon szín tónusváltozásaihoz lehetne hasonlítani leginkább az azonosságnak és a másságnak ezt a dinamikus és első „látásra” szinte megfoghatatlan egybefonódását. Ez az alapélmény adta az indíttatást hipotézisem felállításához, majd elemzési aspektusaim kijelöléséhez, amelyeket maguk a szövegek diktáltak, alakítottak, szinte észrevétlenül.

Abból a feltételezésből indultam ki, hogy az azonosságélmény fentről lefelé haladva, azaz az összhatástól a legkisebb szavak szintjére eljutva enyhén csökkenő tendenciát mutat, a szerző hangja, személyes jelenléte nem tűnik el

a fordításban, ugyanakkor a szerző és a fordító személyességi szintjének különbözősége a legapróbb, első olvasáskor legkevésbé szembetűnő részletekben kell, hogy megjelenjen. Nem a lefordíthatatlan, hanem a lefordíthatóság szempontjából problémamentes, lexikailag teljesen megfeleltethető szavak szintjén vártam a lélektani árnyalatok letompítását. A gyakran látszólag jelentéktelen szavak személyes, mögöttes tartalma komoly drámai súlyt hordozhat. Viszont egy-egy ilyen apró nyelvi elemen nem mindig akad meg a fordító szeme, aki szükségszerűen, távolságból, az eseményeken kívül állva közvetíti a francia közönség felé az író által megélt élményeket. Előfeltevésem szerint a szerző hangjának helyenkénti elhalkulása vagy akár elnyelődése tetten érhető a fordításban.

Az igék fordítási megoldásait azért tartottam érdekesnek, mert várhatóan a két nyelv közti alapvető különbségeken túlmenően az egyéni fordítói lelemények kimutatását is lehetővé teszik. Ezen a szinten kevésbé tartottam valószínűnek a pszichológiai tényező jelenlétét.

A másik elemzési aspektus a szubjektivitás, a pszichológiai árnyalatok alig észrevehető nyelvi megnyilvánulásainak szófajtól független keresése volt. E területen azt tételeztem fel, hogy a magyar szöveg a felszínen egyszerűnek tűnő szavainak markánsan érezhető, súlyozott lélektani mögöttes tartalma nem mindenkor kerül át a fordításba. Elhalványodhat vagy akár eltűnhet.

3. Elméleti háttér

Számos elméleti eszmefuttatással találkozunk arról, hogy a fordítói tevékenység a műfordítás esetében az azonos és a más dialektikájának elvén nyugszik. Gérard Genette szerint a fordító tisztában van azzal, hogy fordítása csakis rossz lehet, de törekszik ezt a rosszat a lehető legjobban megvalósítani, az azonosság és a másság elvét gyakorolva (Genette 1982: 241.) Fortunato Israhel értelmezésében a lefordított műnek olyan összhatás megteremtése a célja, amely az eredetihez közeli érzelmi, esztétikai reakciókat képes kiváltani (Israhel: 1991). Jean-René Ladmiral úgy vélekedik, hogy a célnyelvi szöveg nem ugyanaz, mint a forrásnyelvi, de nem is teljesen más (Ladmiral: 1994). Daniel Gile azt emeli ki, hogy funkcionálisan egy szöveg csak akkor létezik a fordítás szempontjából, ha olvassák. Israhelhez hasonlóan ő is az olvasókra gyakorolt azonos érzelmi hatásokat tartja igazán fontosnak. A hatások ekvivalenciája akkor valósul meg, ha egy célnyelvi szöveg olvasókra gyakorolt hatásainak egész skálája megfeleltethető az eredeti szöveg olvasóira gyakorolt hatásskálájának (Gile 1995: 72).

A továbbiakban arra teszek kísérletet, hogy az általános elméleti megállapítások gyakorlati megvalósulását tetten érjem *Az ajtó* és francia változatának (*La porte*) szövegében. Egy ilyen irányú vállalkozáshoz megerősítést ad Paul Ricoeur koncepciója, amelynek értelmében az eredeti szöveget és a fordítást egy harmadik, nem létező szöveggel lehetne mérni. Ennek hiányában megoldást jelenthet a több nyelvet ismerő szakemberek kritikai elemzése, figyelembe véve, hogy egy-egy szó jelentését a kontextus, a rejtett érzelmi színezetű konnotációk, a szó ki nem mondott értelme határozza meg (Ricoeur: 2004: 14).

A továbbiakban az eredeti mű és a fordítás közti azonosság és másság megjelenését próbálom konkrétan meghatározni, arányaiban nagyobb hangsúlyt fektetve a másság különböző szintű megnyilvánulásaira.

4. A módszer

Az elemzési aspektusok voltaképpen kijelölték a vizsgálat módszereit. A főbb tendenciák megállapítása végett először nyomon követtem a rendkívül gazdag skálán mozgó igéket. A szó szerint fordíthatótól a lefordíthatatlanig, igekötős, mozgást, hangit effektusokat kifejező, ritkán használatos igealakokig, régies formákig – változatos a regényben az igék világa. Kézi jegyzeteléssel gyűjtöttem ki példáimat, nem eleve feltételezett kategóriák szerint. A meglévő példatárból kiindulva állítottam fel a dolgozatomban bemutatott kategóriákat.

A továbbiakban lélektani szempontból hangsúlyos szövegrészeket kerestem. A pszichológiai megnyilvánulások mint gyűjtőlencse működtek elemzésem során. E vezérfonalat követve vettem össze a francia fordítással, a legkisebb részletekig, az érzelmi reakciókat, lényeges lelki mozzanatok felvillantó szövegrészeket.

A rejtett szövegsubjektivitás jelenségét e két fő elemzési aspektusból igyekszem megvilágítani. *Az ajtó* nagysikerű francia fordításának megoldásain keresztül, a rendelkezésemre álló terjedelmes példatárból a legjellegzetesebb esetek felidézésével.

5. Az azonosság elemei

Szabó Magda *Az ajtó* című regényének és Chantal Philippe francia fordításának egybevetésekor az azonosság, az új eredeti mű élményét az elmélet tükrében és gyakorlati elemzéseim során szerzett tapasztalataim alapján mindenekfelett a mű összehatásának hiteles megteremtése adja. A fordító hűen közvetíti az érzelmi megnyilvánulások teljes skáláját, kezdve az együttérzéstől a haragig, az iróniától a katarzisig.

Érzékenyen ügyel a stíluselemekre, a nyelvi regiszterek érzékeltetésére, ami különösen azért nem könnyű fordítói feladat, mert *Az ajtó* szövege, egy-egy rövid, szinte kérdés-feleletre szűkített dialógustól eltekintve mindvégig narratív. E narrációban a különböző szereplők nyelvi szintje keveredik egymással, például az író választekos, ókori klasszikus műveltséggel átitatott eszmefuttatásai és Emerenc egyszerű, néha népiesen nyers szóhasználata. A francia és a magyar nyelv eltérő mondatépítési jellegzetességei ellenére a fordítónak sikerült visszaadnia a Szabó Magda szövegére jellemző, az időben előre-hátra csapongó, néha egy mondaton belül éveket felölelő eseményfüzért megjelenítő, szerteágazóan hömpölygő, sokszor bekezdésnyi hosszúságú, tíz-tizenöt soros mondatainak áramlását.

Az ajtó francia szövege a forrásnyelvi kultúra célnyelvre történő sikeres közvetítésének is remek példája. Rövid, magyarázó lábjegyzeteket iktat be a fordító

például Arany Jánosról, Petőfi „Anyám tyúkjá” című verséről avagy a *komatál* fogalma kapcsán. Frazeologikus kifejezések esetében pedig a szemiotikai behelyettesítés módszerével él, felszínen történő megfeleltetéseket alkalmaz.

A regényben nem terjedelmesek, de igen láttató erejűek a leíró részek, mint például a személy-, állat-, épület-, tárgy-, festmény-, fényképleírások. Az ilyen típusú szövegrészletek objektív elemei szakszöveghatású, denotatív pontossággal kerülnek át a célnyelvbe.

Az idősíkok kezelése, az írónak az időhöz való viszonya, az emlékezés tükröcserepeiből kibontakozó lineáris idő is egészében véve hitelesen jelenik meg a francia olvasó előtt. A regényszöveggé desztillálódott, megélt életélményből természetesen adódik, hogy a narrátor hangja azonos az íróéval. A visszaemlékezés valós jelenéből felidézett, húsz év előtti történések jelen idejű hangulatára mint múltra vetül rá Emerenc eljövendő halálának perspektívája. Minden elbeszélte történet ebből a távlatból nyeri el, visszavetítve, igazi, mély értelmét. Az Emerenc halála előtti és utáni idősíkok egybeolvadnak, így látszólag jelentéktelen, apró szavak (*akkor, is, már*), az időviszonyok, az érzelmi állapotok azonosíthatóságának hordozói, szinte tájékozódási pontként hatnak a magyar szövegben. Mögöttes tartalmukkal érzelmeket, hangulatokat idéznek fel. Ha elsiklik felettük a fordítás, a személyesség élménye veszít mélységéből. Valta-képpen ezzel a jelenséggel szeretnék foglalkozni dolgozatom második részében.

6. A másság elemei

A másság elemeit két nagy csoportba sorolom: (1) az első a látható, objektív, közvetlenül kimutatható nyelvi, grammatikai, stilisztikai, lexikai eltéréseket foglalja magában, (2) a második a szerző és a fordító láthatatlan, szubjektív, érzelmi különbözőségéből közvetve levezethető szövegsubjektivitásban megnyilvánuló eltéréseket öleli fel. Ez utóbbi elemzési aspektus tűnik számomra izgalmasabbnak, mert egy rendkívül nehezen kimutatható jelenséget igyekszik megközelíteni, nevezetesen az alkotói szubjektivitást az alkotás végtermékében, esetünkben az írói és a fordítói szubjektivitást a leírt regényszövegben, illetve annak lefordított francia változatában.

6.1 A látható, az objektív

A két nyelvi rendszer működésének eltéréseiből adódó, a felszínen megragadható, voltaképpen a kontrasztív nyelvészet szempontjából objektíven leírható jelenségek alkotják ezt a kategóriát. A kontrasztivitás látható, objektív tartományából, a két regényszöveg alkotta korpuszból nyelvi jelenségek végeláthatatlan sorát idézhetnénk. Választásom azon okból esett az igékre, mert ha következetesen próbálunk haladni az *azonos* és a *más* fogalma mentén, akár a kettő közti átmenetnek is tekinthetnénk a regényben gazdagon előforduló igék fordítói megoldásainak főbb kategóriáit, mert a szó szerinti azonosságtól a lexikai behelyettesítésig rendkívül gazdag a fordítói eljárások tárháza. Továbbá,

egyes esetekben a francia szövegben már ezen a mikroszinten – az igék fordítási megoldásaiban – is felsejlik a lélektani árnyalatok halványodása.

A magyarról franciára vagy más idegen nyelvre fordító számára az egyik fő nehézséget a magyar igekötős igék jelentik. Az igekötők többek között az adott ige alapjelentését módosíthatják, árnyalhatják, néha meg is változtathatják. Szemantikailag gazdagíthatják a főigéi jelentést, mozgást jelentő igék esetében pontosíthatják a mozgás irányát, érzelmet kifejező igék esetében lehet fokozó erejük, intenzitást elmélyítő jelentésük, stb.

Az *ajtó* francia szövegében a pontos lexikai megfeleltetéseken vagy az ige jelentését kibontó explicitálás jelenségén, az azonos igei szerkezeteken túlmenően egyes esetekben megfigyelhető, hogy a magyar igei jelentés elhalványodik, veszít plasztikus megjelenítési képességéből, csökken a vizuális hatás, az intenzitás, a hangulati elem, azaz egyszerűsödik az igék szemantikai mélysége.

Az itt következő kategóriák, egy-egy jellemző példával, természetesen nem tekintendők lezárt rendszernek, pusztán tendenciák megmutatását teszik lehetővé.

1. Szó szerinti fordítás. Az első csoportba a „transzkódolt”, az adott ige alapjelentését tekintve szó szerinti átvétellel lefordított igealakokat soroltam be. Az idézett két példa egyúttal azt is megmutatja, hogy a franciában a múlt idők gazdagsága révén a magyarhoz képest körülhatároltabb, pontosabb időzónában helyezkedik el az igében kifejeződő cselekvés. Az első esetben a megszokást, gyakoriságot kifejező francia igeidő, az *imparfait*, a másodikban a régmúltat (vagy a múlt idejű cselekvéshez képest megelőző múltat) megjelenítő *plus-que-parfait* áll: Egyébként *elbújt* előlünk → Par ailleurs, la vieille dame *se cachait*; Emerenc *eltűnt* → Emerence *avait disparu*.

2. Igekötős igéknél árnyalatok elvesztése, részjelentés közvetítése. A második csoportban olyan megoldásokat találunk, amelyekben a fordító a magyar igének csak az alapjelentését őrizte meg, de igekötő hiányában a magyar igekötő helyzetet, érzelmi állapotot pontosító, kiegészítő szerepe elveszett, nem kompenzálta a fordító (...*találtam rá* → ...*je la trouvai*). A magyar igekötő beleszővi a jelentésbe a rácsodálkozás, a meglepődés motívumát. Habár szószinten analóg szerkezet a franciában is lenne (*je suis tombée sur elle*), a fordító az egyszerűbb szóválasztás mellett döntött. A következő példában (*megszégyelltem magam ...j'ai eu honte*) az előző példához hasonlóan átkerült a franciába az alapinformáció, de itt beleütközik a fordító a lefordíthatatlanság élményébe. Még magyarul is nehéz pontosan meghatározni, körülírni ennek az igekötős igének a jelentését. Azt azonban a magyar átlagolvasó érzékeli, hogy a *szégyellni*, *elszégyellni* és *megszégyellni* igék jelentése között vannak fokozatbeli különbségek. A *megszégyellni* leginkább a *megszégyenyülni* szinonimája. A magyar ige tehát a szégyenérzés mélyebb pszichológiai rétegét jelöli, mint francia megfelelője. A *se trouver humilié* francia kifejezés talán közelebb áll a *megszégyenyülni* jelentéséhez, viszont ezt a szó szerinti tükörfordítást eltúlzottnak, a regisztertől elütőnek érezné a francia szöveg olvasója. A magyarban annál nagyobb stílushatást ér el egy szó, minél távolabb esik a megszokottól, ilyen a *megszégyellni* igekötős alak is.

Mindkét példa jellegzetesen mutatja, hogy az igekötők jelentése „lefordíthatatlan” teljesen ekvivalens megfeleltetéssel. Ilyenkor az értelemszűkítő,

egyszerűsítő szóválasztás célravezetőbb, mint a célnyelvben is létező, szöveghű kifejezés.

3. Szemantikai módosulások (egyszerűsítés, körülírás, konkrét tartalom helyettesítése általánossal). A harmadik csoportba soroltam minden olyan fordítói eljárást, ahol a fordító egyszerűsíti, általánosítja, körülírja a konkrét magyar igei jelentést, esetleg elvont kifejezést iktat be a konkrét ige helyén. ...*álltunk* a kertben → ...*nous étions* dans le jardin ('a kertben voltunk'); ...*álltam* → ...*je me trouvais* ('voltam található'); ...az ember *megérzi* → ...*on sait par intuition* ('az ember intuícióval tudja'); ...*hite* tiltja, hogy fedetlen fővel az Úr közelébe *merészkedjék* → ...*leur foi interdit de se présenter tête nue devant le Seigneur* ('hitük tiltja, hogy fedetlen fővel jelenjen meg az úr előtt'). Ebben az esetben a magyar ige nemcsak a megjelenés tényét, hanem a bátortalanság és az Isten iránti tisztelet érzését is magában foglalja.

A következő példában a fordító egy köznapi nyelvben gyakran használatos, általános értelmű francia igével átlép egy pszichológiai mozzanatot: ...homlokából alig *érzékeltem* valamit → ...*je voyais à peine* sont front ('alig láttam a homlokát'). A magyar ige kifejezésre juttatja az Emerencsel ismerkedő, őt szemlélő írónőre tett hatást. A szemantikai üzenet is módosul itt, hiszen a magyar azt adja tudtul, hogy a főszereplő homlokának egy része fedett, rejtve van. A francia, semlegesebb igei jelentéssel, ('alig láttam homlokát') a helyzetet másként értelmezi: látható a homlok, csak legfeljebb nem jól. Túlzásnak tűnhet egy ilyen jelentéktelen részletnek a kommentálása. De ez a részlet az egyik leglényegesebb mozzanata a regénynek, szinte szimbolikussá növekszik a történekek teljes ismeretében. Emerenc egész életében viselte kendőjét, csak utolsó napjaiban, a kórházi, halálos betegágán bomlik ki alóla a haja.

4. Lexikai behelyettesítések, szinonimák. A negyedik csoportot alkotják a teljesen újító fordítói megoldások, amikor a fordító egyszerűen más jelentésű igével helyettesíti be a magyar igét. Ezek a lexikai behelyettesítések nem törik meg a szöveg stílusát, a szövegkohézió nem sérül, nincsen információvesztés, néhol azonban e helyeken veszít árnyalatából az eredeti üzenet. A fordító egyéni ízlése érvényesül, mintegy átítatja a szöveget a fordító hangja: *Csak úgy mellesleg jutott eszembe* → *En me demandant*; ...*Csak bámészkodtam* → *Je suis restée là bouche bée*; → *Viola őrjöngött* → *Viola démenait frénétiquement*.

A francia kifejezés jelentése a harmadik példában magyarul kb 'frenetikus, lázasan hadonászik, kapkod'. A kutya emberhez hasonlatos, „humanizált” viselkedésének intenzitását (őrjöngését) a francia fordítás más regiszterbe helyezi, tompítja. A magyar igéhez közelebb álló francia kifejezés is létezik: *délirer, ou être pris d'un accès de folie*. A magyar igében kifejezett érzelmi viszonyulás elvész a franciában.

A következő mondatban (Azt hittem, valami *véglegesen* megoldódott közöttünk → *Je croyais vraiment que quelque chose s'était débloquée* entre nous) nemcsak más jelentésű francia ige szerepel, hanem az eredeti szöveg egy fontos határozószava is kimarad. Helyette egy, a mondanivaló szempontjából semleges tartalmú határozószó kerül a szövegbe, még hozzá más helyen. Ezáltal jelentésmódosulás történik: 'valóban azt hittem, valami felszabadult közöttünk'.

A következő példa igéje (*úgy vonult el* → *elle se retire* 'visszahúzódott') a magyarban a főszereplő egyéniségének megfelelő viselkedésbeli stílust vetít elének, amit a francia egy kevésbé személyes jelentésű igére vált le.

Nemcsak lexikai, hanem szófaji átváltás is történik a következő esetben: Mit *hazudik* itt nekem össze-vissza? → *Qu'est-ce que ces fariboles*, dites-moi. Az indulatosan, keserű haraggal kimondott, Emerenc egyéniségéhez illő stílust közvetítő magyar igekötős ige az adott helyen (a haldokló főszereplő betegágyánál tett kórházi látogatás alkalmával) mély lélektani, dramaturgiai funkciót tölt be, amely elmosódik a semlegesebb hatású és választékosabb nyelvi regiszterbe illő francia főnévválasztásban; (*faribole* = 'üres beszéd') jelentősen csökkentve a dramaturgiai feszültséget, módosítva az eredeti üzenetet.

A fordító a magyar ige jelentésében foglalt auditív jelenség leírását a jelenség eredményének megjelölésével helyettesíti ebben a példában: ...alvó fülemben *felberreg* a csengő → *je me prépare à entendre retentir la sonnette dans mon sommeil*. A hangig effektust megjelenítő ige előtt álló *fel* igekötő a hirtelen kezdet érzetét kelti. A francia szöveg a 'készülök álmomban, hogy meghalljam, amint megszólal a csengő') késlelteti a csengő megszólalásának tényét, és a finomabb árnyalatú szinonima választásával letompul a csengő hangjának kellemetlensége. A francia mintegy tudatos várakozást sejtet, a magyarban szárazan kopogó tényközlés áll. Ennek a cselekmény szempontjából meghatározó csengőélménynek pszichológiai jelentősége van, kényszerből várt csengetésről van szó, amely az adott pillanatban ellenségesen szól az író számára.

5a. A jelentésazonosság a célnyelvben is létező, egyetlen igealak helyett, főneves igei szerkezettel. Az ötödik kategóriában a magyar ige jelentésével szemantikailag azonos ige+főnévi szerkezeteket találunk. Az alábbi példák megmutatják a jelentés azonosságát. Valóban csak a nyelvi kivitelezés más a franciában, a fordító egyébként éppúgy, egyetlen igei alakkal ki tudná fejezni a megjelölt cselekvéseket, mint a magyar: ...*nem gyújtja fel* a házat → ... *elle ne mettrait pas le feu à la maison*; ... csak a momentán helyzetet *közlöm vele* → ... *je lui fis part de la situation du moment*; ... ha *megkedvel* bennünket → ... *si elle nous prenait en amitié*; ...*úgy hívta*, Viola → ... *elle lui avait aussi donné un nom*: Viola; ... *zuhogtak* a szájából az átkok → ... *sa bouche déversait un flot d'invectives*.

A magyar ige metaforikus jelentése szuggesztív vizuális erővel hat a francia kifejezésben: *felé is rúgott* → ... *elle lui envoya même un coup de pied*. A magyar mozgást jelentő igealak szemantikai szempontból megfelel ugyan a francia szerkezet, mégis elkönnyelhetünk egy nem jelentéktelen veszteséget. A cselekvés irányát kifejező igekötő egyben határt szab a cselekvésnek, nem tartalmazza a „megrúgás” tényét. (Viola kutyáról van szó.) A francia *passé simple* alak inkább a befejezettséget sugallja. Szó szerinti visszafordításban: 'küldött neki egy rúgást'. A gyors, pillanatos cselekvés képi hatása átkerült a franciába, de ez az apró részlet azért figyelemre méltó, mert a fordító szóválasztása valójában „csak” lexikai, nem pszichológiai mélységű. A magyar ige tartalma viszont azt is kifejezésre juttatja, hogy Emerenc nem rúgta meg Violát.

A magyar igével azonos jelentésű francia főnévi használat csak a felszínen felel meg a magyar időhatározói mellékmondatnak (*amíg mi élünk* → ...*toute*

notre vie ('egész életünkben'), nem hangsúlyozza ki azt az óhajt, azt a szeretetből, ragaszkodásból táplálkozó gondolatot, hogy Emerenc az író élete végéig (*amíg élünk*) megmaradjon.

5b. Jelentésazonosság a magyarban található igealak passzív jelentésű francia múlt idejű melléknévi igenévvel történő közvetítésében. ... a zár *meg se moccan* → ...la serrure *reste bloquée* ('zárva, mozdulatlanul marad'). A cselekvés pillanatossága tagadása, az ige megszemélyesítő ereje elhomályosul egy statikus, állapotrögzítő francia igében. Az ajtó kinyitására tett hiábavaló, kétségbeesett kísérletet érzékeltető magyar igéhez közelebb álló fordulatot is ismer a francia nyelv (megközelítőleg: *la serrure ne bouge même pas*). Ez esetben is a lélektani árnyalat átérzése, az élmény megtapasztalása hiányzik a fordítás részletében.

A következő példában (...mintha vasrámába *forrasztották volna* → ...*soudée à l'encadrement mécanique*) a francia ige igenévi alakja igaz igei funkciót tölt be, hatásában azonban veszít az emberi cselekvést magában foglaló magyar ige múlt idejű feltételes módjával szemben, s inkább egy statikus állapotleírást állít elénk. Az ajtó kinyitásáért folytatott kétségbeesett küzdelmet kevésbé intenzíven éli át a francia olvasó.

6. Explicitációk, igei jelentések kibontása. A hatodik csoport a regényben gyakran előforduló fordítói eljárást tartalmaz. A fordításokra általánosságban jellemző, hogy több szót tartalmaznak, mint az eredeti szöveg. Ezek az explicitációk, azaz a magyar igt néha szinte értelmező, magyarázó fordulatok a francia szöveg jellegzetes stíuselemei. „A kötelező explicitációra a nyelvek morfológiai, szintaktikai és szemantikai különbségei miatt van szükség. A kötelező explicitáció megnyilvánulhat bizonyos grammatikai vagy lexikai elemek konkretizálásában, felbontásában vagy betoldásában” (Klaudy: 1999:9).

Az alábbi megoldásokban a fordító lexikai, szemantikai síkon kifejti, kibontja a magyar ige jelentését: ...*meg is némultam* → ...en plus, je suis devenue *muette* ('ráadásul némává váltam'); ...*tátogok* üresen, mint a hal → ... je ne fais que *remuer les lèvres*. A láttató erejű hasonlat eltűnik a franciában, az ige jelentése leegyszerűsödik ('csak mozgatom az ajkaimat'), nem beszélve az *üresen* határozóragos névszóról, amely a leírt fizikai jelenségen túl a lelkiállapotra is utal, s amelynek nem leljük nyomát a fordításban.

A következő példa a grammatikai vagy lexikai elemek konkretizálásának, illetve betoldásának is jellegzetes esete. ...*kifutottunk* az utcából → ... nous *quittâmes* cette rue *à toute vitesse*. Az értelmező fordításra példa ez a magyar igekötős ige, amelyben az igekötő önmagában is elegendő ahhoz, hogy kifejezze a gyors mozgás térbeli irányát. Az ige konkrét alapjelentését általánosabb jelentéssel ('elhagyni') cserélte le a fordító, a gyorsaság kifejezésére pedig betold lexikai elemként egy határozószót (*à toute vitesse*), így kompenzálva az igekötő hiányát.

A következő példában (...*nem illett* a rózsák közé → ...elle ne *semblait pas à sa place* parmi les roses) a magyar igeválasztás objektív véleményt tükröz, összhangban áll Emerenc jellemrajzával, személyiségével. A francia, lényegesen több szóval, kifejti az ige jelentését ('úgy tűnt, nincs a helyén a rózsák közt') ugyanakkor enyhíti, finomítja, távolítja ezt a jellemfestő tartalmat.

7. Hangutánzó igék esetében intenzitáscsökkenés, több ige jelentésének szintetizálása. Az ide vonatkozó példák érzékletesebbek, ha felidézzük lélektani kontextusukat. Emerenc egy alkalommal elbeszéli az írónőnek gyermekkorai tragikus élményét: szőke ikertestvérei egy orkánszerű viharban a szeme láttára égtek porrá egy villámsújtotta fa lángjaiban, édesanyja pedig, miután eljutott a tudatáig a tragédia, kútba vetette magát. A tragikus eseménysor leírását gazdagító hangutánzó, mozgást kifejező és a vizuális hatásokat plasztikusan megjelenítő igék sorából itt most a hangutánzó igéket emelem ki.

- (1) Az ég egy pillanat alatt megváltozott, (...), *dörgött, gurult a hang, az égen*, hogy a fülem majd széjjelrepedt, de aztán elgórtam a bögrét, és rohantam visszafelé, mert ahogy visszanéztem a szőkékre, nem őket láttam, hanem azt, hogy a villám bevágott felettük a fába. Füstölt minden, mikor én odabuktam a közelükbe, akkorra már halott volt mind a kettő (...) (Szabó M. 33)
- (1a) Le ciel a changé en un instant, (...) *un grondement terrible* a failli me *déchirer* les oreilles, alors, j'ai jeté mon quart et suis revenue en courant, mais comme je cherchais mes blondinets, ce n'est pas eux que j'ai vus, mais l'arbre que la foudre avait fendu au-dessus d'eux. Il y avait de la fumée partout, et quand je me suis penché sur eux, ils étaient morts tous les deux (...) (C. Philippe 36)
- (2) Anyám mezítláb, ingben futott ki, nekem ugrott, össze-vissza vert, (...), csak *törni-zúzni* akart kétségbeesésében, megütni azt, akit elér, az élet helyett, aztán, mikor felfogta, miért hívtam, és meglátta a gyerekeket, egyszer csak lángot vetett az arca, és mint a nyíl, elcikázott mellettem az esőben, (...), *csak futott, és visított, madár szokott úgy rikoltani*. (Szabó M. 33, 34)
- (2a) Ma mère est sortie en courant, pieds nus et en chemise, elle s'est précipitée sur moi, m'a rouée de coups,, (...), elle ne savait pas ce qu'elle faisait, elle voulait *me réduire en bouillie* dans son désespoir, démolir ce qu'elle avait sous la main, puis elle a vu les enfants, et elle a compris pourquoi je l'avais appelée, alors son visage s'est enflammé, et elle est partie en zigzag, sous la pluie, (;..), *elle courait en poussant des cris aigus, comme un oiseau..* (C. Philippe 36)

A fenti szövegszakaszokból idézett hangutánzó igék intenzitásának foka tompább a franciában. Az első szövegrészben természeti jelenség leírásában használt két magyar ige (*dörgött* és *gurult a hang*) együttes hatása nemcsak az intenzitást érzékelteti, hanem a mennydörgés folyamatosságát is. A francia jelzős főnév által közvetített hangi effektusból mintha hiányozna ez a többlejelentés.

A második szövegszakaszbeli igék francia megfelelőit azért tartottam különösen figyelemre méltónak, mert az itt szereplő auditív hatású igék szerepe elvitathatatlan a lélekábrázolás tekintetében. Ugyan átvitt értelemben is használatos a *törni-zúzni* ige, mégis, óhatatlanul zajra asszociálunk. A kétségbeesett anya lelkiállapotát hivatott kifejezni ez az igeválasztás, amelynek átvitt értelmét

közvetíti a fordítás: 'péppé akart zúzni'. A gyermekeit sirató anya fájdalomtól szinte artikulálatlanná vált hangjait két magyar ige fejezi ki a madár hasonlatban: a *visított*; és a *rikoltani*. A francia szövegben a kettő szintézisét megteremtő jelzős főnév 'éles hangok' tompítja a drámai mélységet.

- (3) Hallottam, hogy az előszobában úgy *ordít* (Emerenc) az utánaosont kutyára, hogy fel kellett kelnem (...) (Szabó M. 64)
- (3a) Je l'entendis *crier* dans l'entrée après le chien qui l'avait suivie, si bien que je dus me lever (...) (C. Philippe 69)

Az *ordít* leszeli a franciában, ott Emerenc csak 'kiabál', holott van francia, szótári megfelelője az *ordítani* igének: *hurler*. Ehelyütt is, csakúgy, mint a fenti példákban, a hang intenzitása lelki fájdalom érzékeltetésére hivatott. Annál is inkább érdekes az *ordítani/kiabálni* közti különbség, mert a regény drámai mélységű, *Muránói tükör* című fejezetében a tárgyakhoz kapcsolódó hangeffektust (*csörömpölés* = *fracas*) szó szerint feleltette meg a fordító, míg a felszínre törő lelki folyamat leírásakor letompított megoldást választott. Egyébiránt a regényben többször is előfordul a *kiabálni* ige, s mindannyiszor a *crier* közvetíti a franciában. Ehelyütt azonban a hangeffektus intenzitásának lélektani szerepe van.

6.2. A láthatatlan, a szubjektív

Megkísérlem néhány konkrét példán keresztül érzékeltetni a szerző szubjektív hangjának letompulását a fordítás egyes részleteiben. Ez a jelenség véleményem szerint arra vezethető vissza, hogy más az alkotó és a fordító érzelmi mélysége. A magyar szövegben sokszor látszatra jelentéktelen nyelvi elemeken keresztül (időre utaló kifejezések, kötőszók, határozószók) gazdag érzelmi árnyalatok nyilvánulnak meg, egy láthatatlanul szőtt „pszichológiai háló” láncszemeiként. Ezek a lényegtelennek ható szavak a regény egészéhez képest nyerik el igazi értelmüket, szóértékük mögött az író legbelső, személyes világa hódol meg. Másképpen fogalmazva a szerző hangja mikroszinten is kivetítődik a szövegbe. Érdekes megjegyeznünk, hogy lefordítható, a célnyelven visszaadható vagy kompenzálható szavakról van szó!

1. Példaként a regényből kiragadtam néhány olyan mondatot, amelyben megtaláljuk az *akkor* szót, időhatározói vagy kijelölő jelzői funkcióban. A regényben, mint már fentebb említettem, összemosódnak az Emerenc halála előtti és utáni idősíkok, amelyekben tájékozódási pontként, sőt, mintegy levert cölöpként hatnak az időhatározószók. Közülük legkövetkezetesebben az emlékezés útvesztőit tagoló *akkor*. Választásom ezért esett erre a felszínen jelentéktelennek tűnő és fordítói problémát egyáltalán nem okozó szóra.

Az alábbi példákban a francia mondatok után, ha van megfeleltetése az *akkor* szónak, megszámozott plusz jel szerepel (+1,+2, stb.) az ismétlődő megoldások feltüntetése céljából. Az *akkor* francia kifejezésének hiánya esetén nülát találunk (0).

- (4) Hát ezért álltam *akkor* szemben a kertben a hallgatóg öregasszonnyal. (Szabó M. 9)
- (4a) Voilà pourquoi je me trouvais dans le jardin face à cette vieille femme silencieuse. (C. Philippe 12) (0)
- (5) *Akkor* összefogott a ház a macskagyilkos ellen,... (Szabó M. 18)
- (5a) *Alors*, la maison se ligua contre l'assassin du chat,... (C. Philippe 21) (+1)
- (6) Nem a forralt borra emlékeztem *már akkor*,... (Szabó M. 26)
- (6a) *A ce moment-là*, j'avais déjà oublié le vin chaud,... (C. Philippe 29) (+2)
- (7) (...) tulajdonképpen *akkor már* mindig csak velünk szeretett volna lenni. (Szabó M. 106)
- (7a) (;..) *dès cette époque*, elle aurait aimé être constamment avec nous seuls. (C. Philippe 13) (+3)
- (8) Ma már tudom, amit *akkor* még nem, hogy a vonzalmat nem lehet szelíden, szabályozottan és tagoltan kifejezni, (...) (Szabó M. 84)
- (8a) Aujourd'hui, je sais ce que j'ignorais *alors*, l'affection ne peut s'exprimer de manière apprise, canalisée, articulée, (...) (C. Philippe 88) (+1)
- (9) Most, hogy ezeket a sorokat gépelem, úgy érzem, *akkor* döntöttem el másodszor és véglegesen a sorsát, mert *akkor* engedtem el magamban a kezét. (Szabó M. 19)
- (9a) Aujourd'hui, en écrivant ces lignes, j'ai l'impression d'avoir décidé pour la seconde fois et définitivement de son destin, parce que *à ce moment-là* je lui ai lâché la main. (C. Philippe 233) (0) (+2)
- (10) Csak a kutyáról beszéltünk, mintha ez volna a legfontosabb *akkor éjjel*. (Szabó M. 74)
- (10a) Nous ne parlions que du chien, comme si le sujet essentiel *cette nuit* était le comportement de Viola (...) (C. Philippe 78) (+4)
- (11) *Akkor* megint félni kezdtem Emerenctől, valóságos félelemmel, (...) (Szabó M. 9)
- (11a) *Alors*, j'eus de nouveau peur d'Emerence, vraiment peur,... (C. Philippe 74) (+1)
- (12) *Akkor már* bizonyos voltam benne, délután az anyám szobájában gyilkosság történt, (...) (Szabó M. 69)

- (12a) *A ce moment-là, j'eus la certitude qu'un meurtre avait été commis l'après-midi à la table de ma mère, (...) (C. Philippe 74) (+2)*

A felsorakoztatott példák szándékosan a regény különböző fejezeteiből, a teljesség igénye nélkül kiragadott mondatok. Az *akkor* szó a visszaemlékezéseknek belső időmértéket adó kulcsszó, ismétlődése szabálytalan ritmikusságot kölcsönöz a feltoluló emlékek közül a személyes, érzelmi okok miatt leginkább megkülönböztetett mozzanatoknak. Ez a szerény, nem reprezentatív példásor is elégséges ahhoz, hogy mikroszinten felvillantsa a két alkotó, az író és a fordító személyes hangjának árnyalatnyi eltéréseit. Ezek részben a két nyelvi rendszer különbözőségeire vezethetők vissza. Erre tipikus példa a 10., ahol az *akkor éjjel* csakis mutató névmási jelzővel fordítható franciára: *cette nuit*. A magyar tehát megtudta lexikai, hangzásbeli síkon is őrizni az *akkor* szót, jelzői funkcióban, amire a francia jellegzetesen mutató névmási jelzőt alkalmaz. Vagyis, az *akkor* különböző szófaji kategóriákban felbukkanhat, ami kétségtelenül növeli gyakoriságának esélyét a regényben, de döntő többségében időhatározószóként jelenik meg.

A fordító következetes maradhatott volna szóválasztásában, hogy az ismétlődés motívuma jobban belevesődjön az olvasó emlékezetébe. Váltogatja lexikai választásait (5 6,7,10. példa), vagy átsiklik ezen az „időcölöpön” (4,9 példa). Az adott mikrokontextuson belül a francia változatok nem jelentenek veszteséget a magyarhoz képest, azonban a regény szövegének egészét tekintve eltűnik a szerző tudatos nyomatékösítő szándéka.

2. A „láthatatlan pszichológiai háló” szövegbeli nyomainak kutatásához azzal az előfeltevéssel fogtam hozzá, hogy a két szöveg összehasonlításakor lesznek olyan részletek, amelyekben kimutatható a szerző és a fordító személyességi szintjének különbsége. Vitathatatlan, hogy a fordító empátiával, beleérzőképességgel, átéléssel fordította le *Az ajtó* szövegét, de a fordító a regénnyé kikristályosodott, megélt életélményből csak mint szövegből indulhatott ki. Azokban a szövegrészletekben, amelyekből kiviláglik, hogy a fordító a forrásnyelvi szöveg szóhasználatához képest bizonyos távolságot tart, árnyalatokon átsiklik, objektívebb, mint az író, a fordítói választások valószínűsíthető oka a szerző és a fordító eltérő mértékű pszichológiai ráhangolódása. Mindebből következik, hogy példáimat nem lexikai, szófaji, stilisztikai, szemantikai rendezőelvek szerint, hanem a lélekábrázolásban betöltött szerepük alapján választottam, főként olyan szöveghelyekből, amelyek az író és Emerenc kapcsolatát, Emerenc jellemét, egyéniségének környezetére gyakorolt hatását, kisugárzását, a személyek közti kapcsolatok jellegét, Violához, a kutyához való viszonyulást hivatottak közel hozni az olvasóhoz.

- (13) Azt a zárat csak nekem *állt hatalmamban* megmozdítani. (Szabó M. 6)

- (13a) J'étais seule à *pouvoir faire céder* cette serrure. (C. Philippe 8)

Ez a mondat a regény első fejezetében található. A könyvet először olvasót ekkor még minden hatás újonnan érint meg. A *hatalmamban* szó szemantikai mélysége meghökkentően hat. Kialakul az olvasói előfeltevés, mely szerint az

ajtó mögött tartózkodó személy feltétel nélküli bizalmat érzett a regény írója iránt. De azt is gyanítani kezdi, hogy ezzel a bizalommal valami módon visszaélés történt. Ez a pszichológiai árnyalatokban gazdag értelmezhetőség leegyszerűsödik a franciában, poliszemikus, modális igévé szelődül (‘csak én nyithattam ki’, ‘nekem állt módomban’, ‘én tudtam kinyitítani’) A *hatalmamban* kifejezés erejéből, a személyek közti kapcsolat bonyolultságát előrevetítő dramaturgiai mélységből veszít a francia szöveg.

- (14) (...) számolok vele, hogy alvó fülemben mindjárt felberreg a csenő, amelynek hangjára *sodorni kezd* a nevenincs iszonyat, a soha meg nem nyíló *álombeli kapu* felé. (Szabó M. 7)
- (14a) (...) *je me prépare à entendre retentir dans mon sommeil la sonnette qui fera s’avancer cette horreur sans nom vers la porte qui ne s’ouvrira jamais.* (C. Philippe 9)

Ennek a mondatnak a fordítása kettős hatással lep meg. Egyrészt a szinte szó szerinti pontossággal, másrészt az alig észlelhető jelentésbeli módosulásokkal. Információvesztés nem történik, a személyesség hangja mégis letompul. Először is azért, mert a magyarból az álom iszonyatától való szenvedés lelkiállapotát, a franciából az iszonyat tényének rögzítését olvassuk ki. Az első szubjektív, a második objektív megközelítésben közvetíti ugyanazt a tartalmat.

Az *álombeli kapu* jelzős szerkezet franciára való fordításakor kimaradt az *álombeli* jelző, a *kapu*ból pedig ‘ajtó’ lett. A fordító ehelyütt nem volt érzékeny a *kapu* és az *ajtó* szavak lélekábrázolásban játszott dramaturgiai szerepére. Az *ajtó* ebben a regényben egyetlen konkrét ajtónak, a főszereplő Emerenc lakásán belül lezárt szobának, a Tiltott Város ajtajának megjelölésére „van fenntartva”, mint az olvasó ezt később világosan megérti. Ennek az ajtónak a bezártsága, majd egyszeri kinyitása az író előtt Emerenc szeretetének, bizalmának szimbolikus kivetítődése is egyben.

A *kapu* nem véletlenül áll itt, hiszen ez az író rémálmában belülről rázott, bezárt kapu, amelyen nem tud átvergődni az Emerenchez érkező mentő-sökhöz. Nem azonos a címadó ajtóval. Valóság és álomvilág közti határvonalat jelöl az író különbséget tevő szóhasználata. Ezért itt a *kaput* ‘ajtó’-val lefordítani átlépést jelent a valóságban megélt, megrendítő élethelyzetre utaló, lélektanilag jelentőséggel teli hétköznapi szavakon.

- (15) (...) az ő testvérénél egy öregasszony *tart rendet, számtalan éve már.* (Szabó M. 9)
- (15a) (...) *sa soeur employait depuis des années une vieille femme.* (C. Philippe 12)

A fordító távolságtartó, társadalmi hierarchiába helyező, konvencionális szóhasználatot él, amikor ‘alkalmazott’-ként említ egy öregasszonyt. A magyarban nem az *alkalmazni* ige szerepel, hanem a *rendet tartani*. Itt az említett öregasszony cselekvő alany, a franciában az *alkalmazni* ige tárgya. Ezeket a látszólag jelentéktelen szóválasztásokat is áthatja a személyesség, ami azért is érdekes,

mert az események kronológiájában Szabó Magda ekkor még nem ismerte személyesen Emerencet. A *rendet tart* Emerenc és környezete közvetlen légkörű, családi kapcsolatra utal, fokozottan ráirányítva a figyelmet az öregasszony megbízhatóságára a végtelen hosszú időszakra célzó *számtalan éve már* kifejezésben. A franciában a jellemábrázolásnak ezek a hangsúlyozott elemei elhalványodnak. Semlegesebb időtartam megjelölést találunk: 'évek óta'. Az egyszerű, köznapi szavak: *számtalan, már* elhagyása révén elvesz a mondatban kifejezett érzelmi árnyalat.

- (16) „Na, nyisd ki azt a ronda *szád!*” A villogó, *bátor* fogak közt már el is tűnt a *jutalomsütemény*. (Szabó M. 168)
- (16a) «Allez, ouvre ta sale *gueule* » *La récompense* disparut aussitôt entre les *fortes dents* luisantes. (C. Philippe 179)

Viola „családtag”, az írónőéké, de Emerenc neveli. A kutyára vonatkozó szavakon a regényen végig átsugárzik, hogy Viola „személy”. Erre a következetes humanizálásra példa a *szád* használata; szemben a fordító szóválasztásával: *gueule* ('pofád'), amely Violát nem állítja ebbe az érzelmi közelségbe. Az író által alkotott egyéni szóhasználat, a *jutalomsütemény*, bensőséges hangulatot tükröz, tömören utal Emerenc egyik jellegzetes szokására. Ha a kutya jól viselkedett, jutalomból süteményt kapott Emerenctől, aki finom süteményeivel rendre elhalmozta a környéket. A franciában a *récompense* ('jutalom') önmagában áll, és nem közvetíti ezt a háttértartalmat. A francia olvasó a jutalom láttán, kutyáról lévén szó, inkább csontra, kutyaeledelre asszociál.

A *bátor* jelzővel érzelmi többletet, a kutya fogainak dicséretét szövi bele az írónő a szövegbe. A francia megfelelő, az 'erős' fogak inkább jeleznek veleszületett, anatómiai adottságot, semmint elismerést.

- (17) *Egyébként* megfigyeltem, hogy *még a temetőben is* ránk fújt valami nyirkos, kellemetlen hideg, *mintha még* a neki nyújtott mécsest *sem* akarná az öregasszony elfogadni tőle, *a szél is akkor* támadt fel, *amikor* a fiatal nő a sírhoz ért, a gallyakról a nyakába csepegett a nyirok, *minden* gyertyaláng, *ahogy* fellobbant, *el is aludt, mintha* Emerence *te*li tüdőből visszafújta volna az arcába. (Szabó M. 70)
- (17a) *Au cimetière*, j'avais remarqué qu'un désagréable souffle froid et humide nous enveloppait, *peut-être* la vieille femme ne voulait -elle pas accepter la bougie qu'elle avait allumée pour elle, et *au moment où* la jeune femme toucha la tombe, *le vent se leva*, agitant les branches qui s'égouttèrent dans son cou, *les flammes* des veillures s'allongèrent et s'éteignirent aussitôt *comme si* Emerenc *lui* avait soufflé un froid hivernal *au visage*. (C. Philippe 75)

A magyar szöveg alaphangulatát a páros tagadó kötőszók ismételt felbukkanása révén határozott elutasítás jellemzi, amellyel az immár halott Emerenc a nem kívánt látogatóra reagál; az egykor lázasan készülődő és keserves csalódást

megélt Emerenc ellenpontjaként. (Amint ezt részletesen, megrázóan tárja elénk a *Muránói tükör* című fejezet.) A tagadó kötőszók ismétlése érzelmi nyomatékosító szerepet tölt be, visszafordíthatatlanul lerombolt emberi kapcsolatot érzékeltet. A magyarban szinte ok-okozati összefüggés teremődik a fiatal nő (az Emerenc sírját felkereső, időközben sikeres amerikai üzletasszonnyá lett Grossmann Éva) jelenléte és a természeti jelenségek, például a szél feltámadása között. Ezúttal is minden lényegi mozzanatot közvetít a francia szöveg, még hozzá plasztikus megjelenítő erővel. De a síron túl is tartó szomorú csalódottságnak azt a mélységét, amelyre a magyar egyszerű, hétköznapi kötőszók beiktatásával hívja fel figyelmünket, nélkülözi a fordítás. Az alábbi mondattörések „visszafordítása” az eredeti magyar mellé téve mutatja az árnyalatnyi különbséget. (1) *mintha még a neki nyújtott mécsest sem akarná az öregasszony elfogadni tőle.* (‘talán nem akarta elfogadni az öregasszony a mécsest, amelyet számára gyújtott meg’.) (2) *a szél is akkor támadt fel, amikor a fiatal nő a sírhoz ért.* (‘abban a pillanatban feltámadt a szél, amikor a fiatal nő megérintette a sírt’.)

A jelentéktelennek tűnő nyelvi elemek itt a lélektani ábrázolás lényegi láncszemei, melyeknek hiányával veszít a francia szöveg a lélekábrázolás árnyalataiból. E dramaturgiai mélységű jelenetben a nem feltűnő lexikai kihagyások is pszichológiai árnyalatvesztéseket eredményeznek. Például a francia határozott névelőben (‘a lángok’) elmosódik a magyar határozatlan melléknév (*minden láng*) fokozó szerepe. A *mintha teli tüdőből visszafújta volna az arcába* veszít intenzitásából. Ehelyett egy más hangulatú jelzős szerkezetet emelt be a fordító a szövegébe: ‘mintha téli hideget fújt volna az arcába’. Az író az élő Emerencet, a fordító inkább a halottat idézi. A franciában elsikkadt *vissza* igekötőnek az adott kontextusbeli tartalma nemcsak a mozgás irányát jelzi, hanem Emerenc síron túl is tartó megbántottságát. Halála után sem kell neki semmi az egykor hiába várt Grossmann Évától. Visszadobja az ajándékot. A pszichológiai összhatás nem azonos az eredeti mű illetve a fordítás szövegében.

(18) Emerencnek *is* van immár a térben örök ideje, övé minden hajnal a fénnel, a kerti füvek párolgásával. (Szabó M. 76)

(18a) Emerence a désormais l'éternité pour elle, toutes les aubes avec leur lumière, avec le parfum des herbes du jardin. (C. Philippe 80)

Az „is” kötőszó megfelelőjének hiánya a fordításban látszólag elhanyagolható különbség. Azonban ez az egyszerű szó mély érzelmi konnotációval rendelkezik. Az író senkit nem engedett olyan közel magához édesanyja elvesztése után, mint Emerencet. Amikor itt Emerenc halálára utal, az „is” kötőszóval legközelebbi halottainak sorába emeli az idős asszonyt.

7. Konklúzió és kitekintés

Az ajtó című regény érzékeny, értő és az eredetivel azonos hatásokat kiváltó fordításában úgy vélem, olyan szöveghelyeken, ahol lefordítható, és/vagy kompenzálható szavakon átsiklott a francia szöveg, vagy halványodtak az érzelmi

árnyalatok, annak lehetünk tanúi, hogy a fordító számára a szavak mögöttese nem megélt valóság. Az érzelmi nyomatékosítás eszközei, (pl. fokozó szóismételek) néha hiányoznak: Emerenc vonatkozásában a fordító társadalmi hierarchiába helyező, távolságtartó kifejezéseket használ. Látszatra jelentéktelen, de mély érzelmi konnotációval rendelkező szavak (*még, sem, is*) elsikkadnak. Viola kutya „humanizálása” nem következetes.

Az írott szövegek láthatatlan, szubjektív rétegeibe nehéz objektív eszközökkel betekintést nyerni. Elemzésemben olyan szöveghelyeket igyekeztem keresni, amelyek rejtetten, a mélyben hordozzák az író személyes érzelmeinek kivetítődését.

Már az igék fordítási megoldásaiban is találtam példákat – a két nyelv közti kontrasztivitásból adódó eltéréseken túlmenően – a pszichológiai rezdülések szintkülönbségeire. Az időre utaló kifejezések közül az *akkor* időhatározószó francia megfelelőit kísértem figyelemmel. A franciában a változó lexikai megoldások révén a regény váltakozó idősíkjaiban levert „időcölöpök” a francia olvasó számára kevésbé szolgálnak tájékozódási pontként.

A legelgondolkodtatóbb esetek a szószinten egyértelmű, a lefordíthatóság tartományába eső, még csak nem is poliszemikus szavak, amelyek mögött érzelmek húzódnak meg. Elhagyásuk által megfakul a szövegegész láthatatlan pszichológiai szövetében kapott értékük.

Úgy gondolom, elemzésem során a rejtett szövegszubjektivitás kimutathatóságáról alkotott előfeltevésem beigazolódott. E helyen teszek kísérletet a vizsgált jelenség definiálására: a rejtett szövegszubjektivitás hordozói elsősorban olyan, szófaji szempontból és a fordíthatóság tekintetében lényegtelennek tűnő szavak, amelyeknek személyes emocionális töltését a szerző vonatkozásában a megélt életélmény tágabb kontextusa adja meg, különösen életrajzi ihletettségű műben, és amelyeknek elnyelődése vagy részleges átadása a fordításban ugyan nem csökkenti a tartalom hitelességét, de felvillantja a szerző és a fordító érzelmi érintettségének eltérő mélységét.

Az *ajtó* és a kitűnő francia fordítás felvillantja annak lehetőségét, hogy személyes hangú, önéletrajzi ihletésű regények és fordításuk (fordításaik) összehasonlítása során közvetett módon tetten érhetjük az emberi tényezőt, a szerző és a fordító közti érzelmi különbözőség szövegben fellelhető „rejtett” nyomainak feltárásával. Az ilyen irányban végzett empirikus kutatások eredményeit alapul véve a fordítástudomány eszközeivel közelíthetünk a szövegekbe bújtatott szerzői/fordítói szubjektivitáshoz.

Irodalom

- Genette, G. 1982. *La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
 Gile, D. 2005. *La traduction. La comprendre, l'apprendre*. Paris: PUF.
 Israël, F. 1990. Traduction littéraire: l'appropriation du texte. In: Lederer, M., Israël, F (eds.). *La liberté en traduction* 17-29 Paris: Didier Erudition.
 Klaudy, K. 1999. Az explicitációs hipotézisről. *Fordítástudomány*, I. évf. 2. szám. 5–22.

Ladmiral, J.R. 1994. *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris: Gallimard.
Ricoeur, P. 2004. *Sur la traduction*. Paris: Bayard.

Források

Szabó Magda. 1987, 2003. *Az ajtó*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
Magda Szabó 2003. *La porte*. Roman traduit du hongrois par Chantal Philippe. Paris: Editions Viviane Hamy.

Rövidített hivatkozási útmutató a FORDÍTÁSTUDOMÁNY szerzői számára

(részletesen: www.kjf.hu/manye)

Könyv, monográfia:

Williams, J., Chesterman, A. 2002. *The Map. A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. Manchester: St Jerome Publishing.

Folyóiratban megjelent tanulmány:

Hell Gy. 2003. Cicero fordítási elvei. *Fordítástudomány* V. évfolyam, 2. szám, 37-58.

Szerkesztett kötetben megjelent tanulmány:

Venuti, L. 1998. Strategies of Translation. In: Baker, M. (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge. 240-44.

Konferencia előadás (ha megjelent):

Láng Zs. 2003. Beszéd kiválasztása a tolmácsképzésben. In: Tóth Sz. (szerk.) *A XII. Magyar Alkalmazott Nyelvészeti Kongresszus előadásai*. Szeged: JGYTFK. 320-324.

Konferencia előadás (ha nem jelent meg):

Klaudy K. 2001. Asymmetry Hypothesis. Elhangzott: 3rd International EST (European Society for Translation Studies) Conference. Kopenhága, Dánia.

**LE CAS DES BROCHURES D'INFORMATION DE L'UNION EUROPÉENNE
(NUANCES INFORMATIONNELLES À TRAVERS DES EXEMPLES FRANÇAIS-ANGLAIS)**

Les besoins de communication interculturelle nécessitent l'existence d'une multitude de documents plurilingues au sein de l'Union européenne, dont les brochures d'information qui s'adressent surtout au grand public, en fournissant des connaissances thématiques spéciales. La relation qui existe entre les brochures et les citoyens des Etats membres est celle des textes originaux écrits dans la langue maternelle des lecteurs. Toutefois, une comparaison entre les versions française et anglaise de la « même brochure », susceptible de fonctionner en tant que texte réversible, permet de découvrir la complexité sous-jacente des textes de brochures, à travers des exemples concrets. Le présent travail se veut donc un essai de définition

a./ du type de texte des brochures d'information de l'Union européenne,

b./ de la nature des liens qui existent entre les versions française(s) et anglaise(s) et

c./ des types de nuances d'information (ainsi que de leurs réalisations linguistiques).

Par ailleurs, des cas de figure de procédés de passivation, pouvant être considérés comme « atypiques », c'est-à-dire moins fréquents, en termes de grammaire contrastive, seront également mentionnés. Une telle typologie, qui se dessine à partir d'un corpus relativement modeste, pourrait servir de point de départ pour des recherches empiriques visant à enrichir la palette d'analyses comparatistes, sans oublier, pour autant, les perspectives d'exploitation pédagogique de ce type de documents.

Introduction

Les besoins de communication interculturelle au sein de l'Union européenne (UE) ont fait naître une multitude de documents plurilingues. Qu'il s'agisse de brochures d'informations, de textes juridiques ou administratifs, la relation qui existe entre ces documents et les citoyens des Etats membres est celle d'un texte original écrit dans la langue maternelle de son lecteur. Pourquoi cela? Parce que la fonction pragmatique qu'ils remplissent est identique partout dans l'Europe. Dans le cas des brochures, il s'agit de fournir des connaissances thématiques aux citoyens des différentes cultures des Etats-membres ayant éventuellement les mêmes connaissances extratextuelles, les mêmes concepts de la réalité, le même intérêt pour les activités de l'UE.

1. Essai de définition du type de texte des brochures d'information

Les brochures d'information font l'objet d'une ambiguïté tenant, d'une part, à la situation communicative dans laquelle elles s'intègrent en tant que textes originaux et, d'autre part, au langage véhiculant des informations à l'intention du grand public.

Selon la fonction communicative des brochures, on s'attendrait plutôt à un style de vulgarisation scientifique. Toutefois, le langage de ces brochures est plutôt réalisé avec un style de texte de spécialité, (manuel, textes techniques, scientifiques, etc.)

Au regard de la perspective de la linguistique de l'interaction, un texte de spécialité doit être approprié aux caractéristiques du lecteur, au niveau de ses connaissances conceptuelles, terminologiques et linguistiques. Comme le fait remarquer Widdowson (Widdowson, 1979) on peut distinguer au moins trois types de textes de spécialité. Le texte spécialisé, le texte didactique et le texte vulgarisé. Seuls les deux premiers, destinés à un expert et à un apprenti, manient à proprement parler la langue de spécialité. Quant au texte vulgarisé, il cherche à transférer au grand public un savoir spécialisé mais en se servant le plus possible de la langue générale et d'une manière exceptionnelle d'items de la langue de spécialité. Le texte didactique vise, en effet, deux objectifs complémentaires et interdépendants, l'un conceptuel et l'autre linguistique. D'une part, il introduit son lecteur à un savoir, à un ensemble de connaissances qui sous-tendent un champ particulier de l'activité humaine. D'autre part, afin de garantir ce transfert conceptuel, le texte didactique doit également initier son public à la terminologie spécifique du savoir véhiculé.

Ces remarques théoriques semblent justifier notre hypothèse de départ sur une «polyvalence typologique» des textes des brochures d'information réunissant fonction communicative de vulgarisation et langue de spécialité. Bref, les brochures d'information représentent un type de texte de spécialité à part. Rédigées par des experts à l'intention du grand public, elles ont pour fonction de fournir des connaissances thématiques spéciales.

D'après leur fonction communicative, les brochures d'information entrent dans les critères établis pour les textes vulgarisés. Mais en même temps, cette fonction communicative se réalise à travers l'usage de termes spécialisés du domaine concerné. Le style objectif, impersonnel, distant et évitant toute marque personnelle qui puisse renvoyer à la personne de l'auteur fait des brochures d'information des textes de spécialité quasi didactiques.

2. Essai de définition de la nature des liens entre les versions françaises et anglaises

L'effet d'authenticité des versions françaises et anglaises, citées par la suite à titre d'exemples couvre, de manière sous-jacente, des procédés de travail « mixtes » en ce qui concerne le processus de rédaction des brochures.

Les exemples concrets donnés ci-dessous sont empruntés à deux paires de brochures:

(1) *L'UEM et l'euro - EMU and the euro*

(2) *Des aliments sains pour les citoyens sains - Healthy food for Europe's citizens.*

La plupart des exemples seront puisés au texte de la première brochure, qui est d'une plus grande rigidité terminologique, lexicale et sémantique. Il sera fait pour cela recours à un article paru sur le même sujet en hongrois.(Élthes, 2005).

La langue de départ est l'anglais, le français ou l'allemand, langues de travail de la Commission européenne. Mais il est très rare de pouvoir la déterminer avec certitude. Les textes de brochures sont souvent rédigés en anglais, puis font l'objet de traductions

dans les autres langues. Avant d'être traduit vers les différentes langues officielles de l'UE, le texte original est soumis à des procédés de travail variés: il peut y avoir notamment des moments de discussion en français autour de textes rédigés en anglais ou inversement.

Autre possibilité: des débats peuvent simultanément se dérouler dans les deux langues, anglais et français. Certains fragments de textes anglais, insérés dans une version anglaise originale peuvent éventuellement être des traductions, à partir de passages français, par exemple. Tout cela produit un cas de figure linguistique hors du commun en autorisant l'hypothèse de considérer les brochures d'information sur le même sujet, l'une par rapport à l'autre, dans une double optique, c'est-à-dire, à la fois comme traduction et comme textes parallèles. Ces derniers sont, comme le fait remarquer Mary Snell-Hornby, (Snell-Hornby, 1999), des textes parus en versions plurilingues, rédigés, à l'origine, en cas idéal, par des auteurs de langue maternelle, en leur propre langue. Sans être des traductions réciproques, ces textes ont en commun de traiter des mêmes sujets, et de fonctionner dans une situation communicative respectivement identique. La genèse des textes se fait donc dans une hétérogénéité linguistique, supposant ainsi un mélange dynamique de parties rédigées en langue source et de parties traduites.

3. Méthode de travail appliquée

Le problème consiste à répondre à plusieurs questions. Est-il possible de saisir la complexité des procédés de création textuelle qui existent à l'arrière-plan de la naissance des brochures, apparemment transcodables aux plans terminologique, sémantique et linguistique ? Vaut-il la peine de comparer les versions plurilingues (dans notre cas, française et anglaise) de textes de spécialité d'une structure rigide, où l'on s'attendrait plutôt à un rapport presque littéral entre les différentes versions ? Que peut-on comparer, là où il n'existe pas de liberté d'interprétation, comme pour les oeuvres littéraires, et où la traduction littérale doit certainement l'emporter sur la créativité ?

Pour essayer de répondre à ces questions, nous avons entrepris de comparer les versions anglaise et française de « la même brochure », en partant de l'hypothèse de pouvoir déceler, au moins à certains endroits, des réalisations linguistiques susceptibles de véhiculer la nature « hybride » des textes de brochures. Nous avons donc présumé des cas de figure concrets, bien que de faible occurrence, qui, en écho à la théorie traductologique, permettent de montrer qu'il s'agit, dans la relation interlinguale des deux textes, d'un « amalgame dynamique » de traductions et de textes parallèles.

Notre démarche a consisté en un suivi parallèle du déroulement linéaire des deux versions parues sous la forme de cahiers imprimés, pour effectuer une analyse à la main, centrée sur le regroupement des exemples selon qu'ils renvoient à l'existence d'une traduction vers le français ou bien selon qu'ils entrent dans les critères établis

pour les textes parallèles. (C'est en partant de cette logique que nous allons poursuivre nos analyses.)

3.1. Explicite français - implicite anglais

En général, le nombre de mots, dans les textes traduits, dépasse celui des textes de départ. (Klaudy, 1999) L'augmentation du nombre de mots étant considérée comme preuve d'explicitation caractéristique des textes traduits, le tableau ci-dessous révèle que la version française (*UEM*) est traduction, tandis que la version anglaise est texte source. (*EMU*)

Le nombre de mots dans les deux versions

	nombre de mots	UEM/EMU	EURO	single currency	monnaie unique
ANGLAIS	7121	23	114	43	
FRANCAIS	8139	29	91		41

L'explicite français par rapport à l'implicite anglais contredit, dans le fonctionnement dynamique des deux textes, l'opposition explicite-implicite de principe, recouvrant sur le plan grammatical plusieurs oppositions révélatrices de profondes différences de comportement entre les deux langues. Il suffit d'évoquer, à titre d'exemples, tous les moyens d'explicitation: particularisation, concrétisation, actualisation, recours à l'hyponymie, contribuant en anglais à l'explicite, en se démarquant de l'implicite privilégié par le français. Ce dernier « fait volontiers l'économie de précisions jugées superflues au vu du contexte ou des présupposés extradiscursifs.»

(Demanuelli, 1995 : 73)

Pensons également aux différences de l'expression de la modalité. Le français présente une forte tendance à sous-entendre le résultat, lorsque la modalité est exprimée dans l'énoncé et plus fréquemment à omettre les modalités soit parce qu'elles relèvent de l'évidence, soit parce qu'elles véhiculent une information qui n'est pas considérée comme pertinente pour le thème de l'énoncé. Bref, pour le français, c'est l'implicite qui est la règle, alors que l'anglais fait preuve d'une précision étrangère au français en se montrant très redondant. Geneviève Quillard constate que « la comparaison de documents à fonction informative (guides pédagogiques ou modes d'emploi par exemple) montre très clairement que le français laisse nombre d'éléments sous-entendre, qu'ils relèvent de l'évidence ou du bon sens ou non..» (Quillard, 1992:88) Les textes anglais sont plus explicites aussi sur le plan lexical, du fait de la fréquence des reprises lexicales du même terme, tandis que la fonction anaphorique des pronoms personnels et démonstratifs permet en français d'éviter la redondance et les redites qu'elles soient d'ordre référentiel ou lexical.

Toutefois, les quelques exemples présentés par la suite vont dans le sens opposé au principe caractéristique du comportement des deux langues (eu égard à l'explicite ou à l'implicite), ce qui paraît confirmer le fait que la version française a tendance à

recourir à l'emploi d'explicitations inhérentes aux textes traduits. Cela veut dire que tout ce qui est la règle au niveau de la description des phénomènes langagiers de principe peut fonctionner dans un sens contraire à cette même règle en terme de dynamisme des textes. C'est dans cette optique que la version française de la brochure sur l'*UEM* peut être considérée comme traduction.

Exemples :

- (1) *Il reste moins de 8 jours* = *There are less than*
- (2) *Celles-ci disposent du même délai que* = *Time available for companies*
(...) *is similar to that*
- (3) *L'accent sera mis sur (...)* = *The emphases will be on (...)*
- (4) *L'autre facteur résidera dans (...)* = *The author major fact fo (...) will be*
- (5) *En effet, le traité prévoit* = *This is because the Treaty provides for (...)*

Tous ces cas de figure se rapportant à l'auxiliaire anglais *to be* et à leurs traductions vers le français nous autorisent à constater l'occurrence de faits d'explicitation traductionnelle dans le texte français et plus précisément des procédés de substitution.

Paraphrase : exemple (1), exemple (2),

périphrase : exemple (3), exemple (4)

ajout lexical : exemple (5)

(6) *Le Conseil européen qui s'est tenu à Madrid en décembre* = *the Madrid Council of December*

(7) *des incertitudes juridiques entourent le passage à la monnaie unique* = *legal uncertainty on the changeover to the single currency*

L'enrichissement lexical dans le texte français expliquant le substantif anglais utilisé comme adjectif (*Madrid Council*) sert à étoffer le même contenu, dans l'exemple (6). L'exemple (7) reflète d'une part la tendance du français à la concrétisation, par l'emploi du pluriel, et d'autre part, à l'explication du même message par l'ajout d'un verbe.

Pour nous, les quelques exemples ci-dessus semblent confirmer que la relation qui existe entre la version anglaise et le texte français est celle du texte traduit de l'anglais vers le français.

3.2. Types de nuances informationnelles

Les observations ci-après ont pour objet d'exposer des cas de figure de nuances informationnelles entre les deux versions, et dans les deux sens, qui sont véhiculées par des procédés différents : ajout lexical, synonymie, réduction (ommission lexicale), étoffement, développement du message, etc. Ceci entraîne, à certains endroits, des déplacements d'accents informationnels, des modifications informationnelles ou même

des informations supplémentaires. Dans ce type de texte à fonction informative que sont les brochures, presque "réversible" du point de vue de la traduction, les passages contenant des nuances informationnelles renvoient plutôt au fait que nous avons affaire à des textes parallèles sur le même sujet.

Il est à noter que l'importance des outils linguistiques, porteurs de modifications d'informations, n'est pas d'ordre quantitatif. Ce n'est pas leur fréquence, qui attire l'attention de l'analyste. Au contraire, dans des textes informatifs et leurs versions dans d'autres langues, la seule existence de tels phénomènes de faible occurrence suffit à elle seule à constituer un réseau sémantique qu'on ne peut percevoir que lors de la comparaison. C'est pourquoi il est difficile d'interpréter avec une certitude absolue les catégories d'exemples qui s'en dégagent comme principes de base constituant une typologie caractéristique des versions bilingues ou plurilingues de tout type de texte de spécialité.

Les exemples ci-après sont révélateurs dans cette perspective. Les trois premiers cas de figure représentent des différences de nuances d'intensité dans l'effet exercé sur le lecteur.

(1) *L'UE arrête la liste des produits dont l'utilisation dans la production alimentaire est autorisée et détermine si ces substances représentent un risque pour la santé humaine dans le cas où des résidus subsisteraient dans les denrées alimentaires. Cette liste s'applique à des substances telles que des médicaments vétérinaires. (Des aliments sains,(...) : 9)*

The EU decides which products are authorised to be used in food production and whether these substances pose a risk to human health if residues remain in foodstuffs. This list applies to substances such as veterinary medicine. (Healthy food (...) : 9)

Le verbe anglais *decides*, au sens plus général, inclut celui des deux verbes français, *arrête* et *détermine*, étant dans un rapport hyperonymique avec ceux-ci. Pour le lecteur français, les informations contenues dans cette phrase deviennent plus marquées en évoquant deux étapes se succédant dans l'activité de l'UE, celle d'*arrêter* et celle de *déterminer*. En plus, dans la version française, la fonction anaphorique du pronom démonstratif dans *cette liste* consiste à intensifier l'attention du lecteur en reprenant un terme de la phrase précédente. Par contre, dans le texte anglais, son équivalent, *this list*, produit un effet de surprise, en créant une équivalence lexicale avec la version française. Mais à un endroit où cette coïncidence lexicale amène plutôt une rupture dans l'enchaînement logique du texte anglais, à la différence du français où c'est une reprise lexicale qui sert à accentuer le message.

(2) *L'UE applique également une politique d'étiquetage qui informe les consommateurs de la provenance des produits, de manière qu'ils puissent faire leurs achats en fonction de leurs préférences personnelles. (Des aliments sains,(...) : 9)*

The EU also operates a labelling policy which informs consumers about where products have come from so that they can make their purchases based on personal preference. (Healthy food (...): 9)

L'emploi du subjonctif en français implique une teinte d'encouragement subjectif susceptible de renforcer la confiance du consommateur. La version anglaise se contente de constater la fiabilité du produit, fiabilité qui implique en elle-même la confiance humaine.

(3) - *Si la surveillance du respect de cette législation est principalement du ressort des quinze Etats Membres, la Commission européenne assure une part de la responsabilité en veillant à ce que les Etats membres fassent leur travail correctement. (Des aliments sains : 11)*

While the main responsibility of ensuring that these laws are respected rests with the 15 Member States, the European Commission shares responsibility by checking that Member States are doing their job properly. (Healthy food (...): 11)

Quant au texte français, l'activité de la Commission s'avère plus active, dynamique et impérative dans le contrôle des Etats Membres. L'anglais, plus neutre, se contente cette fois encore de l'indicatif qui reflète simplement le fait du contrôle, sans exprimer l'incitation, l'appel, comme c'est le cas dans le texte français.

Les exemples suivants pris dans les brochures *l'UEM / EMU* représentent différentes expressions de nuances informationnelles.

(1) Il pourrait y avoir une équivalence lexicale et sémantique entre les deux langues qui ont le même terme pour désigner le même concept. Pourtant, il ne se produit pas de transcodage. Le français fait correspondre le terme "échanges" à l'anglais "trade", en évoquant par cela, un segment plus dynamique de la réalité, impliquant, de manière sous-jacente, les relations commerciales, voire aussi le chiffre d'affaires éventuellement.

Un autre exemple de synonymie est celui du substitut de l'anglais "*introduction of the euro*" par le terme français, plus détaillé, évoquant la réalité physique de l'existence de l'euro : *mise en circulation de l'euro*, bien que le français possède un terme identique, même sur le plan orthographique (*introduction de l'euro*).

(2) Le déplacement du poids informationnel est dû à l'insertion de suppléments d'informations dans le texte français, à certains endroits, où l'anglais mentionne seulement le mot "euro", et le français a tendance à ajouter : *passage à l'euro, basculement à l'euro, introduction de l'euro*,

(3) L'omission d'un élément lexical, d'un adjectif qualificatif, par exemple, existant dans les deux langues, fait penser à des concepts différents de la réalité. Le texte français parle d'*entreprises* en général, tandis que l'attention du lecteur anglais est

attirée sur *individual companies*. Dans ce cas, l'altération lexicale a une fonction modificatrice de l'équivalence terminologique également.

(4) Le changement des temps verbaux, le manque de la modalité, la modification des structures grammaticales équivalentes dans les deux langues, ont pour fonction de modifier le message informationnel, comme l'illustre l'exemple suivant.

Tous les Etats Membres ne seront probablement pas en mesure de participer à la zone euro. (UEM : 9)

Not all Member States are expected to be in a position to participate in the euro area. (EMU 9)

(5) Une subordonnée temporelle dans le texte français, correspondant à un substantif prépositionnel anglais, ensuite, des choix terminologiques différents pour désigner le même concept, semblent transmettre les informations à des degrés d'intensité différents vers les lecteurs français ou anglais.

Tant que les billets et les pièces en euros n'auront pas été mis en circulation, il est clair que la grande majorité des opérations avec les particuliers seront exprimés en unités monétaires nationales jusqu'en 2002. (UEM 19)

In the absence of euro notes and coins it is evident that vast majority of retail transactions will remain in national currency units until 2002. (EMU 18)

Dans la première partie de la phrase française, une explicitation spécifique de l'acte de traduire s'accompagne aussi d'un élargissement informationnel, d'une part, dans la deuxième partie, l'équivalence sémantique avec l'anglais se maintient, tout en ayant recours, d'autre part, à une explicitation facultative.

La différence entre le français et l'anglais se fait particulièrement sentir si nous mettons leurs traductions hongroises l'une à côté de l'autre. D'ailleurs, n'importe quelle troisième langue - dans notre cas c'est le hongrois - pourrait servir d'outil de filtrage des discordances sémantiques disparates qui apparaissent à certains endroits dans les différentes versions d'une brochure ou de n'importe quel genre de texte.* Le français veut dire: „amíg az euró bankjegyek és érmék nem kerültek forgalomba, ...”) L'anglais signifie : „euró bankjegyek és érmék hiányában ... ,”

(6) La non correspondance entre les structures syntaxiques analogues produit une nuance de contenu entre les deux versions. Dans l'exemple suivant, le français fait correspondre à la subordonnée relative de l'anglais une subordonnée exprimant le but:

* Le manque d'espace ne nous permet pas de recourir, à chaque fois, à cette méthode. Nous allons donc nous contenter d'introduire, à cet endroit, ces exemples fragmentaires, mais révélateurs, à titre d'illustration.

Il a dès lors été décidé qu'un nouveau mécanisme de change devrait être mis en place pour la troisième phase, en vue d'établir un lien entre l'euro et les monnaies des Etats-membres qui ne participent pas à l'UEM. (UEM 9)

There is a need to create a new exchange rate mechanism for stage three which links the currencies of the non-participating Member states to the euro. (EMU 9)

Dans ce ca-là, il se produit un enrichissement terminologique, car le terme anglais *euro* est transmis dans le texte français par le nom de l'institution, notamment *l'UEM*.

(7) Dans le texte français, l'augmentation du nombre de mots renvoie à une modification informationnelle par rapport à l'anglais ce qui risque de provoquer une imprécision dans l'identification terminologique. Par exemple la version française fait correspondre un terme généralisant, *tous les domaines d'activité*, à l'anglais qui concrétise par l'emploi du terme *business activities*.

(8) Enfin, nous pouvons distinguer des cas de figure de "fausses explicitations", l'ajout lexical amplifiant le contenu informationnel par rapport à l'anglais. C'est-à-dire que le surplus de mots s'accompagne de suppléments informationnels. Par exemple: „*L'euro, étant la monnaie la plus stable, sera placé au centre du mécanisme.*”(9) (Az euró, mivel ez a legstabilabb pénz, a mechanizmus középpontjába kerül.) „*The euro will be at the centre of the mechanism*”(9) (Az euró lesz a mechanizmus középpontjában) La partie soulignée fait office de réaction de cause à effet visant à justifier le rôle que jouera l'euro, tout en complétant le message de l'anglais.

Les cas de figure énumérés ci-dessus nous montrent quelques outils linguistiques qui transmettent des décalages de poids informationnels, des modifications informationnelles, des suppléments d'information que nous avons pu saisir lors de la comparaison des versions anglaise et française d'une brochure d'information.

4. Procédés de passivation

La passivation se justifie en français comme en anglais par le désir de mettre en évidence l'agent de l'action ou de donner à certains écrits (législatifs, administratifs, techniques) un caractère impersonnel. « En s'ingéniant à substituer l'actif au passif, on s'expose à alourdir la formulation ou à ne pas respecter le style et les règles d'écriture des documents traduits ». (Delisle, 2003 : 425)

La voix passive, comme le font remarquer Paul Vinay et Jean Darbelnet, est plus fréquente en anglais qu'en français.

Elle s'explique par une attitude de la langue vis-à-vis de la réalité. il y a une certaine objectivité anglaise qui se plaît à constater un phénomène, sans l'attribuer à une cause précise, ou qui ne mentionne la cause ou l'agent qu'accessoirement. (Vinay et Darbelnet 1958 : 136)

La proportion de verbes à la voix passive est effectivement plus élevée dans les textes originaux anglais que dans leurs traductions. C'est ce qu'ont prouvé les recherches de Régine Soudieux qui ont porté sur un corpus de 5532 constructions passives relevées dans des textes anglais traduits et de leurs formulations originales françaises. Ses résultats de recherches sur la totalité des passifs relevés dans les traductions anglaises ainsi que dans les textes de départ français, autorisaient l'auteur à conclure que l'anglais emploie beaucoup plus de tournures passives que le français.

Par la suite, nous nous posons la question : est-il possible de relever dans les deux textes, *L'UEM* et *EMU*, en dehors des nuances d'informations, des « nuances » de passivation? Est-il possible par ailleurs de saisir des procédés de passivation moins habituels que ceux répertoriés en tant que catégories typiquement caractéristiques des différences des systèmes linguistiques français et anglais ? (Delisle :) Pour pouvoir répondre à ces questions, recherchons les procédés de traduction atypiques de la voix passive qui n'entrent pas strictement dans les principales catégories recensées dans les ouvrages de linguistique contrastive.

Les deux textes ont en commun 109 formes passives dont 79 se trouvent dans la version anglaise, et 86 dans la version française. Le nombre des voix passives "réversibles", c'est-à-dire, transcodables par un mot-à-mot, est de 56. Outre cela, il existe 23 structures passives dans le texte anglais auxquelles le français fait correspondre des structures grammaticales différentes.

Cela signifie qu'à la place des voix passives de l'anglais, le français propose 13 verbes actifs, 4 verbes pronominaux, une nominalisation enrichie d'un adjectif qualificatif, un participe passé au sens passif, et enfin deux locutions impersonnelles.

Nous trouvons des solutions tout aussi variées dans le texte anglais, qui servent à transférer les 30 voix passives du texte français : 24 verbes actifs, 3 subordonnées participiales, un substitut lexical, 2 locutions impersonnelles..

En fait, ces données statistiques, bien que microscopiques, permettent de fournir un contre-exemple à la règle, selon laquelle l'emploi de la voix passive est a priori plus fréquent en anglais qu'en français.

Nous devons nous contenter d'offrir à titre d'illustration quelques exemples révélateurs de procédés de passivation français-anglais atypiques, de faible récurrence,

(1) Participes passés utilisés comme adjectifs, dans les deux sens :

(a) (...) *procédure de surveillance multilatérale telle qu'elle est définie à l'article 103 du Traité...* (UEM 10).

(...) *surveillance procedure set out in Article 103 of the Treaty ...* (EMU 10)

(b) *Elle évoque des éléments importants de composantes de base mises en place.* (UEM 6)

It covers (Part one) important elements of the building blocks which are being put in place. (EMU 6)

(2) Verbe au sens actif suivi d'un adjectif ou bien, verbe au sens actif ayant une valeur sémantique identique à celle de la structure passive

- (a) (...) *au moment où la liste des Etats participants sera connue ...* (UEM 27)
(...) *when the list of participating Member States will be decided* (EMU 26)
- (b) *Les entreprises qui n'ont pas encore mis en place de groupes de travail seraient avisées de le faire...* (UEM 30)
- (c) *It would be prudent for companies to establish working groups ...* (EMU 28)

(3.) Nominalisation en français pour rendre le passif en anglais:

- Dans les textes où des seuils sont exprimés en monnaie nationale, une modification individuelle des montants pourrait être nécessaire.* (UEM 14)
Legislation in which convenient threshold amounts are denominated in national currency units may have to be amended individually (EMU 14)

En guise de conclusion

Que le corpus cité dans le présent travail soit beaucoup trop restreint, et que les phénomènes analysés soient de faible occurrence, voire atypiques, est évident. Mais nous pouvons voir même sur cette base que les brochures de l'UE qui se révèlent de prime abord des lectures faciles, représentent un type de document à part, et sur plusieurs plans.

Les exemples français-anglais s'avèrent d'autant plus instructifs qu'il s'agit de deux familles de langues qui ne sont pas trop éloignées l'une de l'autre.

Pour terminer, voici quelques remarques sommaires :

- (1) Les brochures sont des textes vulgarisés par leur fonction communicative et, dans le même temps, des textes de spécialité didactiques, du fait de leur langage.
- (2) Les relations entre les versions française et anglaise de la même brochure relèvent du domaine de la traduction comme de celui de textes parallèles.
- (3) Les nuances informationelles et les cas de passivation atypiques confirment la nature « hybride » des brochures.

Finalement, il ne faudrait pas oublier non plus les possibilités d'exploitation pédagogique des brochures : établissement de glossaires plurilingues individualisés, traductions parallèles des mêmes passages à partir du français et de l'anglais vers le hongrois en vue de les comparer. Les phénomènes linguistiques abordés ci-dessus permettent de toute évidence d'enrichir la gamme des choix traductionnels de nos étudiants. Car le dynamisme des textes, semble-t-il, donne naissance à des procédés de

traduction qui ne figurent pas parmi les solutions les plus pertinentes répertoriées par les linguistes.

Références

- Delisle, J. (2003) : *La traduction raisonnée*. Les Presses Universitaires d'Ottawa : Ottawa
- Demanuelli, J.-D.- Demanuelli, C. (1995) : *La traduction : mode d'emploi*. Masson : Paris Milan Barcelone
- Élthes, Á. (2005) : Az EMU és az euró - az Európai Bizottság kiadványának francia és angol változata. *Fordítástudomány*. 2005/2. 29-40.
- Klaudy K. (1999) : Az explicitációs hipotézisről. *Fordítástudomány*. I 2. 5-22
- Quillard, G. (1992) : Quelques aspects linguistiques et culturels de l'implicite et de l'explicite en anglais et en français. *Journal of Applied Linguistics*. 6./ 2. 83-91
- Snell-Hornby, M. (1999) : *Handbuch Translation*. Stauffenburg Verlag : Tübingen.
- Soudieux, R. (1974) : Le passif dans des textes anglais traduits du français contemporain : étude d'un problème de traduction. *Cahier CRAL*, No. 27. 130-156.
- Vinay, J.P. - Darbelnet, J. (1958) : *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Editions Didier : Paris
- Widdowson, H.G. (1979) : *Explorations in Applied Linguistics*. Oxford University Press : Oxford

Sources

- (1) *UEM = L'UEM et l'euro : les entreprises face à la transition*
Commission européenne, Luxembourg: Office des publications officielles des Communautés européennes, 1997.. ISBN 92-827-9865-8 // 3-30.
- *EMU = EEMU and the euro : how enterprises could approach the changeover*,
European Commission, Luxembourg: Office for Official Publications of the European Communities, 1997. 3-28 ISBN 92-827-9864-X
- (2) *Des aliments sains pour les citoyens européens - L'union européenne et la qualité alimentaire*
Commission européenne Luxembourg, Office des publications officielles des Communautés européennes, 2000. ISBN 828-8239-X // 3-22.
- *Healthy food for Europe's citizens - The European Union and food quality*
European Commission, Luxembourg: Office for Official Publications of the European Communities,, 2000. ISBN 92-828-8238-1 / 3-22.

SZABÓ MAGDA AJTÓ CÍMŰ FEMINA-DÍJAS REGÉNYÉNEK FRANCIA FORDÍTÁSÁRÓL

Élthes Ágnes

Az a tény, hogy Szabó Magda *Ajtó* című regénye 2003-ban Párizsban elnyerte a külföldi írók FEMINA-díját, eleve feltételezi, hogy a mű irodalmi értékeinek elismerésén túlmenően a fordító, Chantal Philippe mély empátiával tolmácsolta a művet a francia olvasótábor számára. A magyar irodalom kivételes ékköveként ünnepeelt *Ajtó* nemcsak a hivatalos kritikákban kapott egybehangzó méltatásokat. Az átlagolvasó spontán lelkesedését személyesen is megtapasztalhattam a párizsi ISIT-en, amikor 2005-ben francia fordítóhallgatóknak tartott előadásomat követően az *Ajtó*-val kapcsolatban a „szuper”, „fantasztikus”, „megindító”, „felkavaró” stb. jelzők váltogatták egymást.

1. A REGÉNYRŐL

Bár sokan olvastuk, mégis lényegesnek érzem a mű rövid ismertetését, mert így jobban átéljük a későbbiekben idézett példákban a **lélektani árnyalatokat**. Az *Ajtó* a személyesség regénye, a háttérben a második világháború előtti és utáni Magyarország mikrotársadalmával. Az egyes szám első személyben tett önéletrajzi vallomás főhőse Szeredás Emerenc. A talpig becsületes, mindig makulátlanul tiszta, zárkózott, de szókimondó idős, vidéki asszony, házfelügyelői teendői mellett „felcsap” Szabó Magdához és férjéhez a házi munkák elvégzésére. A 60-as években több mint húsz éven át volt nélkülözhetetlen az író nő életében. Kettejük kapcsolatának pszichológiai mélységű ábrázolása áll a szívszorító történet középpontjában. Az író nő eleinte szinte fél a szigorú Emerenctől. Különböző világuk, értékrendjük néha heves szóváltásokban is összeütközik. Az idők folyamán Emerenc titokzatos, tragikus élményekben sem szűkölködő életének ajtajai sorra feltárnak Szabó Magda előtt. Az egyik legféltettebb titok Grossmann Évikéhez fűzi, akit a háborúban a leányanyaság szégyenét vállalva saját gyermekeként vitt haza szülőfalujába. Így mentette meg. Emerenc egyedül az író nőben bízik Lakásának mindenki előtt bezárt szobaajtóját, amely titokban tartott kilenc macskát és a Grossmann családtól kapott szép bútort rejti el a külvilág elől, egyetlen alkalommal, húsvéti ajándékként kinyitja az író nőnek. Az évek során megszeretik egymást. A felfelé ívelő írói pályával szinte párhuzamosan kezd hanyatlani Emerenc egészsége. Az író nőnek a napokon át bezárkózott, beteg Emerenc megmentésére szervezett akciója – lakása ajtójának kinyitása az orvos előtt – árulássá zsugorodik Emerenc értékrendjében. A bajban mindenkin segítő, a betegeket komatálaival meglátogató öregasszony kegyesen éli meg élete utolsó heteit a kórházi ágyon. A kegyes hazugságok nem se-

gítenek. Kendővel eltakart arccal jelzi az írónőnek, nem fogadja látogatását. Az élet kegyetlen rendezése: Emerenc meghal. Szabó Magda átveszi a Kossuth-díjat a Parlamentben. Szinte egy időben.

2. A MÓDSZER

A francia szöveghez néhány hónappal később jutottam hozzá, és az volt az érzésem, mintha másodszor olvasnám el **ugyanazt az eredeti** regényt. Ezt az „azonosság-élményt” némiképpen a „másság” érzete színezte a két szöveg párhuzamos olvasásakor készített kézi jegyzetelés során. Egyazon szín tónusváltozásaihoz lehetne hasonlítani leginkább az azonosságnak és a másságnak ezt a dinamikus egybefonódását. Ez az alapélmény adta az indítást elemzési aspektusaimhoz, amelyeket maguk a szövegek diktáltak, alakítottak, szinte észrevétlenül.

3. ELMÉLETI HÁTTÉR

Számos elméleti eszmefuttatással találkozunk arról, hogy a fordítói tevékenység a műfordítás esetében az **azonos** és a **más** dialektikájának elvén nyugszik. Gérard Genette szerint a fordító tisztában van azzal, hogy fordítása csakis rossz lehet, de törekszik ezt a rosszat a lehető legjobban megvalósítani, az azonosság és a másság elvét gyakorolva. (Genette 1982: 241). Fortunato Izraél értelmezésében a lefordított műnek olyan összhatás megteremtése a célja, amely az eredetihez közeli érzelmi, esztétikai reakciókat képes kiváltani (Izraél: 1991). Jean-René Ladmiral úgy vélekedik, hogy a célnyelvi szöveg nem ugyanaz, mint a forrásnyelvi, de nem is teljesen más (Ladmiral: 1994). Daniel Gile azt emeli ki, hogy funkcionálisan egy szöveg csak akkor létezik a fordítás szempontjából, ha olvassák. Izraél-hez hasonlóan ő is az olvasókra gyakorolt azonos érzelmi hatásokat tartja igazán fontosnak. A hatások ekvivalenciája akkor valósul meg, ha egy célnyelvi szöveg olvasókra gyakorolt hatásainak egész skálája megfeleltethető az eredeti szöveg olvasóira gyakorolt hatás-skálájának (Gile 1995: 72).

A továbbiakban arra teszek kísérletet, hogy az általános elméleti megállapítások gyakorlati megvalósulását tetten érjem az *Ajtó* és francia változatának, (*La porte*) szövegében. Egy ilyen irányú vállalkozáshoz megerősítést ad Paul Ricoeur koncepciója, amelynek értelmében az eredeti szöveget és a fordítást egy harmadik, nem létező szöveggel lehetne mérni. Ennek hiányában megoldást jelenthet több nyelvet ismerő szakemberek kritikai elemzése, figyelembe véve, hogy egy-egy szó jelentését a kontextus, a rejtett érzelmi színezetű konnotációk, a szó ki nem mondott értelme határozza meg (Ricoeur: 2004: 14).

A továbbiakban az eredeti mű és a fordítás közti **azonosság és másság** megjelenését próbálom konkrétan meghatározni, arányaiban nagyobb hangsúlyt fektetve a másság különböző szintű megnyilvánulásaira.

4. AZ „AZONOSSÁG” ELEMEL

A terjedelmi korlátokra tekintettel pusztán felsorolás szintjén, rövid utalásokkal térek ki az – én értelmezésemben – az **azonosság**ot alkotó összetevőkre. Ezek a következők:

- Az összhatás (érzelmi hatások skálája, kezdve az együttérzéstől a haragig, az iróniától a katarzisig);
- A stílus, nyelvezet (narrációba épült párbeszédek, nyelvi regiszterváltások, bekezdésnyi hosszúságú mondatok);
- Az időhöz való viszony (a váltakozó idősíkok kezelése, ami nem mindig jelenti az igeidők azonosságát, az emlékezés tükörcserepeiből kibontakozó lineáris idő);
- A leíró részletek objektív elemei (személy, tárgy, kép, fotó, táj, épületleírások).

A kulturális elemek megfeleltetései (fordítói magyarázatok, jelentés kibontása, szemiotikai behelyettesítés).

5. A „MÁSSÁG” ELEMEL

A másság elemeit két nagy csoportba sorolom: a) az első a **látható, objektív**, közvetlenül kimutatható nyelvi, grammatikai, stilisztikai, lexikai eltéréseket foglalja magában, b) a második a szerző és a fordító **láthatatlan, szubjektív**, érzelmi különbségéből közvetve levezethető szövegsubjektivitásban megnyilvánuló eltéréseket öleli fel.

5.1 LÁTHATÓ, OBJEKTÍV

A két nyelvi rendszer működésének eltéréseiből adódó, a felszínen megragadható, voltaképpen a kontrasztív nyelvészet szempontjából objektíven leírható jelenségek alkotják ezt a kategóriát.

A kontrasztivitás látható, objektív tartományából a két regényszöveg alkotta korpuszból nyelvi jelenségek végeláthatatlan sorát idézhetnénk. Itt most egyetlen nyelvtani kategória, nevezetesen a magyar igék franciára való közvetítésének leggyakoribb fordítási megoldásait sorolom fel.

5.1.1 A leggyakoribb fordítói megoldások a magyar igék közvetítésére:

- „transzkódolás” (szó szerinti fordítás)
- egyszerűsítés: ige kötös ige knél árnyalatok elvesztése, a jelentés csak részleges visszaadása
- szemantikai módosulások (konkrét tartalom helyettesítése általánossal, egyszerűsítés, körülírás)

- a modalitás teljes vagy részleges eltűnése a *-hat/het* képzős igék esetében
- lexikai behelyettesítések, szinonimák
- jelentésazonosság a célnyelvben is létező, analóg szerkezet helyett eltérő nyelvtani szerkezettel
- explicitáció, igei jelentés kibontása
 - főleg hangutánzó igék esetében intenzitáscsökkenés
 - igék jelentésének szintetizálása
 - folyamat helyett az eredmény (állapot) kifejezése

5. 2 LÁTHATATLAN, SZUBJEKTÍV

Megkísérlem néhány konkrét példán keresztül érzékeltetni a **szerző szubjektív hangjának letompulását** a fordítás egyes részleteiben. Ez a jelenség véleményem szerint arra vezethető vissza, hogy más az alkotó és a fordító érzelmi mélysége. A magyar szövegben sokszor látszatra jelentéktelen nyelvi elemeken keresztül (időre utaló kifejezések, kötőszók, határozószók, igekötők speciális jelentése) gazdag érzelmi árnyalatok nyilvánulnak meg, egy láthatatlanul szőtt „pszichológiai háló” láncszemeiként. Ezek a lényegtelennek ható, egyszerű szavak, szöveghelyek a regény egészéhez képest nyerik el igazi értelmüket, szóértékük mögött az író legbelső, személyes világa húzódik meg. Másképpen fogalmazva, a szerző hangja mikroszinten is kivetítődik a szövegbe. Erdemes megjegyeznünk, hogy lefordítható, a célnyelven visszaadható vagy kompenzálható szavakról van szó!

A „láthatatlan pszichológiai háló” szövegbeli nyomainak kutatásához azzal az előfeltevéssel fogtam hozzá, hogy a két szöveg összehasonlításakor lesznek olyan részletek, amelyekben kimutatható a szerző és a fordító személyességi szintjének különbsége. Elvitathatatlan, hogy a fordító empátiával, beleérzőképességgel, átéléssel fordította le az *Ajtó* szövegét, de **a fordító a regénnyé kikristályosodott, megélt életélményből „csak” mint szövegből indulhatott ki.** Azokban a szövegrészletekben, amelyekből kiviláglik, hogy a fordító a forrásnyelvi szöveg szóhasználatához képest bizonyos távolságot tart, árnyalatokon átsiklik, objektívebb, mint az író, a fordítói választások valószínűsíthető oka a szerző és a fordító eltérő mértékű pszichológiai ráhangolódása. Mindebből következik, hogy példáimat nem lexikai, szófaji, stilisztikai, szemantikai rendezőelvek szerint, hanem a lélekábrázolásban betöltött szerepük alapján választottam, főként olyan szöveghelyekből, amelyek az író és Emerenc kapcsolatát, Emerenc jellemét, egyéniségének környezetére gyakorolt hatását, kisugárzását, megítélését mások szemében, a személyek közti kapcsolatok jellegét, Violához, a kutyához való viszonyulást hivatottak közel hozni az olvasóhoz.

Példák::

1./ Azt a zárat csak nekem állt hatalmamban megmozdítani. (6) (*J'étais seule à pouvoir faire céder cette serrure.*) (8)

Ez a mondat a regény első fejezetében található. A könyvet először olvasót ekkor még minden hatás újonnan érinti meg. A *hatalmamban* szó szemantikai mélysége meglehetősen hat. Kialakul az olvasói előfeltevés, mely szerint az ajtó mögött tartózkodó személy feltétel nélküli bizalmat érzett a regény írója iránt. De azt is gyanítani kezdi, hogy ezzel a bizalommal valami módon visszaélés történt. Ez a pszichológiai árnyalatokban gazdag értelmezhetőség leegyszerűsödik a franciában, poliszemikus, modális igévé szelődik (csak én nyitathattam ki, nekem állt módomban, én tudtam kinyitítani.) A *hatalmamban* kifejezés erejéből, a személyek közti kapcsolat bonyolultságát előrevetítő dramaturgiai mélységből veszít a francia szöveg.

2./ (...)számlolok vele, hogy alvó fülemben mindjárt felberreg a csengő, amelynek hangjára sodorni kezd a nevenincs iszonyat, a soha meg nem nyíló álombeli kapu felé. (7) (...)je me prépare à entendre retentir dans mon sommeil la sonnette qui fera s'avancer cette horreur sans nom vers la porte qui ne s'ouvrira jamais.) (9)

Ennek a mondatnak a fordítása kettős hatással lep meg. Egyrészt a szinte szó szerinti pontossággal, másrészt az alig észlelhető jelentésbeli módosulásokkal. Információvesztés nem történik, a személyesség hangja mégis letompul. Először is azért, mert a magyarból az álom iszonyatától való **szenvedés lelkiállapotát**, a franciából az iszonyat **tényének rögzítését** olvassuk ki. Az első szubjektív, a második objektív megközelítésben közvetíti ugyanazt a tartalmat.

Az *álombeli kapu* jelzős szerkezet franciára való fordításakor. kimaradt az *álombeli* jelző, a *kapu*-ból pedig *ajtó* lett. A fordító ehelyütt nem volt érzékeny a *kapu* és az *ajtó* szavak lélekábrázolásban játszott dramaturgiai szerepére. Az *ajtó* ebben a regényben egyetlen konkrét ajtónak, a főszereplő Emerenc lakásán belül lezárt szobának, a Tiltott Város ajtajának megjelölésére „van fenntartva”, mint az olvasó ezt később világosan megérti. Ennek az ajtónak a bezártsága, majd egyszeri kinyitása az író előtt Emerenc szeretetének, bizalmának szimbolikus kivetítődése is egyben.

A *kapu* nem véletlenül áll itt, hiszen ez az író rémálmában belülről rázott, bezárt kapu, amelyen nem tud átvergődni az Emerenchez érkező mentőökhöz. Nem azonos a címadó ajtóval. Valóság és álomvilág közti határvonalat jelöl az író különbséget tevő szóhasználat. Ezért itt a *kaput ajtóval* lefordítani átlépést jelent a valóságban megélt, megrendítő élethelyzetre utaló, lélektani jelentőségű hétköznapi szavakon.

3./ (...) az ő testvérénél egy öregasszony tart rendet, számtalan éve már. (9) (...) sa soeur employait depuis des années une vieille femme.) (12)

A fordító távolságtartó, társadalmi hierarchiába helyező, konvencionális szóhasználat él, amikor *alkalmazottként* említ egy öregasszonyt. A magyarban nem az *alkalmazni* ige szerepel, hanem a *rendet tartani*. Itt az említett öregasszony cselekvő

alany, a franciában az *alkalmazni* ige tárgya. Ezeket a látszólag jelentéktelen szóválasztásokat is áthatja a személyesség, ami azért is érdekes, mert az események kronológiájában Szabó Magda ekkor még nem ismerte személyesen Emerencet. A *rendet tart* Emerenc és környezete közvetlen légkörű, családias kapcsolatára utal, fokozottan ráirányítva a figyelmet az öregasszony megbízhatóságára, a végtelen hosszú időszakra célzó *számtalan éve már* kifejezésben. A franciában a jellemábrázolásnak ezek a hangsúlyozott elemei elhalványodnak. Semlegesebb időtartam megjelölést találunk: *évek óta*. Az egyszerű, köznapi szavak: *számtalan, már* elhagyása révén elvész a mondatban kifejezett érzelmi árnyalat.

4 „Na, nyisd ki azt a ronda szád!” A villogó, bátor fogak közt már el is tűnt a jutalomsütemény (168) («Allez, ouvre ta sale gueule » La récompense disparut aussitôt entre les fortes dents luisantes.) (179)

Viola „családtag”, az írónéké, de Emerenc neveli. A kutyára vonatkozó szavakon a regényen végig átsugárzik, hogy Viola „személy”. Erre a következetes humanizálásra példa a *szád* használata; szemben a fordító szóválasztásával, (*gueule* = pofád) amely Violát nem állítja ebbe az érzelmi közelségbe. Az író által alkotott egyéni szóhasználat, a *jutalomsütemény*, bensőséges hangulatot tükröz, tömören utal Emerenc egyik jellegzetes szokására. Ha a kutya jól viselkedett, jutalomból süteményt kapott Emerencről, aki finom süteményeivel rendre elhalmozta a környezetet. A franciában a *récompense* = *jutalom* önmagában áll és nem közvetíti ezt a háttértartalmat. A francia olvasó a *jutalom* láttán, kutyáról lévén szó, inkább csontra, kutyaeledelre asszociál.

A *bátor* jelzővel érzelmi többletet, a kutya fogainak dicséretét szövi bele az író a szövegbe. A francia megfelelő, az *erős fogak* inkább jeleznek vele született, anatómiai adottságot, semmint elismerést.

5 Egyébként megfigyeltem, hogy még a temetőben is ránk fújt valami nyirkos, kellemetlen hideg, mintha még a neki nyújtott mécsest sem akarná az öregasszony elfogadni tőle, a szél is akkor támadt fel, amikor a fiatal nő a sírhoz ért, a gallyakról a nyakába csepegett a nyirok, minden gyertyaláng, ahogy fellobbant, el is aludt, mintha Emerence? teli tüdőből visszafújta volna az arcába. (70) (*Au cimetière, j'avais remarqué qu'un désagréable souffle froid et humide nous enveloppait, peut-être la vieille femme ne voulait -elle pas accepter la bougie qu'elle avait allumée pour elle, et au moment où la jeune femme toucha la tombe, le vent se leva, agitant les branches qui s'égoûtèrent dans son cou, les flammes des veillures s'allongèrent et s'éteignirent aussitôt comme si Emerenc lui avait soufflé un froid hivernal au visage.*) (75)

A magyar szöveg alaphangulatát a páros tagadó kötőszók ismételt felbukkanása révén határozott elutasítás jellemzi, amellyel az immár halott Emerenc a nem kívánt látogatóra reagál; az egykor lázasan készülődő és keserves csalódást megélt Emerenc ellenpontjaként. (Amint ezt részletesen, megrázóan tárja elénk *A muránói tükör* c. fejezet.) A tagadó kötőszók ismétlése érzelmi nyomatékösítő szerepet tölt

be, visszafordíthatatlanul lerombolt emberi kapcsolatot érzékeltet. A magyarban szinte ok-okozati összefüggés teremődik a fiatal nő (az Emerenc sírját felkereső; időközben sikeres amerikai üzletasszonnyá lett Grossmann Éva) jelenléte és a természeti jelenségek, például a szél feltámadása között. Ezúttal is minden lényegi mozzanatot közvetít a francia szöveg, méghozzá plasztikus megjelenítő erővel. De a síron túl is tartó szomorú csalódottságnak azt a mélységét, amelyre a magyar egyszerű, hétköznapi kötőszók beiktatásával hívja fel figyelmünket, nélkülözi a fordítás. Az alábbi mondattörödékek „visszafordítása” az eredeti magyar mellé téve mutatja az árnyalatnyi különbséget.

1. *mintha még a neki nyújtott mécesst sem akarná az öregasszony elfogadni tőle.* (talán nem akarta elfogadni az öregasszony a mécesst, amelyet számára gyújtott meg.)

2. *a szél is akkor támadt fel, amikor a fiatal nő a sírhoz ért.* (abban a pillanatban feltámadt a szél, amikor a fiatal nő megérintette a sírt.)

A látszólag egyszerű nyelvi elemek itt a lélektani ábrázolás lényegi láncszemei; melyeknek hiányával veszít a francia szöveg a lélekábrázolás árnyalataiból. E dramaturgiai mélységű jelenetben a nem feltűnő lexikai kihagyások is pszichológiai árnyalatvesztéseket eredményeznek. Például a francia határozott névelőben (*a lányok*) elmosódik a magyar határozatlan melléknév (*minden lány*) fokozó szerepe. A *mintha teli tüdőből visszafújta volna az arcába* veszít intenzitásából. Ehelyett egy más hangulatú jelzős szerkezetet emelt be a fordító a szövegébe: *mintha téli hideget fújta volna az arcába*. Az író az élő Emerencet, a fordító inkább a halottat idézi. A franciában elsikkadt *vissza* igekötőnek az adott kontextusbeli tartalma nemcsak a mozgás irányát jelzi, hanem Emerenc síron túl is tartó megbántottságát. Halála után sem kell neki semmi az egykor hiába várt Grossmann Évától. Visszadobja az ajánlékot. A pszichológiai összhatás nem azonos az eredeti mű illetve a fordítás szövegében.

6. *Emerencnek is van immár a térben örök ideje, övé minden hajnal a fénnel, a kerti füvek kipárolgásával.* (Emerence? a désormais l'éternité pour elle, toutes les aubes avec leur lumière, avec le parfum des herbes du jardin.)

Az „is” kötőszó hiánya a fordításban látszólag elhanyagolható különbség. Azonban ez az egyszerű szó mély érzelmi konnotációval rendelkezik. Az író senkit nem engedett olyan közel magához édesanyja elvesztése után, mint Emerencet. Amikor itt Emerenc halálára utal, az „is” kötőszóval legközelebbi halottainak sorába emeli az idős asszonyt.

6. KONKLÚZIÓ ÉS KITEKINTÉS

A Femina-díjas *Ajtó* című regény érzékeny, értő és az eredetivel azonos hatásokat kiváltó fordításában úgy vélem, olyan szöveghelyeken, ahol **lefordítható, és/vagy kompenzálható szavakon átsiklott a francia szöveg, vagy halványodtak az érzelmi árnyalatok, annak lehetünk tanúi, hogy a fordító számára a szavak**

mögötte nem megélt valóság. Az érzelmi nyomatékosítás eszközei, (pl. fokozó szóismétlések) néha hiányoznak. Emerenc vonatkozásában társadalmi hierarchiába helyező, távolságtartó szavakat találunk, látszatra jelentéktelen, de mély érzelmi konnotációval rendelkező, egyszerű szavak elsikkadnak, (pl. „már” „is”). Külön ki kell emelnünk Violát, „akinek” humanizálása nem olyan következetes a franciában.

Az írott szövegek láthatatlan, szubjektív rétegeibe nehéz objektív eszközökkel betekintést nyerni. Erre tesznek kísérletet számítógépes programok, algoritmusok, modellek tervezésével a Pittsburgh Egyetemen (Pennsylvania), a szövegeken belüli tényszerű információk, illetve a rejtett szerzői szándék és szubjektivitás megfigyeltetésének céljából.

Úgy gondolom, az *Ajtó* és a kitűnő francia fordítás felvillantja annak lehetőségét, hogy személyes hangú, önéletrajzi ihletésű regények és fordításuk (fordításaik) összehasonlítása során közvetett módon tetten érhetjük az emberi tényezőt, a szerző és a fordító közti érzelmi különbözőség szövegben fellelhető „rejtett” nyomainak feltárásával. Ilyen irányban végzett empirikus kutatások eredményeinek felhasználásával, **a fordítástudomány eszközeivel is közelíthetünk a szövegekbe bújtatott szerzői/fordítói szubjektivitáshoz.**

IRODALOM

- Genette, G. 1982. *La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
 Gile, D. 2005. *La traduction. La comprendre, l'apprendre*. Paris: PUF.
 Israël, F. 1990. Traduction littéraire: l'appropriation du texte. In: (Eds.) Marianne Lederer. Fortunato Israël *La liberté en traduction*, 17-29.
 Ladmiral, J. R. 1994. *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris: Gallimard.
 Ricoeur, P. 2004. *Sur la traduction*. Paris: Bayard.

FORRÁSOK

- Szabó M. 1987. *Az ajtó*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
 Szabó M. 2003. *La porte*. Roman traduit du hongrois par Chantal Philippe. Paris: Editions Viviane Hamy.

Racine en hongrois avec un regard particulier sur les répétitions lexicales dans *Phèdre*, traduite par György Somlyó. Le cas du *monstre*

Agnès ELTHES

Université des Sciences Techniques et Economiques de Budapest

C'est avec reconnaissance que je garderai le souvenir de Monsieur Etienne Pietri qui a toujours soutenu les recherches de ses collègues français et étrangers. J'ai eu l'immense honneur de pouvoir faire partie de ces derniers.

Remarques introductives

Au moment où la gloire de Louis XIV est à son apogée, la Hongrie est assujettie au joug ottoman depuis déjà le début du XVI^e siècle. La tragédie en tant que genre littéraire fut complètement ignorée en Hongrie, à l'époque où Racine et ses contemporains créaient leurs œuvres pour le théâtre. Par conséquent, la réception faite à la tragédie classique française en général et à celle de Racine particulièrement fut *a priori* condamnée à un décalage temporel important.

Les traducteurs hongrois ont transposé les tragédies de Racine en vers à l'exception d'Antal Zechenter qui a choisi la prose pour traduire *Mithridate* (1781). L'intégralité de l'intrigue y est maintenue, mais l'enchaînement de longues phrases, la lourdeur du style, des expressions souvent périphrastiques, l'emploi fréquent d'un ordre de mots inversé éloignent son texte du style classique racinien et le rendent difficilement compréhensible aujourd'hui. Notons tout de même que la créativité du traducteur se révèle dans la scène de l'agonie de Mithridate. Le rythme saccadé des paroles du vieux roi mourant, sa respiration de plus en plus haletante sont rendus physiquement perceptibles par l'insertion de plus de quarante tirets entre les mots prononcés par Mithridate.

Durant la deuxième moitié du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle il n'y avait aucun consensus sur la forme de versification capable de représenter en hongrois l'alexandrin classique racinien. Dans le même temps, une évolution incontestable se dégage au fil des siècles en faveur des vers de douze ou treize syllabes avec des vers rimés, en passant par les décasyllabes iambiques sans rimes (dans *Iphigénie* traduite par Paulay, 1781), les vers non rimés donnant l'impression d'une prosodie en prose (*Athalie* traduite par Gergely Csiky, 1876), l'alternance d'octosyllabes et d'ennéasyllabes non rimés (dans *Thébaïde*, traduite par Perényi Platzner, 1889) ou les formes de versification donnant la préférence aux rimes non régulières (ou assonances) en fin de vers iambiques à cinq ou six pieds (dans la traduction de *Phèdre* par Emil Ábrányi). Gyula Illyés réunit sous sa direction un groupe de poètes-traducteurs de la génération de l'après-guerre, chargés de traduire les pièces de Racine en alexandrin, pour réaliser un volume des œuvres complètes publié en 1950. Dans sa préface, Illyés initie le lecteur hongrois à l'époque de Racine et aux caractéristiques principales de son théâtre. Les œuvres de Racine sont enrichies de notes détaillées d'une précision philologique facilitant la véritable compréhension de Racine par son public hongrois.¹

Mises à part les traductions poétiques rassemblées dans le volume des œuvres complètes, nous avons deux *Andromaque* (1866, Zilahy, 1901, Benedek), trois *Athalie* (1876, Csiky, 1901, Nagy Téri, 1947, Kosztolányi), un *Bajazet* (1872, Paulay), une *Bérénice* (1942, Benedek), un *Britannicus* (1898-1899, Zoltán Vilmos), une *Thébaïde* (1889, Perényi Platzner), une *Esther* (1941, Bencze), une *Iphigénie* (1875, Paulay), un *Mithridate* (1781 Zechenter), et cinq *Phèdre*, (Döme Horváth (1851, Albert Farkas (1872), Emil Ábrányi (1901), Gedeon Mészöly (1949), et la traduction poétique de György Somlyó que contient le volume publié par Illyés et qui a été rééditée en 1993).

1 Les titres des pièces traduites réunies dans le volume ainsi que les noms des traducteurs peuvent être consultés dans *La tirade du Labyrinthe* par Agnès Elthes, in: *Frontières et passages, Actes du colloque franco-hongrois sur la traduction*, édité par Thomas Szende et Györgyi Máté, Etudes contrastives vol. 2 sous la direction de Anne-Marie Laurian et Thomas Szende, Peter Lang, 2003, p. 69.

1. Trois conceptions traductives

Quant aux difficultés de la traduction de Racine en hongrois, il nous paraît impératif d'esquisser, en ce lieu, les conceptions traductives qui peuvent être reconstituées à partir des commentaires donnés de leurs propres travaux par trois traducteurs hongrois (Ede Paulay, Marcell Benedek, Gedeon Mészöly) dans leurs préfaces. Le manque d'espace nous oblige à résumer très brièvement l'essentiel. Ede Paulay, directeur du Théâtre National de Hongrie, (1878-1894), qui a mis en scène *Phèdre* (1876 dans la traduction d'Albert Farkas), *Britannicus*, (1899, traduit par Ivánfi), *Iphigénie* (1890, traduite par Paulay) dévoile les faiblesses de sa propre traduction dans la préface à sa version de *Bajazet*.² «N'ayant pas été capable de rendre l'expressivité du vers français, j'ai au moins essayé d'offrir une traduction à finalité scénique. C'est ce qui explique le choix de vers iambiques à cinq pieds, car c'est la forme de versification qui se rapproche le mieux de la prose.» Marcell Benedek ne cache pas son scepticisme pour ce qui est de la traduction de Racine en hongrois, dans son introduction à sa traduction de *Bérénice*.³ Son opinion personnelle, poétique et traductive se résume ainsi: il n'y a pas de traducteur dans le monde entier qui puisse rendre ce que le public français perçoit sensiblement dans tel ou tel vers racinien. Il se réfère à une remarque faite par Kosztolányi, selon laquelle il est impossible de traduire Racine en hongrois, car ce classicisme infini ne peut être senti par la langue et la mentalité. (Sa belle traduction d'*Athalie* récuse pourtant ce pessimisme). Pour pouvoir rester fidèle à la simplicité du vocabulaire de Racine, à la densité de son style, Marcell Benedek a opté dans sa traduction de *Bérénice* pour les vers iambiques à cinq pieds. Ainsi, la déperdition de certains adjectifs a été inévitable pour privilégier la densité du style, la simplicité du vocabulaire et la richesse des rimes qui résonnent musicalement en fin de vers. Cependant la conception traductive de M. Benedek préfère cette tendance au raccourci plutôt que d'insérer des mots inutiles, des «chevilles» qu'exigerait, selon lui, la transposition en hongrois des alexandrins classiques français. Une analyse comparée de

2 PAULAY, Ede (1872): *Bajazet*, Pest, Kisfaludy Társaság

3 BENEDEK, Marcell (1842): *Bérénice*, Budapest, Új idők, Singer és Wolfner

traductions du monologue d'Antiochus par Benedek et István Vas sert d'illustration à la divergence des deux conceptions traductives.⁴ Gedeon Mészöly introduit sa traduction de *Phèdre* par une sorte de long article scientifique qui peut être considéré comme la défense de l'alexandrin français.⁵ Il argumente longuement pour la sauvegarde de l'alexandrin comme forme de versification dans les traductions hongroises de Racine, car si le traducteur néglige l'alexandrin, l'harmonie qui maintient l'unité de la forme et du contenu de la tragédie classique, s'en trouve brisée. Il épingle les déperditions lexicales dans la traduction de *Bérénice* faite par Marcell Benedek et critique également la *Phèdre* d'Émil Ábrányi qui, par le choix de vers iambiques, a laissé perdre la symétrie du vers racinien assurée par la césure après la sixième syllabe. Il a classé parmi les défauts de traduction la trahison de la règle de la concordance,⁶ la prolifération de (faux) enjambements, la mise à la rime de conjonctions, la coupure de la mélodie phonétique.

2. A propos de Phèdre

La bibliographie consacrée à *Phèdre*, tant en français qu'en d'autres langues, est d'une richesse qui la rend incontournable. Il faudrait y ajouter ici quelques remarques faites sur *Phèdre* peu citées aujourd'hui. István Széchenyi, personnalité déterminante dans la vie politique et culturelle de la Hongrie durant la première moitié du XIX^e siècle fait l'éloge de *Phèdre* dans son journal intime, en la qualifiant de chef d'œuvre de la peinture de la passion amoureuse qu'il serait impossible de dépasser. Dans une analyse comparative sur la *Phèdre* d'Euripide et celle de Racine, Ferenc Baumgarten⁷ aboutit à la conclusion que dans sa *Phèdre* Racine a créé un caractère supérieur à celui d'Euripide. La *Phèdre* fran-

4 ELTHES, Agnès: «Eh bien Antiochus, es-tu toujours le même?» Deux traductions hongroises du monologue d'Antiochus dans *Bérénice* de Racine, in: *Revue de Littérature Comparée*, Numéro Spécial, «Traduire Racine», 1999

5 MÉSZÖLY, Gedeon (1949): *Fédra*, Szeged, Lapkiadó

6 BACKES, Jean-Louis (1997): *Le vers et les formes poétiques dans la poésie française*, Paris, Hachette, p. 62.

7 BAUMGARTEN, Ferencz (1902): *Euripides Hippolytosa és Racine Paedrája*, Budapest, Franklin

çaise n'agit pas de sang froid, sa véritable punition réside dans le remords infini qui la dévore. Sándor Hevesi,⁸ va jusqu'à constater dans son introduction à la traduction de *Phèdre* par Emil Ábrányi que Racine, grand psychologue de l'âme humaine et peintre du fonctionnement de la passion, est le précurseur d'Ibsen et du drame psychologique moderne.

Avant de nous attaquer à l'observation des répétitions lexicales dans la traduction de *Phèdre* par György Somlyó, avec un regard particulier sur l'occurrence du thème-clef du *monstre*, arrêtons-nous sur l'étude de la liste des personnages chez les cinq traducteurs hongrois de *Phèdre*. La subjectivité des traducteurs dans leur rapport à l'original se révèle dans la manière divergente dont ils transposent les noms propres des personnages, particulièrement celui d'Hippolyte et de la nourrice de Phèdre, d'Œnone. Les différences précisément contournables dans l'orthographe peuvent être ramenées, de toute évidence, à des variations d'écriture des noms dans les différents textes imprimés selon l'éditeur et/ou à la force créatrice du traducteur. Or, le lecteur ou spectateur hongrois d'une seule traduction concrète n'a pas le sentiment d'incertitude dans l'identification des référés par leurs référents. Cependant lors d'une lecture simultanée des traductions, il est impossible de ne pas nous apercevoir de différences orthographiques adoptées par les traducteurs pour désigner Hippolyte et Œnone. Ce n'est donc pas l'identification du référé par le référent qui est concernée, mais l'image visuelle rattachée par le lecteur au nom propre à la lecture et/ou le phonétisme du nom lors de la diction du vers, dans le cas des deux dernières traductions.

A titre d'exemple de variations traductionnelles du même nom propre, nous allons indiquer Hippolyte et Œnone dans cinq versions: Le nom d'Hippolyte devient Hyppolit (Horváth), Hippolyt (Farkas), Hippolit (Ábrányi), Hippolitusz (Mészöly) et Hippolytos (Somlyó). Le nom d'Œnone n'a pas changé dans la première traduction, tandis que A. Farkas a tendance à omettre, à certains endroits de sa traduction, le «e caduc» pour des raisons rythmiques, ce qui n'est pas la règle en hongrois. La modification la plus radicale est celle opérée par Mészöly où la nourrice de Phèdre devient Enóne, et pour finir, Somlyó a introduit un seul changement de lettre ce qui a pour résultat une résonance plus musicale.

8 HEVESI, Sándor (1930): *Corneille és Racine*, Budapest, Franklin

(Oinone). – Phèdre devient Phaedra dans les traductions du XIX^e siècle et aussi chez Somlyó, tandis que Mészöly applique l'orthographe hongroise, Fédra et Ábrányi nous offre une combinaison entre deux orthographes: Phédra. Le nom de Thésée est celui qui a subi le moins de changements.

3. Problèmes de versification

En examinant les formes retenues par les traducteurs de *Phèdre*, pour élaborer leurs versions hongroises, nous constatons que les deux premiers traducteurs ont abandonné non seulement l'alexandrin mais aussi les rimes, si importantes dans l'univers sémantique et phonique Racinien. D. Horváth a choisi des vers iambiques à cinq pieds, tandis que la version du deuxième traducteur n'est pas purement iambique. Au manque de régularité rythmique s'ajoute une profusion d'enjambements proscrits dans les grands genres classiques ce qui affaiblit la fin du vers. Plus tard une évolution dans les formes de versification est à constater. Emil Ábrányi a traduit *Phèdre* par des décasyllabes iambiques, sans rimes régulières. Il installe en fin de vers quelques assonances, en alternance non régulière avec des fins de vers sans rimes. La forme de versification retenue par lui pour l'alexandrin classique Racinien a été critiquée par G. Mészöly qui a vu dans cette version de *Phèdre* une mauvaise traduction de Shakespeare. L'évolution des techniques de traduction va jusqu'à l'équivalence stricte avec la versification française, chez les deux derniers traducteurs. Nous avons vu plus haut le bref résumé de la conception traductive de Gedeon Mészöly qu'il a mise en pratique en gardant l'alexandrin dans sa traduction. Compte tenu du manque du «e caduc» et du phénomène de l'apocope, le texte hongrois de notre quatrième traducteur est une série de vers de douze/treize syllabes, sans aucun enjambement. La richesse des rimes de Racine n'est pas rendue, mais les assonances de fin de vers suivent exactement la disposition des rimes plates, utilisées par Racine. (aa/bb/cc). György Somlyó a manifesté une grande affinité avec l'original quant au respect de la règle de concordance dans l'alexandrin classique. Les vers de douze ou treize syllabes se terminent en rimes musicalement riches, correspondant à la

disposition des rimes plates, comme c'est le cas chez Gedeon Mészöly. Le rythme repose sur l'ascendance iambique qui, selon György Somlyó, ne compromet pas le rythme des vers raciniens à certains endroits.

4. Types de répétition dans le langage poétique de Racine

4a. Répétitions sonores

La synonymie au sein de la même langue ne signifie pas la coïncidence du phonétisme des mots. Ainsi, il est peu probable que les équivalents sémantiques d'émotions, d'idées, d'expressions poétiques en langue d'arrivée puissent avoir des sonorités identiques à celles qu'ils ont dans l'original. «Ce qui nous intéresse, nous, traducteurs, en regard de considérations sur la phonétique et l'expression de la pensée, c'est qu'elles détruisent indirectement, mais sûrement, le fétichisme de la phonétique en matière de traduction.»⁹

Lors de l'analyse de traductions notre intérêt se porte sur la manière dont les traducteurs ont rendu les phénomènes acoustiques caractéristiques de l'original. Dans le texte français de la tirade du Labyrinthe, par exemple, il n'y a pas d'onomatopée, donc pas de «relation entre signifiant et signifié motivée».¹⁰ Racine y fait tout de même sonner une musique d'accompagnement par des phénomènes formels qui servent à mieux exprimer l'idée du texte. «Il s'agit là non d'une propriété des sons, mais d'une influence à la longue du sens sur le son.»¹¹

Les vers de Racine sont construits sur des répétitions vocaliques insistantes. Ainsi, le texte est imprégné de sonorités «locales» dominantes. A certains endroits, le nombre trois que nous pouvons déceler aussi dans la couche sémantique du texte, semble être un principe générateur. A titre d'exemple citons la fameuse triade de «mais fidèle, mais fier, même un peu farouche», ou «votre port, vos yeux, votre langage,» la stridence des «i» dans le onzième vers («digne, [...] fille, [...] Minos»). L'al-

9 MOUNIN, Georges (1994): *Les Belles Infidèles*, Lille, Presses Universitaires de Lille, p. 47.

10 BACKES, Jean-Louis: *ibid.* p. 22.

11 MOUNIN, Georges: *ibid.* p. 40.

litération en «t» dans «cette tête charmante» représente un point culminant dans l'orchestration musicale. La technique de reprise ne se manifeste pas uniquement dans les insistances sonores. Quelques doubles ou triples répétitions textuelles («tel que», «avec vous») servent de moyens d'accentuation. Les traducteurs n'ont pas négligé les préoccupations musicales. Chacun a suivi le texte de Racine dans l'engagement du mélodieux, quant aux principaux phénomènes de répétition. Mais, les profondeurs sonores du texte de Racine ne sont pas rendues avec la même intensité. Les deux premiers traducteurs ont plutôt augmenté leurs textes de répétitions de mots grammaticaux (particulièrement de pronoms personnels). Les répétitions vocaliques ont également subsisté dans les traductions ultérieures. Citons un exemple d'insistances vocaliques chez Ábrányi: *Veled ment volna nyugtalan szerelmem.* – (*Mon amour s'inquiétant t'aurait suivi*). G. Mészöly a ciselé son texte en phonéticien. Des assonances en «i» et «e» sont caractéristiques de son texte. Il s'en dégage une tendance aux choix lexicaux comportant des voyelles claires dans la plupart des cas.: *Nemes szemérmesség arcát ily pírba vontá?* (Une pudeur noble a-t-elle couvert son visage?) Chez Gy. Somlyó dont le texte poétique est imprégné d'allitérations correspondant à l'effet d'intensités vocaliques raciniennes, l'affinité musicale va jusqu'à peindre des contrastes. Entre l'adultère de Thésée construit sur des voyelles sombres (*állhatatlan, csapodár*) et celle de la jeunesse innocente d'Hyppolite comportant des voyelles claires, (*büszke, hú, kicsit még nevetlen*), l'antithèse est composée aussi musicalement. Dans l'interprétation de György Somlyó, un contraste sémantique clôt la tirade qui se traduit par celui des voyelles claires et sombres. *életre vagy halálra* (à la vie ou à la mort).

4b. Technique de la reprise

Outre la répétition des sons produisant quelquefois des effets sonors intensifs, un autre type de répétition textuelle consiste, chez Racine, en la technique de la reprise au niveau des mots (substantifs, adjectifs, participes, verbes conjugués, noms propres, syntagmes, etc.). Cette technique d'écho signifie soit la répétition absolue, intacte de l'enveloppe musicale des éléments repris, soit leur répétition avec variation phonique ou mor-

phologique. L'effet d'écho est d'autant plus perceptible qu'il s'agit non seulement d'une répétition à l'intérieur du même vers, (par exemple «Une femme mourante et qui cherche à mourir», vers 44, «Je me suis applaudi quand je me suis connu», vers 72, «Votre flamme devient une flamme ordinaire», vers 350,) mais aussi de répétitions avec un intervalle de deux ou de plusieurs vers. L'effet acoustique de la technique de reprise Racinienne consiste avant tout à toucher l'auditeur (le lecteur) d'une façon inattendue à des moments qui surprennent le public.

4c. Répétitions lexicales

Une troisième catégorie de répétitions dans le texte de Racine comprend les *reprises lexicales éparses* de certains mots-clefs qui peuvent subir soit des changements morphologiques transformant l'enveloppe musicale de ces mots, soit des modulations de sens en fonction de la situation dramatique, sans apporter de modifications d'ordre phonétique.

A cet égard une place à part revient aux répétitions du mot *monstre*, nécessaire au développement du tragique dans *Phèdre* du fait de la tension entre ses sens mythologique et moral.

5. Répétitions lexicales du mot «monstre» chez Racine et dans la version hongroise de György Somlyó

Les trois premiers traducteurs hongrois de *Phèdre* (Döme Horváth, Albert Farkas et Emil Ábrányi) ont le mérite d'avoir traduit et fait connaître ce chef d'œuvre au public hongrois à une période pleinement romantique. Nous constatons d'ailleurs que plus on s'éloigne de Racine dans le temps, plus les techniques de traduction se rapprochent du langage de l'original. Mais l'attitude de Mészöly est fondamentalement linguistique, tandis que celle de György Somlyó est fondamentalement poétique.¹²

12 ELTHES, Agnès: *La tirade du Labyrinthe en hongrois*, p. 79

Nous allons donc nous attaquer dans ce qui suit, à l'analyse des répétitions lexicales du motif-clef du *monstre* dans la version hongroise de Somlyó qui est une véritable traduction-miroir.

La tendance à la répétition, tellement caractéristique du langage poétique Racinien, se révèle primordialement dans les répétitions de type rhétorique qui ont pour fonction d'intensifier la valeur sémantique de certains mots.

«La reprise des même mots à des places fixes du vers contribue d'une part à leur soulignement oratoire, d'autre part à la création du rythme.»¹³

Ajoutons que les reprises chez Racine ne signifient pas les retours fixes des éléments répétés. Leur emplacement dans l'espace des vers fait surgir un système de répétitions, un jeu de variations qui ne cesse pas de surprendre le lecteur ou le spectateur.

Cependant, l'examen du parcours des occurrences du *monstre* dans *Phèdre* se veut une analyse d'un thème-clef impliquant des répétitions lexicales.

«La répétition lexicale peut utiliser soit des signifiants identiques (c'est le cas le plus général), soit des signifiants différents formés à partir d'un même morphème lexical.»¹⁴

En général, les répétitions poétiques peuvent être divisées en deux groupes. Le premier embrasse les reprises d'un élément compositionnel, le deuxième concerne les reprises des rapports qui lient ces éléments entre eux.¹⁵

Le cas du *monstre* est celui des répétitions lexicales du même élément se référant, à certains endroits et en fonction du contexte dramaturgique, à des signifiés variés. Son apparition signifie donc des retours lexicaux répétitifs sémantiquement polyvalents. La répétition est une figure de type microstructural. Dans le même temps, cette limite microstructurale est débordée dans le cas des répétitions du mot *monstre*, thème-clef qui sous-tend la tragédie de *Phèdre* en lui prêtant une cohésion structurale. L'élément thématique du *monstre* revient également de manière sous-jacente, il est exprimé par de multiples passages qui lui sont identiques.

13 AQUIEN, Michèle (1993): *La versification appliquée aux textes*. Paris, Nathan, p. 62

14 LAURENT, Nicolas (2001): *Initiation à la stylistique*. Paris, Hachette, p. 42.

15 SZEGEDY-MASZÁK, Mihály (1980): *Világkép és stílus*, Budapest, Magvető, p. 369

Le parcours de toutes les allusions expressives au *monstre* devrait également nous intéresser. Cependant, le manque d'espace ne nous permet pas d'effectuer de telle analyse exhaustive. D'autant plus que le suivi des choix de traducteur pour rendre les répétitions lexicales du texte original paraît incontestablement plus intéressant pour l'analyste de la traduction.

Par conséquent, en dehors de l'examen du parcours du *monstre* en français, l'observation des solutions traductionnelles de ces répétitions lexicales permettra de voir des variations nécessitées par les mécanismes de la traduction poétique de György Somlyó.

6. Méthode d'analyse

Notre méthode consiste à examiner les répétitions lexicales du mot *monstre* dans le texte poétique français, en indiquant le contexte dramaturgique de l'apparition du mot. Nous allons fournir après chaque citation la traduction hongroise en vue d'une confrontation permettant de suivre le parcours du *monstre* dans la version de György Somlyó.

Le monstre a un double rôle dans *Phèdre*. En premier lieu, son emploi est mythologique, mais à certains endroits il sera revêtu aussi de valeur symbolique, morale. Cela suggère que le signifié évoqué par la répétition phonique du mot sera dépendant de la fonction dramaturgique et subit une modulation sémantique profonde.

La première apparition explicite du mot prononcée par la bouche d'Hippolyte dans les paroles qu'il adresse à Thérémène, sert non seulement à évoquer le passé glorieux de Thésée, «ce héros intrépide», en opposition à ses «aventures amoureuses», mais aussi l'affection filiale d'Hippolyte.

«Tu sais combien mon âme, attentive à ta voix,
S'échauffait aux récits de ses nobles exploits,»

[...]

«Les monstres étouffés et les brigands punis»,

(Acte I, scène 1, vers 79)

Ce pluriel avec minuscule, identifié au vers suivant, aux personnes concrètement nommées, renvoie à une multitude d'exploits. Dans un intervalle de trois vers, *le monstre* ne réapparaît que sous forme de varia-

tions lexicales: «géant d'Epidaure», plus tard dans une périphrase détaillant la mort du monstre mythologique, dans un cadre d'accompagnement de nasales, en évoquant ainsi de manière auditive le déferlement des vagues de la mer et aussi le flux du sang: «Et la Crète fumant du sang du Minotaure».

La version hongroise suit de près le message du français. Nous avons chez Somlyó, *Legyőzött szörnyeit, a bűnt, mit megtorolt*. (Ses monstres vaincus et le crime qu'il a vengé) En français, aucune distinction phonétique ne concerne le singulier ou le pluriel. En hongrois, langue agglutinante, dont le fonctionnement diffère de celui du français, langue analytique, le radical *szörny* (= monstre) s'enrichit par l'adjonction de terminaisons marquant la possession auxquelles s'ajoute le suffixe casuel de l'accusatif. Ainsi, l'héroïsme de Thésée devient personnalisé par rapport au français. «Les brigands» de Racine sont rendus par l'abstraction «crime» qui efface l'aspect énumératif de la caractérisation des exploits passés de Thésée. Dans la suite, l'emploi allusif et sans répétition textuelle du *monstre* dans l'original, se voit lexicalement enrichi en hongrois. Le traducteur joue avec virtuosité sur les variations de l'équivalent hongrois du monstre. «Le géant d'Epidaure» est rendu par *epidauroszi rém*, («spectre», «fantôme» ou «terreur» dans la retraduction en français) et le nom propre «Minotaure» subit une explicitation visualisante où le leitmotive du monstre se transforme en une variation plus soutenue et emphatique du mot d'autant plus nuancée que le substantif joue le rôle de l'adjectif qualificatif: *S a szörnyeteg bika vérében fürdő Krétát* (Et la Crète se baignant dans le sang du taureau monstrueux). A la musique d'accompagnement créée par les nasales du français («fumant le sang») le traducteur fait correspondre une personnification qui visualise, par la force de la description, le bain de sang marquant le triomphe de Thésée.

Le mot *monstre* est de nouveau prononcé par Hippolyte (Acte II, scène 2, vers 520-521) dans son dialogue avec Aricie, en tant que mise en opposition de toute monstruosité avec la pureté d'âme. Cette fonction de repoussoir du mot fait dans le même temps allusion implicite à la descendance monstrueuse de Phèdre:

«Avec quelques couleurs qu'on ait peint ma fierté,
Croît-on que dans ses flancs un monstre m'ait porté?»

György Somlyó rend fidèlement la répétition textuelle du monstre et maintient aussi l'harmonie du vers en faisant correspondre aux vers Raciniens des éléments lexicaux sémantiquement et phonétiquement fidèles dans le sens littéral du terme.

*Akárhogy festik is elvakult gôgômet,
Csak nem hiszik tán, hogy szörny szült engemet?*

Le premier vers hongrois rend aussi acoustiquement la multiplication des sons «k», tandis que dans le deuxième, l'effet d'allitération du français est absolument sauvegardé par la double reprise des sifflantes (retraduction approximative: Que mon orgueil aveuglé soit peint n'importe comment//Ne croit-on pas, peut-être que je sois né d'un monstre?)

Le mot *monstre* deux fois prononcé par Hippolyte, l'est, la troisième fois par Phèdre, dans la tirade du Labyrinthe, aveu indirect de Phèdre (vers 649).

«Par vous aurait péri le monstre de la Crète». Le conditionnel passé est destiné à exprimer le désir de Phèdre devant l'objet de son amour et trahit sa volonté d'attribuer l'héroïsme de Thésée à Hippolyte. La mention du *monstre* marque une étape décisive dans la série des substitutions des personnages. Le *monstre* qui surgit ici sous son nom, fait écho aux paroles d'Hippolyte, fier des exploits de son père, car dans les deux cas *le monstre* est ou *aurait été* l'occasion de gloire pour celui qui est capable de le vaincre. Le meurtre illusoire du *monstre* par Hippolyte, l'identification, tellement désirée par Phèdre, du fils au père, est un épisode remarquable dans cette descente imaginaire dans les méandres du Labyrinthe où Phèdre aurait voulu partager avec Hippolyte le péril devant le *monstre*.

Le renvoi à l'acte héroïque de Thésée, le désir de transférer cet exploit à Hippolyte sont fidèlement rendus dans la version hongroise. La qualité du vers hongrois nous surprend par la fidélité du message «en effet de miroir» qui se révèle dans la fidélité littérale à tous les niveaux, en commençant par la structure grammaticale (voix passive) jusqu'aux choix lexicaux.

Teáltalad veszett volna el Kréta szörnye.
(C'est par toi qu'aurait péri le monstre de la Crète.)

Evidemment, les règles de l'agglutination typiques pour le hongrois sont présentes également dans la suffixation du pronom personnel et dans l'expression de la possession du mot-clef qui nous intéresse. *Le monstre* (*a szörny*) est traduit par «szörnye», (son monstre, monstre de la Crète), où la terminaison de la forme possessivée s'ajoute au radical et fait du thème-clef une variante phonique.

Tandis que dans la tirade du Labyrinthe le *monstre* évoqué est un élément de renvoi à l'héroïsme, dans la fameuse scène de l'aveu de Phèdre nous avons affaire à un glissement de sens vers la valeur symbolique du mot. L'accent se déplace sur le contenu moral que Phèdre applique à elle-même:

«Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour, [...]
Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite,
La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte.» (vers 701-703)

Ce n'est pas seulement le caractère de Phèdre qui est peint tel qu'elle le voit elle-même, mais c'est aussi une allusion implicite à sa descendance. Dans ce déferlement des occurrences du *monstre*, à cet endroit-là, nous trouvons un écho aux vers prononcés par Hippolyte à Aricie, cités plus tôt, où le monstrueux éventuel fait office de repoussoir à la pureté d'Aricie, comme ici, la monstruosité réelle de Phèdre est mise en opposition avec la pureté d'Hippolyte.

Pour écarter toute ambiguïté, pour confirmer que Phèdre s'identifie au *monstre*, l'article indéfini *un*, se transforme en *ce*, dans le vers 703,

«Crois-moi, ce monstre affreux ne doit point t'échapper.»

Phèdre s'identifie donc au monstre, se considère comme «un monstre affreux» digne d'être tué. A cet endroit, Racine installe deux emplois explicites du *monstre* dans son texte.

La version hongroise a ceci de particulier que chez György Somlyó la résonance de trois variations phoniques de l'équivalent hongrois du *monstre* rendent l'occurrence du mot musicalement plus emphatique. A «l'amour odieux» le traducteur fait correspondre *szörnyű szerelmemért*, c'est-à-dire il amplifie le style de l'original en introduisant un adjectif qualificatif formé à partir du radical de l'équivalent hongrois du *monstre*, *szörny*, en produisant ainsi *szörnyű* (monstrueux). Dans la suite, deux variations du terme *monstre* apparaissent. La première, variante allongée

de *szörny*, par le moyen de suffixation, est sémantiquement plus complexe, car *szörnyeteg* en hongrois désigne plutôt le monstrueux du caractère humain. (Dans une retraduction en français cela correspond approximativement à «horreur»). Le deuxième emploi du mot *szörny*, fait preuve d'une abstraction métonymique par rapport à l'original, étant donné que le *szörny* hongrois remplace chez le traducteur «la veuve de Thésée». György Somlyó utilise le thème-clef répétitif également en tant que moyen de condensation. L'effet de répétition lexicale du mot-thème est triplement renforcé dans la version hongroise en comparaison avec le français où il n'apparaît qu'une seule fois dans le passage cité. Dans le même temps, cet effet est augmenté de la reprise du même substantif d'abord à l'accusatif, ensuite à la forme possessive: *bosszút* (vengeance), *bosszúd* (ta vengeance). Le jeu musical est dû à la répétition sonore, puis insonore de la dentale «t» en position finale.

Állj bosszút, büntess meg szörnyű szerelmemért, (amour monstrueux)

E szörnyetegtől, im, oldozd fel a világot, (de ce monstre)

Hidd meg, e szörny sosem fut el bosszúd elől. (ce monstre)

Le recours au motif-clef du *monstre* dans l'Acte III, scène 3, produit un effet de contraste avec les occurrences précédentes. Dans sa réplique (vers 884) à Oenone, Phèdre reprend le mot *monstre*, cette fois-ci pour l'appliquer à Hippolyte. A y regarder de plus près, la réponse de Phèdre est une sorte de trompe l'oeil au niveau des paroles.

«De quel œil voyez-vous ce prince audacieux?
Je le vois comme un monstre effroyable à mes yeux.»

C'est Hippolyte que Phèdre qualifie de *monstre* pour cacher sa passion indomptable. Le terme qu'elle vient de se rapporter à elle-même est repris pour évoquer le fils de Thésée. Cette répétition lexicale ne signifie pas répétition de contenu. Le texte de Phèdre qui se constitue tout au long de la tragédie d'images antithétiques en est la preuve quelques vers plus tard: «Moi que j'ose opprimer et noircir l'innocence?» Phèdre semble avoir appliqué le mot *monstre* à Hippolyte malgré elle-même en tant qu'hyperbole.

Úgy áll előttem, mint egy torz szörnyeteg. Hogy én az ártatlant gazul befeketítem? (Il est devant moi, comme un monstre difforme. Que je noircisse l'innocent odieusement?) En hongrois, la variante allongée peut

avoir recours aussi au caractère humain, comme nous l'avons vu plus haut, tandis que la forme courte ne désigne vraiment qu'un être non humain. Le thème-clef est cette fois précédé d'un adjectif qualificatif sémantiquement différent de celui de Racine. Le hongrois amplifie la monstruosité en décrivant un être monstrueux physiquement difforme (même pour un monstre.)

Dans la scène 5 de l'acte III le *monstre* en tant qu'élément constituant le thème de l'héroïsme de Thésée qui est déjà peint au début de la pièce dans les paroles d'Hippolyte, est de nouveau repris presque de la même manière. A la surface le contenu n'a pas changé. En profondeur, ici, Hippolyte veut s'identifier à l'image de son père. Il se compare avec lui:

1. «Vous n'aviez pas encore atteint l'âge où je touche,
Déjà plus d'un tyran, plus d'un monstre farouche
Avait de votre bras senti la pesanteur.»
(Acte III, scène 5, vers 936-938)

L'évocation du *monstre* devient un moyen de comparaison entre père et fils. Hippolyte qui ne s'élève pas à la hauteur de l'héroïsme de Thésée, voudrait au moins essayer de correspondre à l'image de son père, de se transformer en héros: il exprimera, quelques vers plus loin, son désir d'être le successeur de Thésée,

2. «Souffrez si quelque monstre a pu vous échapper,
Que j'apporte à vos pieds sa dépouille honorable.» (vers 947-948)

Dans ces deux fragments de texte, l'emploi du *monstre* désigne que l'humain disparaît sous le monstrueux. L'épithète «farouche», le mot «tyran» rappellent plutôt des *monstres* «humains» et non pas tellement le *monstre* dans son environnement mythologique. Dans la deuxième citation, le pronom indéfini «quelque», qui précède le mot *monstre*, semble effacer les frontières entre les deux sens du mot en englobant à la fois l'humain et l'être mythologique.

1. Már nem egy zsarnokot, nem egy iszonyú rémet
Pusztított el kemény és győzelmes karod.
2. S ha harcaid után egy szörny tán még megmaradt,
Hadd hozzam én eléd irháját tiszteletben,

La version hongroise transmet les modulations sémantiques du thème-clef sous forme d'un synonyme de l'équivalent du *monstre* (*rém* = «ter-

reur» approximativement, ayant référence au contenu abstrait de tout ce qui est monstrueux). L'équivalent hongrois *szörny* est littéralement maintenu et transmis dans la deuxième partie des vers cités.

Dans le reste de la pièce, les occurrences du *monstre* suivent un processus d'extériorisation, désignant la réalité de la violence à part quelques exceptions. Le point culminant est atteint dans le combat d'Hippolyte avec le *monstre*, relaté dans le fameux récit de Thérémène.

Dans l'Acte III, (scène 5, vers 963 et 970), Thésée se souvient du destin tragique de Pirithoüs, («J'ai vu Pirithoüs, triste objet de mes larmes, [...] livré par ce barbare à des monstres cruels...») et de son propre exploit dans lequel il s'est vengé du roi d'Épire:

«D'un perfide ennemi j'ai purgé la terre»
[...]
«A ses monstres lui-même a servi de pâture.»

L'indéfini du pluriel cède la place à l'adjectif possessif en désignant un déplacement d'accent vers le concret.

Le traducteur hongrois rend fidèlement ces deux apparitions textuelles du *monstre*, en gardant aussi le pluriel. Dans les deux cas nous lisons en hongrois le terme *szörny*, équivalent lexical du mot français, répété plusieurs fois dans la version hongroise. La répétition lexicale est donc maintenue, mais avec les caractéristiques de la grammaire hongroise: le radical du substantif *szörny* étant allongé du fait de l'ajout de la marque du pluriel, suivie du suffixe casuel du datif.

*Láttam Pirithoüst, kiért bő könnyem omlott,
Miként lett iszonyú szörny/e/k/nek eledel.*

L'adjectif qualificatif «cruel» est remplacé par *iszonyú* (horrible) dans la traduction. Par ce choix lexical, le traducteur introduit une intensité sonore dans le vers grâce à la reprise des sifflantes. Ainsi se crée un effet d'ensemble musical rappelant l'intensité sonore des sons «r» repris dans le fragment textuel correspondant de l'original. Le motif de l'exploit de Thésée est exprimé par l'emploi du mot «monstre» enrichi du pronom *saját* qui rend l'image encore plus expressive et le style encore plus emphatique.

*Kioltottam a gaz ellenség lelkét:
Martalékul saját szörnyeinek vetették.
(Il a été jeté en proie à ses propres monstres.)*

Le texte hongrois s'amplifie par rapport à l'original en ce qui concerne les éléments lexicaux répétitifs dans la traduction des vers 1044-1045. Ici surgit la colère de Thésée qui accuse son fils d'adultère. Le contenu moral du sens du *monstre* s'approfondit, ces vers symbolisant la monstruosité supposée du caractère d'Hippolyte.

«Monstre qu'a trop longtemps épargné le tonnerre,
Reste impur des brigands dont j'ai purgé la terre.»

En hongrois «le monstre» se maintient littéralement (*Te szörny, kit túl soká kímélt meg már a mennykő*). Pour rendre «reste impur» le traducteur utilise un synonyme du *monstre* sémantiquement plus coloré qui devient ainsi: *A rémek párja*, [...] (Le semblable des spectres/terreurs...). La présence du motif se manifeste avec plus de suggestivité en hongrois par cette reprise synonymique du mot *monstre* pour exprimer la tension intérieure déchirant Thésée.

Dans l'acte IV, scène 6, vers 1317, la dénomination du *monstre* par la bouche de Phèdre se rapporte à Oenone: «Je ne t'écoute plus. Va-t'en, monstre exécration!» Cette formule marque la modulation du motif, sa valeur allusive se rapportant à un signe de caractère humain. Dans ce dialogue de Phèdre avec Oenone le passage du sens propre au sens figuré se révèle directement. L'adjectif qualificatif «exécration» évoque par son sémantisme la monstruosité et contribue à produire un double effet d'horreur.

Dans la traduction la profondeur plurisémique du «monstre» s'amplifie étant donné que la structure attributive de l'original est rendue, au lieu d'un nom suivi d'un adjectif, par un rapport de possession, notamment par: *gyalázat szörnye* (monstre de la honte.)

Dans l'acte V, scène 3, (vers 1443-1446), Aricie reprend le mot-thème qui désigne cette fois encore le thème de l'héroïsme de Thésée.

«[...] Vos invincibles mains
Ont de monstres sans nombre affranchi les humains.
Mais tout n'est pas détruit et vous en laissez vivre un.»

Le contenu sémantique exprimé par le numéral «sans nombre» qui représente une «multiplicité» de monstres vaincus d'autrefois, est rendu en hongrois par un numéral ayant un sens restrictif mais qui reflète le même effet de gradation que l'original;

[...] *uram, győzhetetlen karod*
E világból nem egy szörnyet kipusztított.

(... seigneur, ta main invincible n'a pas fait périr qu'un seul monstre dans ce monde).

Le terme du *monstre* constitue le noyau sémantique de la description presque naturaliste dans le récit de Thérémène où le déchainement de la violence, l'horreur d'un spectacle meurtrier semblent effacer l'autre signification du mot, celle qui se rapporte à la monstruosité intérieure du caractère humain. Le *monstre* qui tuera Hippolyte se déploie en abondance descriptive, bien que le mot n'apparaisse que quatre fois pour atteindre le point culminant de son emploi.

Avant de conclure, nous allons parcourir les occurrences du *monstre* dans le récit de Thérémène, en nous concentrant sur le contexte immédiat du mot.

«Par des flots d'écume, un monstre furieux [...]»
A hullám meghasad, torló tarajként
Egy dühöngő szörnyet okádva élénk.

La version hongroise est caractérisée par un enrichissement stylistique considérable sous forme d'une série de personnifications et d'une allitération incorporée dans une métaphore ce qui vient renforcer la plasticité de l'image. L'adjectif qualificatif «furieux» s'approfondit en hongrois, car le traducteur le remplace par un participe présent qui personnifie le *monstre*, (monstre en colère). Pour le vers 1522:

«Le ciel avec horreur voit ce monstre sauvage»
Az ég borzadva néz, láttán a szörnyetegnek.

Dans le texte hongrois nous avons affaire, à la surface seulement, à une déperdition lexicale accompagnée d'une modification grammaticale. Notamment, l'adjectif «sauvage» n'est pas rendu par le traducteur et l'adjectif démonstratif français «ce» est remplacé par l'article défini *a* dans le hongrois. La structure Préposition + Nom «avec horreur» devient verbe adverbialisé: *borzadva* (étant horrifié) mais avec l'accumulation de synonymes (*néz, láttán* = regarde, à la vue de...) et grâce à la richesse sémantique des verbes qui personnifient le ciel, la perte lexicale est largement compensée d'autant plus que c'est la variante «longue» du mot *monstre* qu'a choisie le traducteur soulignant ainsi l'horreur suscitée par l'apparition du *monstre*.

Dans l'étape suivante de l'évolution tragique des événements, le *monstre* réunit en lui-même le sens concret et le sens abstrait dans la mesure où la lutte du jeune Hippolyte avec le *monstre* élève l'acte d'Hippolyte au rang de l'héroïsme de Thésée. «Hippolyte, lui seul, digne fils d'un héros, [...] pousse au monstre. (*Hippolytos, a hős méltó fia, [...] A szörnynek nekíront.*) La traduction suit de près, avec une fidélité littérale et sémantique le texte français, la seule différence provient du fait que le substantif hongrois est pourvu du suffixe casuel du datif, équivalent grammatical de la préposition «au» du texte français.

En parcourant les occurrences du mot-thème *monstre*, nous avons constaté que le texte hongrois est un écho fidèle de l'original. Certainement pour des raisons rythmiques, c'est seul le dernier emploi du mot *monstre* qui est perdu du hongrois. Là, où le texte français reprend une dernière fois «monstre», la traduction se contente d'un pronom personnel démonstratif à valeur anaphorique. Au vers 1531

«De rage et de douleur, le monstre bondissant
Vient aux pieds des chevaux tomber en mugissant»,

le traducteur fait correspondre

*Kintől és dültől az felhorkant s rémeset
Bődülve a lovak lábához hentereg.*

Le monstre meurtrier est réduit à un seul pronom démonstratif: «celui-là». Tout de même, la capacité de variation du traducteur procède de manière à ne pas faire sentir de perte sémantique. D'une part, à la différence du texte original, où il n'y a qu'un verbe «onomatopée», («en mugissant») nous en avons deux, qui évoquent le cri de l'animal, dans la version hongroise (*felhorkant* = a renâclé, et *bődülve* = en mugissant). D'autre part, une variante adjectivée de l'un des synonymes de l'équivalent hongrois du *monstre*, notamment *rém* réapparaît en faisant ainsi écho au texte français (en mugissant horriblement).

En guise de conclusion

Les occurrences du mot *monstre* dans le texte poétique de Racine nous révèlent sans doute que la valeur sonore de ce motif-clef est soutenue par le retour répétitif intact de son enveloppe musicale que ne concernent ni l'alternance entre le pluriel ou le singulier ni les modulations sémantiques du sens que suggèrent la situation dramaturgique dans laquelle le *monstre* surgit à la surface.

Les solutions du traducteur vont dans deux sens. D'une part, nous avons affaire à une sorte de déperdition sonore, selon toute vraisemblance, en raison de contraintes rythmiques dictées par le processus de la traduction poétique. Par conséquent l'instrumentation incantatoire du texte original dûe à la reprise textuelle du *monstre* disparaît partiellement. D'autre part, pour rendre l'effet de répétitions lexicales textuelles du *monstre*, le poète-traducteur a opté pour des choix traductionnels qui lui permettent de compenser le manque des retours obstinés intacts du mot *szörny*, équivalent hongrois du *monstre*. Notamment, les variations synonymiques qui effacent la valeur sonore et matérielle de la reprise, servent de moyens de compensation et témoignent d'un enrichissement sémantique, grammatical ou lexico-grammatical.

- Sémantique, car György Somlyó fait varier trois synonymes de l'équivalent hongrois du *monstre* augmentés de changements de sens. (*szörny* = *monstre*, *szörnyeteg* = *monstre*, le suffixe hongrois désignant plutôt le caractère humain monstrueux ne peut pas être exactement retraduit en français et *rém* = *spectre*, *fantôme*, *terreur*)
- Grammatical, car notre traducteur fait correspondre *le polyptote* aux reprises littérales françaises. C'est-à-dire il reprend le terme du *monstre* en lui faisant subir des variations morphosyntaxiques par les suffixes casuels de la déclinaison, caractéristiques du hongrois, langue agglutinante.¹⁶

16 ROBRIEUX, Jean-Jacques (1998). *Les figures de style et de rhétorique*. Paris, Dunod, p. 44.

Qu'es-ce qui pourrait mieux prouver l'actualité de *Phèdre* de Jean Racine que le fait de la jouer au Théâtre *Piccolo* de Budapest dans une récente traduction faite par LACKFI, János

- Lexico-grammatical, car, en dehors de toutes ces amplifications concernant le terme-clef examiné ci-dessus, nous avons relevé dans la version hongroise quelques occurrences adjectivées du substantif *monstre* enrichissant la palette du traducteur à des endroits où le texte français n'en a pas d'écho.

„Az EMU és az euró” – az Európai Bizottság kiadványának francia és angol változata

Élthes Ágnes

1. Bevezető gondolatok

Az Európai Bizottság az Európai Unió hivatalos nyelvein megjelentetett információs kiadványai a legváltozatosabb témaköröket ölelik fel: az Unió intézményrendszere, az EU és a környezetvédelem, az európai állampolgárok jogai, a jogrendszer működése az Unióban, az egészséges táplálkozás, az EU bővítése, hogy csak néhányat említsünk. E mindannyiunk által jól ismert füzetek (kiadványok, brosrák? – még az elnevezésen is gondolkodnunk kell!) létezése, a nyelvoktatásban, fordítóképzésben való felhasználása annyira magától értetődővé vált, hogy különböző nyelvű változataik kontrasztív igényű összehasonlítása szempontjából kevésbé tűnnek kihívásnak, mint egyéb uniós dokumentumok (például szerződések, törvénycikkek, jogi, gazdasági könyvek, glosszáriumok, éves jelentések).

A brosrák könnyedén érthető szövegeket tartalmaznak, holott stílusuk, az érintett területre jellemző szakterminológia meghatározó szerepe miatt inkább a szakszövegéhez áll közel, semmint az ismeretterjesztő íráskéhez. Ebből a szempontból különösen érdekes kiadvány az Európai Monetáris Uniót, illetve a vállalatok és az euró kapcsolatát ismertető füzet angol és francia változata (a továbbiakban EMU/UEM).

A tanulmány felveti a két szöveg közti kapcsolat kérdéseit, vagyis azt, hogy fordítással, vagy inkább párhuzamos szöveggel állunk szemben, a szövegtípusba sorolhatóság problémáját, s végezetül rámutat egy konkrétan kiemelt nyelvtani szerkezetre, a passzív alakok „viselkedésére” kontrasztív nyelvtani szempontból, rövid kitekintéssel a további lehetséges kutatásokra és a két- vagy többnyelvű kiadványok szerepére a fordítás oktatásában.

2. A két szöveg kapcsolata

Az Európai Bizottság hétköznapi gyakorlatában a francia, az angol és a német a munkanyelv, de egyre inkább az angol veszi át a vezető szerepet. A brosrák szövegének nincsen „egységesített eredeti nyelve”. Az esetek többségében az uniós füzetek eredeti szövegének megfogalmazása angolul történik, s ennek alapján készülnek a fordítások a többi hivatalos nyelvre. Azonban bevett gyakorlat az is, hogy a bizottsági üléseken egy eredetileg angolul megírt szövegnek a megvitatása franciául történik és fordítva. S az is előfordul, hogy egy angolul megfogalmazott szövegbe franciából, fordítás útján készült szövegrészletek ke-

rülnek (és fordítva), vagy hogy mindkét nyelven folyik a szöveg megvitatása, amelynek eredeti nyelve vagy az angol vagy a francia volt. Így tehát az EMU/UEM esetében sem lehetünk teljesen biztosak az „igazi” eredeti nyelvben.

A két szöveg kapcsolatáról összegzőként elmondhatjuk, hogy a Bizottság munkamódszereinek ismeretében érdekes nyelvi esetet példáznak, mert részben fordításként, részben tényleges párhuzamos szöveggént is felfoghatjuk őket, abban az értelemben, ahogyan a párhuzamos szöveg meghatározását megtaláljuk Mary Snell-Hornbynál (1999)

Párhuzamos szövegen (itt most) olyan, különböző nyelven megjelent szövegeket értünk, amelyeket eredetileg saját nyelvükön, optimális esetben anyanyelvi szerzők fogalmaztak meg, s amelyek nem egymás fordításai, hanem a lehető legnagyobb mértékben hasonló témát tárgyalnak és kommunikatív funkcióik is kölcsönösen megfeleltethetők. (Mary Snell-Hornby 1999: 184. ford. É.Á.)

A szövegösszehasonlítás során kimutatható francia explicitációk inkább az angolról franciára fordítás tényét, az első olvasásra néha alig érzékelhető információmódosulások pedig a párhuzamos szövegjellegét valószínűsítik.

3. Milyen szövegtípust képvisel az EMU/UEM?

Az információs füzeteket általában a Bizottság belső vagy külső, tehát más, Európai Unión belül működő intézményből felkért szakértői csoportja fogalmazza meg. A kiadványok anonimitását (hiszen sohasem látható szerzőnév, mindig az Európai Bizottság megnevezés szerepel a belső borítókön) az teszi indokolttá, hogy időről időre bármely szakértői csoport ismételten megvitathatja, átdolgozhatja, újrafogalmazhatja vagy újraszerkesztheti a kiadványok egyes részeit, fejezeteit. Bonyolult, szinte lehetetlen feladat volna az egyes fejezetek szerzőinek azonosítása.

Az elmondottakból következik, hogy ha a kommunikatív szituációból indulunk ki, az általunk tárgyalt brosúra szövegtípusát szakemberek által a nagyközönségnek szánt tájékoztató, ismeretterjesztő szöveggént határozhatjuk meg. Ebből a szövegből azonban hiányoznak az ismeretterjesztő szövegekre jellemző stílusfordulatok, csak külső, formai jegyeiben emlékeztet ismeretterjesztő kiadványra (pl. a figyelemfelkeltő borítólap képi anyaga).

A célközönség ugyan az átlagember, a szöveg tartalma tankönyvi hatású, stílusa a tudományos szövegek személytelenségét viseli magán, távolságtartó, objektív, amely teljesen elhomályosítja a szöveg szerzőjének (szerzőinek) személyét. Ezáltal valóban maga a téma szólal meg, a szakkifejezések nyelvezetén. Olyan könnyen érthető szakszövegnek érzékeljük, amelyben a szakmai információk adekvát kifejezéséhez elengedhetetlen a szakterminológia pontos használata, s amelynek fordítása során felmerül a Vinay-Darbelenet-nél említett „literal translation” (szó szerinti fordítás) fogalma. Fordítási szempontból a tudományos, műszaki szövegeket **reverzibilisnek**, számítógépes fordításra

alkalmasnak tartja Vinay-Darbelnet (Vinay-Darbelnet 1995: 34). Éppen ebből a megfontolásból tartottam különösen érdekesnek megfigyelni ebben a transzkódolásra alkalmas szövegpárban az explicitáció jelenségén túlmenően az információmódosulások nyelvi eszközeit.

Összegzőként leszögezhetjük, hogy az általunk tanulmányozott uniós füzet „vegyes” szövegtípust képvisel, mivel szakemberek készítették a nagyközönség számára, tehát kommunikatív funkciója a tájékoztatás és ismeretterjesztés, ugyanakkor a leírt szöveg nyelvezete, stílusa a szakszövegek jellemzőit viseli magán.

4. Explicit francia – implicit angol?

Klaudy Kinga *Az explicitációs hipotézisről* című tanulmányában Blum–Kulka szövegnyelvészeti kutatásaira hivatkozva megállapítja, hogy „például az angol-francia fordításban a francia szöveg explicitebbé válik azáltal, hogy a franciában a grammatikai nem jelölése szélesebb körű, mint az angolban” (Klaudy 1999: 7). Ugyancsak a fenti tanulmányban az angol–francia, illetve francia–angol fordítások vizsgálatával kapcsolatban idézi Seguinot eredményeit, aki „mindkét esetben nagyobb fokú explicitiséget talált a fordításban (Klaudy 1999: 8).

A kanadai Geneviève Quillard (1992) információs tartalmú dokumentumok (ismertető, katalógusok, használati leírások, stb.) hallgatók által angolból franciára fordításainak elemzése során egyes kiragadott nyelvi jelenségeket hasonlít össze. Így például a modalitás kifejezőmódjára vonatkozóan levonja azt a következtetést, hogy a francia szövegek modalitást tartalmazó részletei implicitébbek, a francia magától értetődőnek tekint és mellőz olyan elemeket, amelyeket az angol explicitál. Lexikai síkon is az angol szövegek az explicitebbek a rájuk jellemző lexikai ismétlések gyakorisága miatt, míg a francia fordításokban a mutató és személyes névmások anaforikus azonosító szerepe által a szöveg összhatása implicitébb (Quillard 1992 : 84, 85).

Az alábbi táblázat az EMU/UEM számszerű adatait mutatja be. Ha a szószám növekedését az explicitáció jelének tekintjük, akkor a vizsgált két kiadvány esetében a francia szöveg explicitebb mint az angol.

	Szószám	EMU/UEM	EURÓ	single currency	monnaie unique
ANGOL	7121	23	114	43	
FRANCIA	8139	29	91		41

A francia szöveg több mint ezer szóval többet tartalmaz az angolnál. A szószám egészéhez képest a kulcsterminus, az „euró” előfordulási gyakoriságát azért érdekes külön feltüntetni, mert ez önmagában arra irányítja figyelmünket, hogy a szakszövegi jelleg ellenére sem történt egy az egyben megfeleltetés, vagyis transzkódolás, s ez már önmagában is adott esetben a két szöveg közötti információtartalom súlyponteltolódását vagy módosulását eredményezheti.

A nagyobb szószámot a franciában előforduló fakultatív, illetve fordításspecifikus explicitációkon (Klaudy 1999: 11, 13) keresztül mutathatjuk ki legin-

kább, mint ezt az alábbi példák igazolják. Kísérletként megvizsgáltam az angol létige, a „to be” nem segédigei, hanem állítmányi szerepének francia megfelelőit a szövegben, s ezen az elemi szinten is a francia „bőbeszédűség” a jellemző. Említésre méltó az a jelenség is, hogy a francia terminusok gyakran explicitebbek, mint angol megfelelőik.

Néhány példával próbálom érzékeltetni a fenti állításokat. Tipikusan fakultatív explicitáció fejezi ki a franciában a „the Madrid council of December” jelzőként használt főnévi szerkezetet, amelynek a franciában megtaláljuk a szinte teljesen párhuzamos megfelelőjét. Az uniós füzet francia verziója mégis kifejtőbb, bővebb kifejezéssel él: „Le Conseil européen *qui s’est tenu à Madrid en décembre*”.

A fordításspecifikus explicitáció példaként idézhetjük a franciában a következő mondat igei, szemantikai bővülését az angol prepozíciós főnévhez képest: „legal certainty *on the changeover to the single currency*”. A francia a többes szám használatával konkretizál, az ige beiktatásával pedig magyarázva hozzátesz: „des incertitudes juridiques *entourent le passage à la monnaie unique*”.

Ezután az angol „to be” főigei előfordulását vettem egybe francia megfelelőivel. Konkrét mondatok összehasonlító tanulmányozása szintjén megállapíthatjuk, hogy a „to be” főigei használatának szemantikailag gazdagabbak, változatosabbak a francia megfelelői adott szövegszakaszban. A francia változat tartalmaz pontosító jelentésű francia igéket, a szövegkoherenciát biztosító kötőszók beiktatását + konkretizáló tartalmú igéket együttesen, összeforrott főnévi-igei szerkezeteket stb. Mindez azt támasztja alá, hogy a fordítás vagy párhuzamos szöveg összehasonlító vizsgálata során kiválasztott legegyszerűbbnek tűnő nyelvi elemek egy-egy globális kontrasztív nyelvészeti megállapítás részleges cáfolatát adhatják. Hiszen az angol létigének egy az egyben megfeleltethető lett volna a francia létige, mint az alábbi néhány példából kiderül.

- (1) There *are* less than 800 days...
Il reste moins de 800 jours ...
- (2) Time available for companies (...) *is* similar to that ...
Celles-ci disposent du même délai que ...
- (3) This *is* because the Treaty provides for ...
En effet, le traité prévoit ...
- (4) There *is* an obvious link between the stability exchange ...
Il existe un lien évident entre la stabilité des taux de change ...
- (5) The emphasis *will be* on companies ...
L’accent sera mis sur ...
- (6) The other major factor for (...) *will be* ...
L’autre facteur important (...) résidera dans ...
- (7) The fiscal consequences of EMU *is* largely a matter for ...
Les conséquences fiscales de l’UEM concernent ...

4. Az információmódosulás típusai

További vizsgálódásaimat az információtartalmat is érintő explicitebb megfogalmazásokra irányítottam, amikor pusztán egyetlen szó kitétele vagy elhagyása, a szótöbblet, a kifejtés, a tartalomkibontás a franciában az angolhoz képest már információs súlyponteltolódást, módosulást vagy akár többletinformációt is maga után von, s ily módon egy informatív kiadványban ezek a szövegszakaszok tulajdonképpen felszíni, illetve „látszat-explicitációk”-ként is felfoghatók.

Miután informatív, a fordítás szempontjából „reverzibilisnek” mondható szövegtípusról van szó, eleve kis számú, de talán annál érdekesebb példát várhatunk. A szövegegészhez képest, akár kis korpuszon, akár terjedelmes dokumentáción dolgozunk, informatív szövegek többnyelvű változataiban az árnyalatnyi vagy lényegesebb információmódosulásokat hordozó nyelvi eszközök nem gyakoriságukkal, hanem egyáltalán előfordulásukkal hívják fel magukra a figyelmet, s csakis ilyen szemléletben kínálnak tipológiát.

A továbbiakban az információmódosulások konkrét nyelvi példáinak csoportosítása következik.

1. Lexikai síkon teljesen ekvivalens szóválasztással élhetne mindkét nyelv ugyanannak a fogalomnak a megjelölésére, és mégsem transzkódolás történik. Tipikus példa erre az angol „trade” (kül- és belkereskedelem) és francia megfelelője, a „commerce” helyett az „échanges” szó előfordulása a francia változatban. E többes számú terminusban többlettartalom rejlik, amely jelentésénél fogva a valóság tágabb, dinamikusabb szeletére irányítja a figyelmet, magában foglalva a „kereskedelmi forgalom”, az „üzleti forgalom” jelentéseket, az elvontabb angol „trade”-től eltérően.

Hasonló példaként idézhetjük az „introduction of the euro”, illetve francia változatát a brosúrában, „mise en circulation de l’euro”, holott a franciában is megtaláljuk a teljesen (még alakilag is azonos) ekvivalens szót („introduction de l’euro”). Ezúttal is az figyelhető meg, hogy angol elvontabb főnévvel szemben a francia szószámra is több, explicit kifejezésében benne foglaltatik az euró gyakorlatban történő forgalomba hozása is, nemcsak (elvi!) bevezetése.

2. Információs súlyponteltolódást visz a francia szövegbe, hogy olyan szövegszakaszokban is, ahol az angol önmagában említi az eurót, a francia hozzáteszi szinonima-változatokkal az euróra való áttérést: „passage à l’euro, basculement à l’euro, introduction de l’euro”.

3. Mindkét nyelvben meglévő és azonos jelentésben használatos minőségjelző elhagyása (illetve kitétele) szintén módosítja az információt. Tipikus példa erre az angol „individual companies” és a franciában jelző nélkül, önmagában álló „entreprises”. Ezáltal a brosúra angol olvasója az egyéni vállalkozásokra, a francia pedig tágabb értelemben a vállalkozásokra, illetve vállalatokra gondol, tehát ez esetben a lexikai eltérésnek a terminológiai azonosítást is módosító szerepe van.

4. Az angolban és a franciában azonos vagy közeli jelentéssel rendelkező modális igék, illetve a pontosan megfeleltethető igeidők felváltása szövegszinten információt módosító tényező, ahogy ezt a következő példamondat érzékelteti:

- (8) Not all Member States *are expected to be* in a position to participate in the euro area. (EMU 9)
 Tous les Etats Membres *ne seront probablement pas* en mesure de participer à la zone euro. (UEM 9)

5. Azonos fogalomra utaló, de eltérő terminológiai választással együttjáró transzpozíció, például angol prepozíciós főnévnek megfeleltetett francia időhatározói mellékmondat (előidejű jövő idővel) a két szövegváltozat olvasója számára másként jeleníti meg az információt.

- (9) *In the absence of euro notes and coins* (1), it is evident that vast majority of *retail transactions* (2) will remain in national currency units until 2002. (EMU 18)
Tant que les billets et le pièces en euros n'auront pas été mis en circulation, (1) il est clair que la grance majorité des *opérations avec les particuliers* (2) seront exprimés en unités monétaires nationales jusqu'en 2002. (UEM 19)

A francia mondat első részében (1) információbővüléssel egybekötött explicitációt, a második részében (2) azonos jelentés megőrzésével, a két nyelv eltérő rendszeréből fakadó kötelező explicitációt találunk. Az angol jelentése: 'euró bankjegyek és érmék hiányában ...', a francia jelentése: 'amíg az euró bankjegyek és érmék nem kerültek forgalomba, ...')

6. Analóg mondat szerkezet meg nem feleltetése (pl. angol vonatkozó mellékmondat célhatározói mellékmondatként alakítása a franciában) más tartalmat fed le az angol illetve francia változatban:

- (10) There is a need to create a new exchange rate mechanism for stage three *which links* the currencies of the non-participating Member States to *the euro*" (EMU 9)
 ... a dès lors été décidé qu'un nouveau mécanisme de change devrait être mis en place pour la troisième phase, *en vue d'établir* un lien entre l'euro et les monnaies des Etats-membres qui ne participent pas à *l'UEM.*" (UEM 9)

Ez egyúttal a terminológiai információ többletre is példa, hiszen az angol szövegben előforduló eurónak a francia magát az intézménynevet, az UEM-et felelteti meg.

7. A franciában az angollal azonos szövegszakaszban szótöbblet található, amely más információra utal, mint az angol, s ez a terminológiai azonosításban is pon-

tatlanságra vezethet. Pl. Az angol *business activities* megjelölésére a francia füzet az általánosító *tous les domaines d'activité*-t használja.

8. Végül elkülöníthetünk egy olyan látszólagos explicitációt, amelyben a szótöbblet az angol szöveghez képest kiegészíti az információt, tehát a szótöbblet információtöbbséggel azonos. Például: „The euro will be at the centre of the mechanism” (*‘Az euró lesz a mechanizmus középpontjában’*) és az ennek megfelelő francia mondat, amely kiegészítő információt tartalmaz: „L’euro, étant la monnaie la plus stable, sera placé au centre du mécanisme” (*‘Az euró, mivel ez a legstabilabb pénz, a mechanizmus középpontjába kerül’*). Ez a mondat egyrészt az információtöbbségre, másrészt a fakultatív explicitációra példa. Az aláhúzott szakaszok kiemelik az angollal összehasonlításban a megemelkedett szószámot.

A fenti példák az EMU-ról szóló uniós kiadvány angol és francia változatában a két szöveg közti információs súlyponteltolódások, információváltozások és információbetoldások (nyelvi eszközeinek) főbb eseteit illusztrálják. Az ilyen irányú vizsgálódás érdekes adalékokkal szolgálhat információs dokumentumok többnyelvű változatainak összehasonlító elemzéséhez.

5. Egy kontrasztív nyelvtani szempont: a passzív szerkezetek a két szövegben

Önmagában azonban nem elegendő, ha az ilyen típusú, vagyis a szakemberek által széles közönség számára készített, könnyű szakszövegnek minősülő szövegek különböző nyelvi változataiban pusztán az információváltozásokra összpontosítjuk figyelmünket.

Akkor alkothatunk teljesebb képet a nyelvi hasonlóságok és különbözőségek konkrét szövegpárokban megnyilvánuló dinamikus működéséről, ha azt is megvizsgáljuk, némely kiválasztott nyelvtani jelenség hogyan jut érvényre a konkrét szövegekben, és megfigyeléseinket összevetjük az adott nyelvpárra vonatkozó kontrasztív nyelvtani kutatások klasszikusainak megállapításaival. Az információmódosulásoknál is a kis számban előforduló megoldásokat emeltem ki. Ugyanezt a fonalat követtem a passzív szerkezetek elemzésekor.

Mielőtt az angol és francia passzív szerkezetek megfeleltetési lehetőségeit Vinay és Darbelnet (1995), majd később Jean Delisle (2003) alapján felsoroljuk, érdemes röviden kitérni Soudieux kutatásaira (1974), aki tekintélyes statisztikai adatokkal dolgozott. Korpuszát regények, novellák, színdarabok, újságcikkek, tudományos és orvosi cikkek alkották. Az eredetileg francia nyelven írt szövegekből s angol fordításaikból elemzett 5532 passzív szerkezetet. Az összes angol fordítást egybevetve jutott arra a megállapításra, hogy a passzív szerkezeteknek mindössze 28,7 %-a volt eredetileg is passzív alakban. Ez azt jelenti, hogy a többi passzív alak, azaz 71,3 % a franciában más nyelvtani megoldással szerepel (pl. cselekvő ige, személytelen szerkezet, visszaható ige). A számok azt mutatták, hogy az angolban lényegesen több a passzív szerkezet, mint a franciában.

Vinay és Darbelnet szerint az angolban szerteágazóbb a passzív szerkezetek használata, mint a franciában. Ezt leginkább azzal magyarázzák, hogy az angol nyelv működési mechanizmusa objektívebb, mint a franciáé, hiszen az angolban nem szükséges egy igének tárgyának lennie ahhoz, hogy passzív szerkezet igei elemét alkossa. A szerzőpár a következő kategóriákat különbözteti meg az angol passzív szerkezetek franciára fordítási lehetőségeiben:

- (a) az „on” általános névmás + cselekvő ige
- (b) visszaható igei alak
- (c) passzív szerkezet

A személytelen szerkezetekben a francia passzív alak az angolba passzív szerkezettel kerül át, a passzív alakok átjöhethetnek az angolba cselekvő igével is.

Jean Delisle (2003) szerint, bár a francia nyelv nem rendelkezik ugyanolyan szintaktikai rugalmassággal, mint az angol, s kevésbé használ passzív szerkezeteket, mégis, bizonyos szövegtípusokban, például a jogi, közgazdasági, műszaki szövegekben az angol és a francia egyaránt gazdag passzív szerkezetekben, amit a stílus személytelensége tesz indokolttá. Ezzel együtt, a tudományos szövegekről végzett kutatásokra hivatkozva megállapítja, hogy a passzív szerkezetek aránya az eredeti angol szövegben magasabb, mint francia fordításaikban, vagy eredeti francia szövegekben. Angolból franciára fordítások során a francia nyelv több lehetőséget kínál, ott, ahol az angol passzív szerkezet franciába ültetése nehézkessé tenné a stílust. Jean Delisle-nél több fordítási lehetőséget találunk, mint Vinay és Darbelnet könyvében, de természetesen az alapeseteket tekintve találunk „átfedéseket” is.

- (a) az „on” általános névmás + cselekvő ige
- (b) szintaktikai átrendezés, vagyis cselekvő szerkezet
- (c) személytelen szerkezet
- (d) cselekvő ige, passzív jelentéssel
- (e) a „this”-szel kezdődő mondatok esetében szerzői többes szám első személy használata
- (f) „voir”, „se voir” igékkel alkotott passzív értelmű kifejezések
- (g) visszaható igei alakok
- (h) „se faire” + főnévi igenév

Az (a), (e) és (f) fordítási megoldásra nem találunk példát az itt elemzett szövegpárban. Az „on” + cselekvő igei megoldás teljesen hiányzik az elemzett francia szövegből.

A következőkben megnézzük, hogy az EMU-t bemutató angol–francia szövegpárban talált passzív szerkezetek alátámasztják-e azt a megállapítást, mely szerint az angol szövegekben lényegesen több a passzív alakú ige, mint francia megfelelőjükben. A másik kérdés, amelyre választ keresünk, a következő: a fent említett kategóriák milyen arányban szerepelnek a konkrét szövegben, s találunk-e olyan fordítási megoldást, amely nem sorolható be az eddigi példák közé, s ezáltal kiegészülhet a paletta.

A két szövegben 56 „reverzibilis” passzív szerkezetet találunk. Ezenkívül 23 angol passzív szerkezet található, amelynek nem passzív szerkezet felel meg a franciában, és 30 francia passzív szerkezet fordul elő, amelynek nem passzív alak az angol megfelelője. E szerény nagyságrendű adatokból az tűnik ki, hogy az itt

tárgyalt, gazdasági témájú, szakszövegnek minősíthető szövegtípus angol és francia változata az általános megállapításoknak ellentmond, vagyis itt a franciában fordul elő több passzív szerkezet, ha mindössze csak héttel is, mint az angolban. Összesen 109 passzív szerkezet van a két szövegben együtt, ebből 79 az angol szövegben és 86 a francia szövegben.

A fentiekben megállapítottuk, hogy 23 olyan angol passzív szerkezetet találunk, amelynek nem passzív szerkezet felel meg a franciában. Ez azt jelenti a szövegben, hogy 13 cselekvő ige, 4 visszaható ige, 1 nominalizáció + melléknév, 1 passzív értelemben, jelzőként használt *participe passé* (múlt idejű melléknévi igeneves szerkezet), 2 személytelen szerkezet felel meg az angol passzív alakoknak, s egy helyen pedig nincs semmilyen megfeleltetés.

A 30 francia passzív alak megfeleltetése az angol szövegben az alábbiak szerint alakult: 24 cselekvő ige, 3 melléknévi igeneves szerkezet, 1 lexikai behelyettesítés, 2 személytelen szerkezet.

Statisztikai adatokkal nem érzékeltethetően, de előfordulnak olyan konkrét megoldások is a passzív szerkezetek fordításakor, amelyekről nem tesznek említést az eddigi kontrasztív nyelvtani kutatások. A továbbiakban három ilyen megoldásra hozunk fel példákat:

1. A jelzőként használt *past participle* (*participe passé*) mindkét irányban megtalálható a passzív szerkezet megfelelőjeként:

(11) Nincs passzív az angolban, van passzív a francia fordításban:

... *surveillance procedure set out in Article 103 of the Treaty* ... (EMU 10)
 ... *procédure de surveillance multilatérale telle qu'elle est définie à l'article 103 du Traité*... (UEM 10)

(12) Van passzív az angolban, nincs passzív a francia fordításban:

It covers (Part one) important elements of the building blocks *which are being put in place*. (EMU 6)
 Elle évoque des éléments importants de *composantes de base mises en place*. (UEM 6)

2. A cselekvő ige + melléknév, vagy a passzív szerkezet szinonimájaként, tartalmilag megegyező jelentésű cselekvő ige szerepel mind a két szövegben:

(13) Van passzív az angolban, nincs passzív a francia fordításban:

... when the list of participating Member States will be decided ... (EMU 26)
 ... au moment où *la liste des Etats participants sera connue* ... (UEM 27)

(14) Nincs passzív az angolban, van passzív a francia fordításban:

It would be prudent for companies to establish working groups ... (EMU 28)
Les entreprises qui n'ont pas encore mis en place de groupes de travail seraient avisées de le faire.... (UEM 30)

3. Az angolról franciára való fordításban nominalizáció megy végbe:

(15) Van passzív az angolban, nincs passzív a francia fordításban:

Legislation in which convenient threshold amounts *are denominated* in national currency units may *have to be amended* individually. (EMU 14)

Dans les textes où des seuils sont exprimés en monnaie nationale, *une modification individuelle* des montants *pourrait être nécessaire*. (UEM 14)

E rövid áttekintésből levonhatjuk azt a következtetést, hogy lehetnek olyan szakszövegtípusok, amelyek angol és francia nyelvű párhuzamos kiadványaiban bizonyos grammatikai szerkezetek, pl. a passzív szerkezetek előfordulási aránya, vagyis a két szöveg közti megoszlása ellentmond a korábbi kutatások megállapításainak, továbbá, hogy az eddig feltérképezett fordítási lehetőségek tovább tagíthatók, még ha csak néhány példát találunk is a korábbiakhoz képest új megoldásokra.

6. Kitekintés a kutatásra és az oktatásra

A jelen elemzés tanulsága szerint a kutatás során mind az információ-eltolódásokban, mind a kontrasztív nyelvi kategóriákban kialakítható egy „fordított” statisztika, azaz, a nem gyakori, a nem tipikus, a nem legjellemzőbb példák kigyűjtése révén a sztereotip nyelvi jelenségektől eltérő megoldások feltérképezése. Jelentős korpuszon, többféle szövegtípuson keresztül vizsgálva esetleges törvényszerűségek felismerésére is eljuthatnánk, pl. azonos téma különböző szintű forrásszövegekben és fordításaikban milyen arányban tartalmazznak „nyelvtani sztereotípiákat”, és mi a ritkán vagy akár egyedien előforduló szerkezetek aránya. Véleményem szerint a fordítói gyakorlatban haszná lehet az ilyen irányú próbálkozásoknak is.

Ebből a megfontolásból tettem kísérletet a passzív/aktív szerkezetek összehasonlítására is az euróval foglalkozó szöveg két nyelvi változatában, jelen esetben az angol és a francia szövegben. Abból a hipotézisből indultam ki, hogy a klasszikus példák sorát mindenkor árnyalhatják azok a konkrét fordításokból kigyűjtött megoldások, amelyek *eltérést mutatnak* a szabályként megállapított megoldásoktól. Természetesen egy ilyen irányú próbálkozás akkor ölthetne empirikus jelleget, ha a kutatás impozáns korpuszon valósulna meg és kiterjedne egyéb szövegtípusokra, pl. tudományos-ismeretterjesztő, vagy akár irodalmi szövegekre is. Még teljesebb lenne a kutatás, ha a nyelvpáronként azonos téma különböző nyelvi regisztereibe tartozó dokumentumokból nemcsak példamondatokat, hanem az előfordulási hely mikrokontextusát, akár egész bekezdésnyi szakaszokat is kigyűjtenénk.

A fordítás tanításában gyakorlati „haszonnal” is járhat két (vagy több) idegennyelvű változat felhasználása. „Saját terminológiai mikrobázis” létrehozásán túlmenően érdekes tapasztalatokkal gazdagítja a hallgatókat megadott szövegszakasz egymástól független lefordítása a különböző nyelven megjelent kiadványokból. Tapasztalataim szerint az ily módon, külön-külön elkészített fordítások

összehasonlítása lehetővé teszi annak vizsgálatát, mennyiben tükrözik a fordítások a szövegekben feltárható apróbb vagy akár lényegesebb információmódosulásokat, illetve észlelünk-e eltérést az angolról illetve franciáról magyarra fordított szövegek között az iménti kontrasztív nyelvi megvilágítás szemszögéből. Végezetül pedig, egy-egy uniós téma két (több) nyelven megjelent ismerete, tudatos szövegelemzéssel, a lexikai, terminológiai ismeretek bővítésének igényével az idegen nyelvről idegen nyelvre fordítási készség fejlesztéséhez is segítséget nyújthat, amennyiben a gyakorlati élet ilyen feladat elé is állítja fordító hallgatóinkat.

Irodalom

- Delisle, J. 2003. *La traduction raisonnée*. Ottawa: Les Presses Universitaires d'Ottawa.
- Klaudy K. 1999. Az explicitációs hipotézisről. *Fordítástudomány* I. évfolyam. 2. szám, 5-22.
- Quillard, G. 1992. Quelques aspects linguistiques et culturels de l'implicite et de l'explicite en anglais et en français. *Journal of Applied Linguistics*. Vol. 6. No. 2. 83-91.
- Snell-Hornby, M. 1999. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Soudieux, R. 1974. Le passif dans des textes anglais traduits du français contemporain: étude d'un problème de traduction. *Cahier CRAL*, No. 27. 130-156.
- Vinay, J. P., Darbelnet, J. 1995. *Comparative Stylistics of French and English*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Források

- EMU = *EMU and the euro: how enterprises could approach the changeover*. European Commission, Luxembourg: Office for Official Publications of the European Communities, 1997. 3-28. ISBN 92-827-9864-X
- UEM = *L'UEM et l'euro: les entreprises face à la transition*. Commission européenne, Luxembourg: Office des publications officielles des Communautés européennes, 1997. 3-30. ISBN 92-827-9865-8.

La tirade du Labyrinthe en hongrois

Ágnes ÉLTHES

Université des Sciences Techniques et Economiques de Budapest

Etant donné qu'il n'existe aucune bibliographie fiable recensant l'ensemble des traductions hongroises de Racine dans leur ensemble, nous nous référons aux Fonds de la Bibliothèque Nationale Széchényi de Budapest pour avoir une image globale sur les traductions imprimées de Racine en Hongrie. Presque toutes les pièces de Racine avaient déjà au moins une traduction en hongrois, lorsque Gyula Illyés décide de réaliser un volume des œuvres complètes en 1950. Pour cela, il réunit un groupe de poètes-traducteurs¹ chargés de traduire les pièces en alexandrin. A l'exception de la traduction de Mithridate par Antal Zechenter (1781), les traducteurs ont transposé le texte de Racine en vers. A l'origine, c'est-à-dire durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, il n'y avait, selon toute vraisemblance, aucun consensus sur la forme de versification capable de représenter en hongrois l'alexandrin racinien. Cependant, une évolution incontestable se dégage au fil des siècles en faveur des vers de douze ou treize syllabes avec des vers rimés.

Plutôt que de continuer par une évaluation générale des traductions hongroises de Racine, je me limiterai à comparer cinq variations hongroises de la tirade du Labyrinthe (Jean Racine: Phèdre, acte II, scène 5, vers 634-662). La comparaison de plusieurs traductions datant (approximativement et/ou

1 Parmi les personnalités rassemblées, on peut mentionner Zoltán Jékely, (*Les Frères Ennemis* – «A testvér-ellenfelek»), György Rába (*Alexandre le Grand*), Lőrinc Szabó (*Andromaque*), Gyula Illyés (*Les Plaideurs*), László Kálnoky (*Britannicus*), István Vas (*Bérénice*), Ágnes Nemes Nagy (*Bajazet*), Marcell Benedek (*Mithridate*), László Kárdos (*Iphigénie*), György Somlyó (*Phaëdra*), László Bencze (*Esther*), György Rónay (*Athalie*). Ces traductions poétiques mises à part, nous avons relevé deux *Andromaque* (1866, Zilahy, 1901, Benedek), trois *Athalie* (1876, Csiky, 1901, Nagy Téri, 1947, Kosztolányi), un *Bajazet* (1872, Paulay), une *Bérénice* (1942, Benedek), un *Britannicus* (1898-1899, Zoltán Vilmos), une *Thébaïde* («Az ellenséges fivére», 1889, Perényi Platzner), une *Iphigénie* (1875, Paulay), un *Mithridate* (1781, Zechenter), et quatre *Phèdre* (1851, Döme Horváth, 1872, Albert Farkas, 1901, Emil Ábrányi, 1949, Gedeon Mészöly).

significativement) d'époques différentes nous permet de saisir les options traductionnelles individuelles (subjectives) qui reflètent pour chaque traduction la manière dont le texte est interprété, les caractéristiques stylistiques, la familiarité précédemment acquise et l'affinité avec l'oeuvre ainsi que l'acculturation qui assure la perception ultérieure de l'oeuvre par le public récepteur. Mais surtout, cela nous permet d'estimer le degré de fidélité quant à l'impression d'ensemble donnée par l'original, quant au véritable message, en dépit de différences pouvant être significatives. Dans le cas d'un morceau choisi dans une oeuvre dramatique, ces choix traduisent la conception que s'est faite le traducteur de la psychologie des personnages.

Une comparaison microscopique portant sur les différentes solutions traductives justifie la proposition théorique de Léon Robel:

[...] un texte doit être considéré comme l'ensemble de toutes ses traductions significativement différentes. [...] Il y a donc] une hiérarchie des textes en fonction des possibilités de traductions qu'ils offrent, et dans cette hypothèse, la poésie est à placer au sommet de la hiérarchie. (Robel: 60, 63)

Antoine Berman fait remarquer que

les solutions apportées par chaque traducteur à la traduction d'une oeuvre (qui sont fonction de leurs projets respectifs) sont si variées, si inattendues qu'elles nous introduisent lors de l'analyse [...] à une double dimension plurielle. (Berman: 85)

Analyse lexico-grammaticale de la tirade du Labyrinthe

Dans ce (faux) soliloque, l'amour de Phèdre se révèle dans le cadre d'une double substitution imaginée qui permet à la reine, par le moyen de suspension rhétorique de l'enchaînement dramatique, de retarder son acte illocutoire, précisément, son véritable aveu à Hippolyte: elle se substitue de manière «rétrospective» à Ariane et substitue Thésée à Hippolyte. D'abord, l'amour se révèle dans une confusion apparente entre Thésée, époux légitime de Phèdre que l'on croit mort au moment de la rencontre de Phèdre avec Hippolyte, et le fils de celui-ci. La jeunesse de Thésée est exprimée sous la forme de la projection dans le passé de celle d'Hippolyte. Or, c'est l'inverse qui se dégage du dialogue d'Hippolyte avec Théràmène dans la première scène (vers 22-26). La parole de Phèdre efface graduellement les frontières entre les deux images pour glisser vers une déclaration de plus en plus explicite à Hippolyte.

A titre de corpus d'analyse, nous nous référerons aux cinq versions hongroises du texte de la tirade du Labyrinthe, présentées dans l'ordre

chronologique.² Nous allons étudier successivement les différentes parties de la tirade du Labyrinthe dans les cinq traductions, notamment au moyen de retraduction approximative en français.

Thésée infidèle refusé (vers 635-637)

La reformulation en hongrois du refus du nom de Thésée montre que les traductions ont en commun l'idée de l'inconstance qui est exprimée par des choix lexicaux et stylistiques divergents. Chez Horváth, le refus est catégorique et se trouve renforcé par la négation: «Jamais plus ce Thésée». L'image négative est établie par la double répétition au début de deux vers successifs des pronoms relatifs (qui.../qui) suivis de la description objective d'un Thésée qui est: «Minden nönél egyformán ledér». Ensuite, un néologisme personnel du traducteur, «nőorv», produit une image expressive mais aussi confuse. L'emploi de ce mot bizarre contredit aux contraintes lexicales et à la simplicité du vocabulaire racinien. Dans l'expression «descendu chez l'Achéron» nous avons affaire à un nom propre de fleuve à connotation mythologique, puisqu'il fait allusion aux Enfers. La dernière information concernant explicitement l'adultère de Thésée constitue le point culminant d'une gradation par une métonymie: «[...] az alvilág királya / Ágyát is megfertőzni».

Albert Farkas met en position initiale le nom d'Achéron en l'augmentant de l'adjectif qualificatif «noir». La deuxième information sur Thésée infidèle est une métaphore facilement décodable, l'intersection sémique du comparant et du comparé étant évidente à notre esprit: «Ki pilleként minden virágra szállt». Mais le traducteur devait sentir la nécessité d'expliquer le sens de cette métaphore et il ajoute: «A nőrablóért» ce qui affaiblit l'effet expressif de la métaphore. Ainsi, Farkas, trop soucieux de ne rien perdre de l'original, en est venu à alourdir son texte. Chez lui, l'idée de l'adultère de Thésée est exprimée par des moyens stylistiques analogues à ceux employés par le premier

2 Les dates qui figurent entre parenthèses indiquent la date de publication imprimée sur l'ouvrage telle qu'elle est répertoriée dans les Fonds de la Bibliothèque Nationale Széchényi: 1. Döme Horváth (1851), 2. Albert Farkas (1872), 3. Emil Ábrányi (1901) 4. Gedeon Mészöly (1949) 5. György Somlyó (1992, S.O.S. Budapest, retraduction de *Phèdre*). Les traducteurs sont: Döme Horváth (1819-1899), juriste, écrivain; Albert Farkas (1842-1915), journaliste, écrivain; Emil Ábrányi (1850-1920), journaliste, traducteur, poète; Gedeon Mészöly (1880-1960), linguiste, traducteur, professeur d'université en linguistique; György Somlyó, l'unique traducteur vivant de Racine, poète, traducteur poétique, écrivain, reconnu aussi en France, lauréat du prix Kossuth.

traducteur, à la seule différence que la métonymie incorporée dans la périphrase «*az árnykirály*» s'accompagne d'un verbe archaïsant, assez vulgaire, qu'il serait difficile de retraduire en français: («*beundokitni*» qui correspond approximativement à «souiller» en français moderne). Ce qui différencie fondamentalement ces deux traductions l'une de l'autre, relève de l'ordre des informations se rapportant au passé de Thésée, à savoir à l'emplacement du nom propre géographique (mythologique) d'Achéron. Le choix des temps verbaux est, en revanche, identique (une forme verbale au présent et deux au passé), ainsi que la position du pronom relatif «qui» deux fois répété, en début de vers.

Emil Ábrányi consacre quatre vers à la description du comportement infidèle de Thésée. Le «non pas celui» est suivi de 2 fois 2 vers syntaxiquement parallèles. Le traducteur renchérit sur les textes précédents par l'ajout de l'adjectif «profond»: «*Nem azt, akit látott a mély pokol*». Dans son texte, il met l'accent sur la quantité des cas d'infidélité éventuels, en donnant du relief au nombre «cent» par sa répétition: «*Száz meg száz asszony lenge széptevőjét*». Dans le même temps, la caractérisation de l'inconstance de Thésée se fait dans un registre de langue éloigné du genre classique et suggère plutôt une ambiance comique.

Dans la version de Gedeon Mészöly, l'information du passage consacré à l'inconstance de Thésée en amour subit une déperdition importante. Chez lui, la description de Thésée est celle d'un homme dont l'infidélité se prolonge dans le présent: «*Ki csábitásait ledéren űzi még*». Le texte continue au passé: «qui a pénétré dans l'Enfer pour voler une femme». L'article indéfini suggère ici le sens de généralisation. Nous constatons une perte de poids lexical et sémantique par rapport aux autres traducteurs; en effet, les éléments textuels avec des allusions mythologiques, notamment le roi des Enfers et sa femme sont passés sous silence.

C'est tout d'abord la densité du style et la force des mots choisis qui différencie significativement la version du poète-traducteur Somlyó. La description de Thésée infidèle s'articule autour de la double répétition de la particule négative «nem», et de l'article défini précédant les deux adjectifs qualificatifs qui évoque l'adultère, ce qui a une fonction d'intensification. «[...] *nem azt, ki pokolra szállt, / Nem az állhatatlan, a csapodár királyt*». Les deux adjectifs, choisis pour leur force sémantique, sont capables de véhiculer l'idée de l'infidélité de Thésée, avec une plus grande profondeur que les expressions excessives, parfois hyperboliques voire artificielles des prédécesseurs. Le mot «roi» placé en fin de vers crée chez le lecteur l'impression que Phèdre attribue de

l'importance au rôle de Thésée dans la hiérarchie sociale plutôt qu'à Thésée lui-même. Dans «deshonorer même le lit de Hades», les solutions périphrastiques romantiques sont remplacées dans la dernière traduction par le nom propre mythologique supposé bien connu du public récepteur.

La confrontation des traductions avec le texte de Racine révèle que les traducteurs ont rendu fidèlement l'hypotypose en explicitant l'adultère de Thésée d'une part au travers des variations lexicales offertes par les possibilités du hongrois, d'autre part selon leur créativité individuelle. Le volage adorateur suivi de l'hyperbole basée sur l'emploi du nombre de mille objets divers est rendu avec plus d'affinité par les deux adjectifs densificateurs de la traduction de Somlyó que par la métaphore forcée de Farkas ou par la tentative de fidélité littérale d'Ábrányi, où la volonté d'éviter toute ambiguïté s'est traduite par une formule lourde en hongrois. Chez Somlyó, l'impression d'ensemble a pris le pas sur le détail de l'expression. Un autre détail textuel a été rendu presque littéralement par les traducteurs, à l'exception du dernier traducteur. Dans l'original, nous avons dieu des morts, c'est-à-dire, le remplacement d'un nom propre par sa définition, ce qui revient en pratique à substituer un énoncé long au nom propre (antonomase). Somlyó, en nommant ce Dieu «Hádész», nous offre un bel exemple de la volonté d'acculturation du traducteur. Il transmet le message de Racine qui répond aux connaissances culturelles de son public récepteur. Nous constatons un phénomène contraire chez les deux premiers traducteurs qui ont substitué à une expression à sens général de l'original un nom propre concret géographique. Par ce procédé, ils ont fait écho à l'emploi par Racine lui-même du nom d'Achéron dans des passages précédant la tirade du Labyrinthe.

Portrait d'homme idéalisé (vers 638-640)

Le passage où s'effectue la transition entre l'image d'un Thésée infidèle que Phèdre refuse et l'aveu directement adressé à Hippolyte semble, à la surface textuelle, se détacher du réel en renforçant l'impression de l'imaginaire. Dans sa rêverie, Phèdre substitue à l'image de Thésée celle d'un jeune homme idéalisé dont le portrait se dessine dans les cinq traductions à travers une prolifération d'adjectifs qualificatifs. L'emplacement des adjectifs varie de manière divergente et il n'y a pas d'interférence absolue entre eux sur le plan sémantique non plus. Au-delà des divergences, c'est un noyau sémantique commun aux différentes versions hongroises qui constitue le système de valeurs de Phèdre que cette dernière prête à l'homme idéalisé, ainsi opposé à

Thésée. Dans la première traduction, ce portrait est élaboré dans un parallélisme syntaxique embrassant quatre vers. Le premier groupe d'adjectifs se rapporte au caractère («kevély, hü, szemérmes»), le deuxième à l'apparence («ifjan, csinosan, mindenkit elbájolóan»). Le traducteur a laissé Phèdre tutoyer Hippolyte, supprimant ainsi la politesse protocolaire imposée aux personnages de sang royal. Chez Farkas il n'y a pas de triade d'adjectifs. La triple répétition de «tel que» approfondit la tension de l'attente, et marque dans le même temps l'embarras que ressent Phèdre avant de déclarer son amour. «Milyennek istent képzelünk, milyen / Te vagy! egészen olyan, mint te vagy!». Chez Emil Ábrányi, l'accent porte sur le contraste entre Thésée refusé et son antithèse et est approfondi par la force sémantique du verbe «adorer». Mais nous constatons une différence fondamentale dans cette interprétation par rapport aux précédentes, à savoir que les verbes qui suggèrent l'imaginaire y manquent. La disparition des verbes de l'imaginaire affecte aussi la traduction de Mészöly. La description du portrait idéalisé comprend un adverbe de temps qui modifie significativement sa conception traductionnelle. La Phèdre de Mészöly désigne un homme encore plus réel et plus concret que notre troisième traducteur: «Most tiszta, büszke ő, talán kissé kegyetlen». L'arrangement des adjectifs de caractérisation en triades est sauvegardé. Dans le même temps, un nouvel élément, la cruauté apparaît. Sa Phèdre semble craindre, par avance, le refus d'Hippolyte, sa cruauté. Ce n'est pas un pur ajout lexical, mais plutôt une anticipation dramaturgique, car la Phèdre de Racine prononcera ce mot dans son véritable aveu à Hippolyte (vers 670).

Chez Somlyó, l'arrangement des adjectifs en triade, leur division en deux groupes, selon qu'ils se rapportent au caractère ou à l'apparence extérieure, sont maintenus. La caractérisation est introduite par la conjonction d'opposition «de»: «De azt, ki büszke, hü, s kicsit még neveletlen». L'emploi de l'adjectif substantivé: «jeune» dans l'expression «le charmant jeune (homme)» a un effet densificateur. L'ordre des adjectifs qualificatifs se rapportant à la caractérisation du portrait de l'homme idéalisé varie dans les traductions. L'ordre dans lequel Racine a placé les trois adjectifs de la caractérisation reflète le degré d'importance que les qualités évoquées par ces adjectifs occupent dans le système de valeurs de Phèdre. Chez Racine, en premier lieu vient fidèle, ce qui permet également de donner du relief à sa désillusion causée par l'adultère de Thésée. Nous avons en fin de vers farouche et fier est mis au milieu du vers. Dans la comparaison aux Dieux, malgré la fidélité des traductions, deux décalages subsistent. L'adjectif possessif du texte racinien,

nos dieux disparaît. L'autre modification a un poids dramaturgique important et marque un tournant décisif dans les versions hongroises. Une forme verbale conjuguée à la deuxième personne du singulier, un pronom en position sujet ou objet renvoyant au tutoiement, ne sont que des éléments grammaticaux de surface. En profondeur, il s'agit là d'une infidélité fondamentale à l'original. La Phèdre de Racine vouvoie Hippolyte selon le code de politesse imposé aux personnages de sang royal. Au contraire, les traducteurs ont laissé Phèdre tutoyer Hippolyte (et ce tutoiement subsiste tout au long de la tirade). Par ce changement significatif, ils ont eu recours à une anticipation dramaturgique qui affaiblit l'augmentation de la tension, alors que le tutoiement marque dans le texte de Racine un point culminant dans l'expression de la passion, qui intervient dans le discours d'aveu, au premier vers de sa réplique à la réaction d'Hippolyte: Ah! cruel, tu m'as trop entendue. La tirade du Labyrinthe, qui constitue une sorte de prélude à l'aveu direct, participe au moment de la distanciation volontaire de Phèdre, une précaution oratoire. Les traducteurs ont anticipé le changement du style rationnel en style affectif, c'est-à-dire le changement de rapport sociodiscursif. Par conséquent, le récepteur hongrois s'est habitué au tutoiement avant le moment où Racine laisse tutoyer Hippolyte par sa Phèdre.

Dans le Labyrinthe (vers 650-662)

Le désir de Phèdre de faire revivre son passé avec Hippolyte dans le rôle de Thésée et de pouvoir lui attribuer un exploit accompli par son père, est exprimé chez Racine dans les vers 649-650 qui se présentent comme une réalité incontestable:

Par vous aurait péri le monstre de la Crète;
Malgré tous les détours de sa vaste retraite.

Chez Racine, un accent particulier est mis sur l'héroïsme virtuel d'Hippolyte, renforcé par l'emploi de la voix passive au conditionnel passé d'un verbe évoquant la mise à mort du monstre (périr). La passivité du monstre renforcée grammaticalement par la voix passive, absente du hongrois, est brillamment rendue par Somlyó.: «Teáltalad veszett volna el Kréta szörnye, / Bújhatott volna bár az ezerrétű körbe». La fidélité sémantique et poétique prend le pas sur les détails textuels et fait de cette version une traduction équivalente au plan musical également, car les allitérations en «v», «s» «r», servent d'accompagnement sonore à l'image du monstre. Ce même fragment textuel a

subi une modification de sens considérable chez Horváth. Le souhait de Phèdre est excessivement accentué par l'utilisation de la conjonction «bár» («si seulement») en début de vers. («Oh, bár te öldöklötted volna el a Minotaurust».) Le traducteur fait correspondre à malgré tous les détours «A Labirynthnak csábja ellenére», par une modification du texte français dont le résultat est un contresens d'autant plus frappant qu'il a réarrangé l'ordre des vers raciniens. Farkas a rendu partiellement la charge informationnelle des vers français en omettant la description périphrastique du Labyrinthe. Cette réduction sémantique compromet le développement logique du texte de la tirade, d'autant plus que les vers ont été réordonnées par rapport au français. Le monstre de la Crète est rendu par «minotaur» avec minuscule, sans la terminaison latine en -us; «A minotaurt te ölted volna meg». Le motif du fil d'Ariane apparaît chez Racine trois vers plus tard, mais Farkas le présente immédiatement, au lieu de malgré tous les détours. Dans les versions d'Ábrányi et de Mészöly, le monstre de la Crète est dénommé par un nom composé, «szörny-bika», qui explicite, détaille même, le sens «mythologique». La synonymisation du Labyrinthe par l'équivalent hongrois, «dédale» a pour effet que l'allusion mythologique à Daidalos, constructeur du Labyrinthe en Crète, ne nous échappe pas.

Illustrons encore la confrontation entre les vers par les versions des vers 652-656 de Racine.

Ma soeur du fil fatal eût armé votre main.
 Mais non, dans ce dessein je l'aurais devancée;
 L'amour m'en eut d'abord inspiré la pensée.
 C'est moi, prince, c'est moi, dont l'utile secours
 Vous eût du Labyrinthe enseigné les détours.

L'apparition du mot fil est musicalement et sémantiquement mise en valeur par l'adjectif fatal: l'allitération ainsi créée donne du relief au rappel du destin tragique d'Ariane sous la forme d'accompagnement sonore. L'harmonie suggestive du fil fatal se perd dans les traductions anciennes. «Le fil» (Horváth), «ce fil-là» (Farkas), «le fil da ma soeur» (Ábrányi) sont la preuve de cette déperdition sémantique ainsi que musicale. Mészöly enrichit «le fil» de l'adjectif qualificatif «mentő fonal» ayant une fonction allusive dans le contexte mythologique. Somlyó a, quant à lui, transmis le message de l'original. L'adjectif «fatal» est maintenu dans sa version par son équivalent hongrois: «végzetes». Le «fil» repris dans les autres traductions par «fonal»

devient ici «szál» (synonyme monosyllabique): «A növéremtől font végzetes szál nyomán». Les autres traducteurs ont procédé à une simplification aux plans sémantique et phonétique.

Dans le texte de Racine, l'amour est mis en position initiale du vers, c'est ici que la reine le prononce la première fois. Deux traducteurs introduisent l'équivalent hongrois «szerelem» plus tôt dans la tirade (Horváth une fois et Ábrányi à deux reprises). Ainsi, «l'amour» est privé de l'effet de surprise. Les deux derniers traducteurs ont suivi un ordre des mots inversé par rapport au texte français, l'amour occupant la fin du vers. Chez Somlyó, dans un vers à l'intensité sonore renforcée par une double allitération en «v» et en «s» à l'intérieur du même vers, cette intensification étant produite par un élargissement sémantique qui consiste à augmenter le texte de «szívem szerelme», l'ensemble compense largement la position initiale de l'amour dans le vers original. Dans le texte de Racine, l'idée de la soudaineté et de la vitesse est suggérée par d'abord, qui n'apparaît pas dans les traductions hongroises. A la place de ce mot, les traducteurs ont choisi à l'unanimité «előbb». Pourtant chez Racine, il ne s'agit pas de relativité ni de comparaison avec Ariane. Les traducteurs ont donc apporté une modification sémantique qui modifie le message de l'original. Cet exemple nous suggère que les coïncidences textuelles traductives n'excluent pas systématiquement la possibilité d'un glissement de sens.

Examinons à présent les variantes d'équivalence de l'image-clef, celle du Labyrinthe dans les traductions. Dans l'original, le Labyrinthe apparaît quatre fois. Deux vers consécutifs sont consacrés à une description périphrastique (650-651): tous les détours de sa vaste retraite et en développer un embarras incertain. Ensuite, le Labyrinthe est deux fois nommé, dans une image concrète, où un élément lexical utilisé auparavant, les détours est repris: du Labyrinthe enseigné les détours et dans l'avant-dernier vers: Phèdre au Labyrinthe avec vous descendue. Pour le traducteur, la difficulté a été de trouver le moyen de transposer la répétition de ce mot-clef dans le respect des variations qui existent dans l'original. Le premier traducteur a sauvegardé la quadruple reprise, mais au prix d'une perte de variété lexicale (3 fois «labyrinthe» et une fois «tévűt»). Farkas a utilisé un néologisme personnel qu'il a répété à trois reprises («téveg»), mot qu'il serait difficile de traduire en français³. De ce fait,

3 Ce mot veut dire approximativement: lieu où l'on erre, se perd. Le radical de ce substantif se retrouve dans le verbe el/tév/edni (errer) et il est suffixé par -eg qui sert à composer les noms communs collectifs.

sur ce point important, la traduction s'est éloignée de la simplicité lexicale de Racine. Ábrányi a voulu maintenir le goût de la variation par un moyen de synonymes hongrois du Labyrinthe, deux fois accompagnés d'adjectifs ayant une grande force d'évocation visuelle: «roppant útvesztő», «tömkeleg» et «rémes Labyrinthbe». Mészöly a, quant à lui, rendu avec une fidélité absolue au texte de Racine les quatre reprises: «útvesztő rejtekén, kerengő útvonal, titkos labirint, labirintba». Somlyó, enfin, a suivi étroitement Racine sur le plan de la technique de répétition et au niveau de la variété lexicale. Aux deux nominations explicites du Labyrinthe chez Racine, il a fait correspondre l'équivalent hongrois du Labyrinthe par «ezerrétű körbe, félelmes zeg-zugán, az útvesztők sorát megnyitni, az útvesztőbe szállva».

Les neuf verbes au conditionnel passé du texte de Racine, et surtout l'ambiance des trois derniers vers de la tirade suggèrent que Phèdre vit dans un monde d'illusions, de rêves, et qu'elle garde toutes les distances prescrites par la politesse royale ainsi que par sa propre psychologie amoureuse. Même si l'emploi de l'amour, votre amante, avec vous (à deux reprises) marquent le déplacement de l'accent de la politesse vers l'aveu, Phèdre reste mesurée, elle garde le contrôle de ses sentiments, se désigne à la troisième personne. Dans cette optique également, c'est Somlyó qui a le mieux senti et réussi la meilleure transposition de l'âme du texte racinien. Les formes verbales formellement au présent de l'indicatif sont précédées de «szerettem volna». Ainsi, leur véritable valeur sémantique renvoie ainsi au conditionnel passé.:

Szerettem volna, ha a rád váró veszély,
A bajban társadat, először engem ér,
És Phaedra, maga is az útvesztőbe szállva,
Együtt marad veled életre vagy halálra.

Sur le plan dramaturgique, c'est la Phèdre de Somlyó qui préserve le mieux la nature de l'héroïne la plus tragique de Racine. En effet, chez les autres traducteurs, le conditionnel, donc l'impossible, est remplacé par le présent qui évolue vers l'avenir dans les pensées de Phèdre, pour aboutir à une déclaration d'amour directe, catégorique. Ainsi, le personnage de Phèdre subit une modification d'essence dans ces versions. Elle devient démesurée dans ses paroles, en perdant toute distance, dramaturgiquement plus tôt qu'il ne fallait, avant sa véritable déclaration d'amour directement adressée à Hippolyte⁴. Outre les

4 Deux verbes au présent chez Horváth; six verbes au présent chez Farkas; Ábrányi a maintenu les conditionnels, mais le nombre considérable de pronoms de tutoiement atténue

formes verbales du présent, le remplacement du vouvoiement par le tutoiement représente une autre modification d'ordre dramaturgique important. Ces changements grammaticaux sont porteurs de la conception que se sont construite les traducteurs du personnage de Phèdre. Les traducteurs n'ont pas pris conscience de la place de cette tirade dans l'évolution de l'intrigue, dans la lutte de Phèdre contre ses sentiments. Si, dans la version de Somlyó, nous ne sentons pas la modification de la personne de Phèdre par rapport à Racine, c'est d'une part parce que le nombre de pronoms de tutoiement est largement réduit dans son texte (il y en a seulement quatre) et d'autre part parce que le monde illusoire de Phèdre ne subit aucune transformation.

Conclusion

Les conclusions de notre tour d'horizon pourront paraître une évidence, mais une évidence soutenue, espérons-nous, par des exemples concrets qui auraient pu passer inaperçus sans la confrontation détaillée des divergences des solutions traductionnelles. Les trois premiers traducteurs ont le mérite d'avoir traduit Racine à une époque pleinement romantique et d'avoir fait connaître ce chef d'oeuvre au public hongrois. L'état de la langue hongroise, les lois esthétiques qui régissaient la culture hongroise dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'absence des modèles de référence de traduction de classiques français ont conditionné leurs versions, où le souvenir des vers originaux s'estompe à certains endroits. Nous constatons que plus on s'éloigne de Racine dans le temps, plus les techniques de traduction se rapprochent de la versification classique française. Mais l'attitude de Mészöly peut être considérée comme fondamentalement linguistique, tandis que celle de György Somlyó est fondamentalement poétique. C'est la raison pour laquelle ce que Mészöly a gagné en fidélité à la forme, il l'a perdu dans certains passages en terme de fidélité sémantique et de charge informative. Grâce à Somlyó⁵, la partition de l'original est interprétée avec une profonde affinité poétique, qui va de pair avec des choix lexicaux sémantiquement équivalents. Sa belle version est une traduction-miroir non seulement du texte de la tirade qui nous a servi d'échantillon d'analyse, mais aussi de l'oeuvre intégrale, dont le public hongrois a pris connaissance pour la première fois en 1958, sur la scène du Théâtre National de Hongrie.

l'atmosphère de rêverie (4 verbes conjugués au présent et deux infinitifs chez G. Mészöly).

5 Je tiens à remercier Monsieur György Somlyó d'avoir partagé avec moi ses réflexions sur les traductions de Racine en hongrois et sur sa propre traduction de Phèdre.

Bibliographie

- BACKES, Jean-Louis (1997): *Le vers et les formes poétiques dans la poésie française*, Paris, Hachette.
- BERMAN, Antoine (1995): *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris, Gallimard.
- ROBEL, Léon (1970-1973): «Pour une théorie de la traduction poétique», *Cahiers Internationaux de symbolisme*, n° 19-25., pp. 55-64.
- SPITZER, Leo (1970): «L'effet de sourdine dans le style classique: Racine», *Etudes de style*, Paris, Gallimard.

lene tekinteni az egyetemes kultúra klaszszikusainak szövegeit is – hiszen ezekben vajon nem az isteni lényeg mutatkozik-e meg?

Xaverio Ballester: *San Jerónimo: La letra que da la muerte, el espíritu que da la vida* (A betű, ami öl, a szellem, ami éltet) című tanulmányában Szent Jeromos személyiségével és fordítói művével foglalkozik levelei alapján. Ő az első, aki közvetlenül héberből (is) fordítja latinra a Szentírást. A két nyelv különbözőségei miatt különféle nehézségekkel kellett megküzdenie. A héber szövegben grafikus poliszémia, azaz írásképi többértelműség van, vagyis, egy szónak az írás sajátosságai következtében többféle olvasata is lehetséges. (Szent Jeromos szerint a görög és latin fordításokban sok az ebből fakadó félreolvasási hiba.) A latin szövegben ez a többértelműség nem élhetett tovább, az írás ezt nem engedte meg, egy bizonyos jelentés kiválasztása azonban egyet jelentett volna a Szentírás jelentésének egyszerűsítésével, elszegényítésével. További problémát jelentett, hogy a héber betűknek számértékük is volt, sőt, ezen felül még szimbolikus jelentésük is (pl. aleph=doctrina). Hogyan kompenzálta ezt a jeromos fordítás? A *Vulgatában* egy fontos reformot vezet be: a soronkénti tagolást felváltja a ma szokásos bekezdéssoronkénti értelmező felosztással. Ez a szerkezeti változtatás a betű felől a szellem, a jelentés felé terelte a figyelmet. A héber tulajdonnevek interpretálására egész életművében találunk példákat, nem vizsgálja ezek helyességét, egyszerűen összegyűjti az antik és a népi tradíciót. A több jelentésréteg visszaadására sajátos stratégiát alkalmaz: ez a tropológia, ami másodlagos olvasatot ad, elvezet a misztikus, rejtett jelentésig. Stratégiájának vázát a betű=halál, szellem=élet fogalompárok alkotják. A szellem természetesen a misztikus beszéd révén adhat életet elsősorban. A betű és a jelentés közötti összekötő fogalom a szó, erre épül a szellem, értelem. Szent Jeromos szentírás-magyarító módszere két fázisból áll: (1) szó szerinti (történeti), (2) szellem, értelem szerinti (tropologikus): ez a történetin alapul, és ez a valódi

olvasat. Az elemzés kimerítően, részletekben menően jellemzi Szent Jeromos fordítói módszereit.

Jó szívvel ajánlhatjuk ezt a kiadványt mindazoknak, akik az angol és német nyelvű szakirodalmon túl kívánnak tekinteni, meg akarnak ismerkedni a spanyol nyelvterület sajátos problémáival, kutatói szárnypróbálgatásaival.

„Frontières et passages” Párizs, 2001. október 25–27.

Elthes Agnes

„Frontières et passages” (Határok és átjárók) címmel három napos francia–magyar fordítási konferenciát tartottak 2001. október 25–27. között a párizsi INALCO (Keleti nyelvek és civilizációk országos intézete) szervezésében. A rendezvény vendőkei között említhetjük a Francia Kulturális Minisztériumot, a Magyar Kulturális Örökség Minisztériumát és a Budapesti Francia Intézetet. A konferenciának a párizsi Magyar Intézet rendkívüli vendégszeretettel adott otthont. A szervezőknek, Szende Tamás (INALCO) és Máté Györgyi (Pécsi Tudományegyetem) köszönhetően a konferencián közel negyven előadás hangzott el. A konferencia munkanyelve a francia volt. Az előadások a legváltozatosabb aspektusokból világítottak rá a fordítás elméleti, gyakorlati kérdéseire.

A konferencia tematikájában az irodalmi alkotások kontrasztív elemzése, a filozófiai művek fordításának kérdései, a műfordítók „kulisszatitkai”, a terminológia, a lexikográfia éppúgy helyet kaptak, mint a számítógépes nyelvészet, a kontrasztív nyelvészet avagy a fordítók és tolmácsok gyakorlati képzése, a tolmácsolás, a nyelvpolitika. Példaként említjük Gyergyai Albert fordításainak tipológiai elemzését (Kassai György, INALCO), József Attila egyik költeménye kapcsán a „pastiche” problematikáját a fordításban (Tverdota

György, MTA Irodalomtudományi Intézet), a két legújabb Madame Bovary-fordítás ismertetését (Bertrand Boiron, Université Paris III), az ófrancia irodalmi szövegek fordításának elméleti, gyakorlati problémáit (Szabics Imre, ELTE Francia Tanszék), Déry Tibor francia fordítójának bemutatását (Nyéki Lajos, INALCO), egy magyar teológus 1769-ből származó Voltaire-fordításának elemzését (Vörös Imre, ELTE Francia Tanszék), Molière fordítások értékelését (Bónus Tibor, Paris III), Karinthy franciára átültetésének különös nehézségeit (Diener Péter, Université Toulouse-le-Mirail), Kristóf Ágota trilógiafordítását (Kovács házy Cecília, a Paris VII. doktorandusza), a műfordítók tudatalattijának megközelítését (Marie Vrinat-Nikolov, Budapesti Francia Intézet), Körösi Csoma Sándor nyelvezetének specifikumait (Bernard Le Calloch, kutató), Örkény István iróniájának francia átültetéseit (Bácskai Mihály, Szegedi Tudományegyetem), Eszterházy Péter franciára fordításának nehézségeit (Patricia Mongorgé és Joelle Dufeuilly, műfordítók), a műfordítás elméleti és gyakorlati kérdéseit (Zirkuli Péter, író), Nádas Péter francia és cseh fordításainak kontrasztív elemzését (Xavier Galmiche, Université Paris IV), a fordítás lehetőségeit a XVI. században (Máté Györgyi, Pécsi Tudományegyetem), a műfordító megérkezését a forrásnyelvi szövegtől a célnyelvi produktumig (Marc Martin, fordító), a magyar himnusz XIX. századi francia fordításait (Hanus Erzsébet, Pécsi Tudományegyetem), a magyar tulajdonnevek fordításának tipológiáját Szabó Magda regényeiben (Elisabeth Cottier-Fábián, Université Paris VII.), Balzac és Eugène Sue korai magyar fordításait (Martonyi Éva, Pázmány Péter Katolikus Egyetem), Racine Phaedrájából vett szövegrészlet öt magyar változatának összehasonlítását (Élthes Ágnes, Budapesti Műszaki-és Közgazdaságtudományi Egyetem), egy műfordítóműhely és készülő irodalmi antológia bemutatását, (Pascal Rollin, irodalomtörténész) az igeidők használatának kontrasztív elemzését egy Chateaubriand-

szövegrészlet alapján (Körmendy Mariann, Szegedi Tudományegyetem).

Az irodalmi alkotások fordításának elméleti és gyakorlati kérdései mellett a konferencián az alábbi témákról hallhattunk előadásokat: a passzív szerkezet tipológiája francia-magyar kontrasztív összehasonlításban (Sörös Anna, Université Paris X), a nyelvek közti interkulturális különbségekből adódó kötelező jellegű fordítói műveletek (Kóbor Márta, Pécsi Tudományegyetem), a fordító- és tolmácsképzés fő célkitűzései, elért eredményei (Kurián Ágnes – Suba Zsuzsa, ELTE Fordító-és Tolmácsképző Központ), a fordítástudomány a szótárszerkesztési, lexikográfiai tapasztalatok tükrében (Szende Tamás, INALCO), a fordítás paradoxonai a filozófiai művek fordítása kapcsán (Albert Sándor, Szegedi Tudományegyetem), a francia és magyar reklámszövegekben a meggyőzés eszközeinek vizsgálata (Varga Renáta, Université Grenoble III), az idiómák tipologizálása fordítási szempontok szerint (Oszetzky Éva, Pécsi Tudományegyetem), kultúrák találkozása, illetve eltérése a gasztronómiai terminológia kapcsán (Bernadette Nozorian, doktorandusz, INALCO), a nyelvek közti kultúrák, szituációs klisék, a nyelvi mentalitás különbözőségeiből adódó fordítói „akadályok” a gyakorló tolmács szemszögéből (Fáber András, tolmács, Nemzetközi Fordító-és Tolmácsképző, Műegyetem), az európai integráció által felvetett nyelvi, terminológiai problémák (Nagy Miklós, Szegedi Tudományegyetem), magyar-francia kontrasztív, számítógépes nyelvészeti kutatások ismertetése (Sándor Ágnes, Xerox Research Centre), átfogó kép glottopolitikai aspektusból a fordítói tevékenységről Magyarországon (Szepe György, Pécsi Tudományegyetem).

A konferencia munkanapjai 9.40-től 17.30-ig tartottak. Az egyes szekcióülések 20 perces előadásait rövid vita, majd kávészünet, illetve mindhárom munkanapon magyaros ételekből álló ebéd követte. A Magyar Intézet vacsorával egybekötött fogadáson is vendégül látta az előadókat.

A konferencia első napján a magyar irodalom francia kiadói és terjesztői kerekasztal-beszélgetésen találkoztak a közönséggel. Megtudtuk, hogy az utóbbi 10 évben erőteljesen megnőtt az érdeklődés a magyar irodalom iránt, a francia könyvpiacon megnőtt a magyar művek száma: az idei magyar kulturális évad alkalmából csaknem 40 franciára fordított alkotás kerülhet az olvasók kezébe, a kint élő és hazai műfordítóknak köszönhetően. Virág Ibolya (kiadó) elmondta, hogy Máray Sándor regényei elsőpró sikert aratnak a franciák körében. A kerekasztal-beszélgetés során felmerült, hogy a magyar irodalom

terjesztésének helyzetét a jövőben jelentős mértékben kellene javítani, például könyvesbolt létesítésével a Magyar Intézetben, vagy Párizs valamely forgalmas helyén.

Az előadások szövege, Actes du Colloque, várhatóan a tavasz folyamán megjelenik.

Ez úton mondok köszönetet valamenyny résztvevő nevében a konferencia szervezőinek, akik a Hungarofest által rendelkezésünkre bocsátott repülőjegyekkel és kinti költséghozzájárulással is komoly mértékben segítettek abban, hogy e rangos rendezvényen részt vehessünk.

Gyömörey Erzsébet-Nyikulina Nagyvezsda

Orosz–magyar nyelvi kalauz

(Lexikai változások és újdonságok a mai orosz nyelvben)

A szótár mintegy 3500 lexikai egységet ölel fel a mai orosz nyelvű nyomtatott és elektronikus sajtótermékek szókincséből. Rendhagyó és felhasználóbarát jellege abban áll, hogy a szavakat és kifejezéseket fellelt szövegkörnyezetükkel együtt mutatja be, és nemcsak a szavak hangsúlyát, ha szükséges, nemét és ragozhatóságát, hanem kiejtését is jelöli. Jelentős arányt képviselnek az üzleti élet, az informatika, a környezetvédelem és a szórakoztatóipar szókincsének újdonságai.

A nyelvtudomány művelői, gyakorló és leendő nyelvtanárok, üzletemberek, tolmácsok, fordítók, idegenvezetők és nyelvtanulók egyaránt haszonnal forgathatják.

Terjedelem: 300 oldal

Ár: 2990 Ft

Kiadó: Nemzetközi Üzleti Főiskola

Kapható az ország egész területén a Bibliofil-hálózat könyvesboltjaiban, Budapesten a Pólus Centerben. Megrendelhető a Kiadónál:

Nemzetközi Üzleti Főiskola,

1021 Budapest, Tárogató út 2-4. E-mail: SCHOOL@TECH.IBS-B.HU

Egy Racine szövegrészlet két magyar fordításáról*

Élthes Ágnes

1. Bevezetés

1999-ben Franciaországban konferenciák, színpadi rendezések egész sora emlékezett meg Racine halálának háromszázadik évfordulójáról. Külön figyelmet kapott a Racine-fordítások problematikája a *Littérature Comparée* különszámában, amelyben Racine svéd, német, angol, orosz, olasz, spanyol, görög, magyar fordításainak elemzései világítanak rá az egyes nyelveken elhangzó francia klasszikus Racine-szöveg jellegzetességeire, a fordítások sajátosságaira.

A dolgozat célja nem a magyarországi Racine-fordítások történetének ismeretése, általános értékelő elemzése. Az elemzés tárgyául egy 32 soros szövegrészletet választottam a *Berenice* című tragédiából: Antiochus monológiáját. A *Berenice* azon ritka Racine-művek közé tartozik, amelyet két, huszadik századi magyar műfordító tollából ismerhetett meg a klasszikus francia drámairodalom iránt érdeklődő közönség. Benedek Marcell 1942-ben, Vas István 1950-ben ültette át magyarra Racine alexandrinusokban írt színpadi művét, amelyet a XVII. századi közönség a korra jellemző, deklamáló előadási stílusban hallott. A magyar színházkedvelők 1971-ben a Győri Kisfaludy Színházban láthatták a darabot Vas István fordításában.

2. A kiindulási hipotézisről

Az elemzés kiindulási hipotézise az volt, hogy egy viszonylag rövid szövegszakasz két fordításának szinte grammatikai részletességig történő megfigyelése, lineáris olvasása lehetővé teszi, hogy a két nyelv közti (a magyar agglutináló és a francia analitikus) különbségekből adódó fordítói megoldásokon túlmenően a fordítói koncepciók eltéréseire is következtethessünk. A fordítói szubjektivitás ugyanis a legapróbb részletekben is megnyilvánul. A konkrét példák rendszerbe állításával, magyar-magyar kontrasztív összehasonlításban árnyaltan rámutathatnak a fordító stílusára, a fordítói „én”-re, a fordító műértelmezésére. A forrásszöveg mindössze egy fordításának elemzése ezt kevésbé engedi meg. Két (vagy akár több) fordítás egybevetése során hitelesebben érhetjük tetten az adott fordítóra jellemző egyéni választásokat.

* A jelen tanulmány a *Littérature Comparée*-ban megjelent cikkem módosított, magyar nyelvű változata. Az eredeti cím: „Eh bien, Antiochus, es-tu toujours le même?” (in: *Revue de Littérature Comparée*, Traduire Racine, 1999, avril-juin No: 2. 240–256.)

3. Az elemzés módszere

Racine esetében azon túl, hogy századokkal ezelőtti, színpadi előadásra szánt drámai szövegről van szó, az is nehezíti a fordító dolgát, hogy a szöveg néha jelentéktelennek tűnő szavai később kapnak súlyozott dramaturgiai jelentőséget. Másrészt a Racine-ra jellemző repríz-technikát, a szavak nem mechanikus zenei ismétlődését a magyar fordítás azért nem tudja mindig visszaadni, mert a szövegértelmezés nem teszi lehetővé a franciához hasonló ismétlés hatását keltő szavak megválasztását. A szemantikai értelem nem eshet áldozatul a zeneiségnek.

A két magyar fordítás sorait egymás alatt tüntetjük fel, s a két szöveget soronként, először önmagában, a francia eredetivel való kapcsolata nélkül vizsgáltuk. Ezt az elemzési módszert Antoine Berman írja le *Pour une critique des traductions* című könyvében (Berman 1995). A két fordítás néha úgy hat egymás mellett, mint egy virtuális intertextus lényegi különbségek nélküli szövegvariációja, bizonyos helyeken pedig alapvető eltéréseket mutat, mintha más-más forrásszövegből készült volna a fordítás. A forrásszöveg átmeneti „mellőzése” azért tűnik érdekes kísérletnek, mert így a két magyar szöveg egymáshoz viszonyított különbözőségeiből következtethetünk a problematikusabb szövegrészletekre. Ahol nem szövegvariáció, hanem eltérő forrásszöveg hatását keltik a fordítások, ott az eredetivel történő egybevetésnél beigazolódnak, hogy a magyarba áttünetéskor a két fordítót más-más lexikai, szemantikai, verszenei vagy más drámaértelmezési elképzelés vezette. Egyúttal ez az elemzési módszer gyakorlati síkon igazolja azt az elméleti állítást, amely szerint egy szöveg úgy tekinthető, mint valamennyi létező, lényegileg különböző fordításának összessége (Robel 1992).

4. A kiválasztott szövegrészlet

Antiochus monológja a *Berenice* (1670) második jelenete. A reménytelenül szerelmes commagene-i király úgy tudja, hogy Titus leendő római császár, apja halálát követő nyolc nap leteltével feleségül veszi Berenice-t, Palestina királynőjét, akibe Antiochus reménytelenül szerelmes. Boldogtalanságában arra szánja magát, hogy elhagyja örökre Rómát, ám mielőtt elutazna, még egyszer szeretné látni Berenice-t és talán, – életében először – nyíltan beszél a királynőnek érzéseiről. Bizalmasát, Arsace-t küldi kérésével Berenice-hez, s a választ várva egyedül áll a színpadon, és hangosan gondolkodik. Elhangzik a monológ, amelyben töredékesen a múltra is visszatekint Antiochus, miközben tépelődik, hogy merjen-e szólni a királynőhöz, vagy egyszerűen távozzon. Antiochus sorsa legalább olyan tragikus, mint Titusé és Berenice-é. A monológ pillanatában még nem tudhatjuk, hogy Titus úgy dönt, nem veheti el Róma törvénye szerint Berenice-t és pontosan Antiochust kéri majd meg, közölje ezt a hírt Berenice-szel. Így a dráma a három szerelmes végső, örökre szóló búcsújával végződik.

5. Soronkénti, „mikroszkopikus” szövegelemzés

A monológ két, tartalmi és hangulati síkon egyaránt egymást ellenpontosító szerkezeti egységre bontható. Az első részben a múltra visszaemlékező, önelemző, melankolikus szerelmes Antiochus áll előttünk, aki fájdalommal vette tudomásul Berenice elutasítását. Úgy dönt, hogy hajóra száll, elmenekül egy újabb találkozás elől. A második részben, saját magához intézett kérdések során keresztül e döntésnek pontosan az ellenkezőjéhez jut el. A francia szöveg zeneileg is aláfesti ezt a kettősséget a „partons” (‘induljunk’, ‘menjünk’) és később ennek homonimája, a „parlons” (‘beszéljünk’, ‘szóljunk’) összecsengésével.

Az első szerkezeti egységet soronként követjük a két fordítónál, a másodikból már csak néhány jellegzetes példa kerül említésre, különös tekintettel a nyelvezeti alkotóelemek fordítási megoldásaira.

Az első sor két variációja nemcsak nyelvi, de gondolati síkon is más felfogást tükröz. A későbbiekben az egyszerűség kedvéért Benedek Marcell fordítására I. fordításként, Vas István fordítására pedig II. fordításként fogunk utalni.

I. Ó, Antiochus, nem vagy már a régi? (Benedek Marcell)

II. Ó, Antiochus, ó ! Te vagy, kit így neveznek? (Vas István)

Szembetűnő, hogy az I. fordításban az idő múlására, a szereplő múltbeli helyzetéhez képest történt változásra történő utalás a II. változatból teljesen hiányzik. A nézőben, olvasóban várakozást ébreszt a „már nem”, és – tudatalattijában – az általa teljességében még nem ismert jelenhez időben, térben, közegben ismeretlen múltat képzel el Antiochus személyével kapcsolatban. A II. fordításban a kétszeri ismétléssel Antiochus nevét körülvevő *ó!* indulatszó, az önmagát tegező hangvételeből a határozatlan többes szám harmadik személyre átváltás nem adja vissza az időbeli elemet, és a benne rejlő dramaturgiai mélységet.

A két fordítónál az indító sor, különösen, ha Antiochus nevétől elvonatkoztatunk, azt a hatást kelti, mintha nem azonos forrásszöveg kétféle fordítása, hanem két, egymástól független sor lenne. Feltételezhetően vagy az egyik fordítás áll közel az eredetihez, vagy mindkettő átértelmezte azt. A francia „*Eh bien, Antiochus, es-tu toujours le même*”? – (szó szerint: Nos, Antiochus, még mindig ugyanaz vagy?) azonban pontosan a jellem változatlanságára, elmozdulási képességére utal, önmagához intézett kérdés formájában. A racine-i „*même*” jelentős láncszem Antiochus személyiségének meghatározása szempontjából. Elindítja a dramaturgiai erővonalakat, amelyek a múltban gyökereznek, de kihatnak a szereplő döntésére, amelyet a monológ során hoz meg, s amely magában hordozza indirekt módon a drámai végkifejletet.

Mint mondtuk, Racine-nál látszólag jelentéktelen szavak súlyos mondanivalóra utalnak. A darab elején még nem ismerhetjük a „*même*” igazi tartalmát. Ugyanis ha Antiochus *még mindig a régi / és nem már nem* akkor nem gondolhat valódi párbeszédre Berenice-szel. A monológ során azonban eltávolodik ettől az „ugyanaz”-tól, ő, aki a múltban nem mert nyíltan megszólalni, szerelmet vallani, inkább közvetítőt, Berenice bátyját küldte. És most nyílt beszélgetésre kéri Berenice-t. A francia szöveg indító sorának egyetlen szavába foglalt indi-

rekt dramaturgiai utalások nem kerültek át a magyar fordításokba. Ezt a mű értelmezése indokolja, és nem a lexikai, stílári vagy ritmikai megkötöttségek. Ugyanakkor mindkét fordító visszaadja a várakozás feszültségét, az önelemzés hangulatát, mintha a hős egy (lelki) tükör előtt állva szólítaná meg magát, tegez hangon, hogy lelke rejtelseit feltárja. Színpad magányban, önmagát tegezve, hangosan mondja ki Antiochus a legbelső gondolatait, miközben az időben csapong. Racine itt a belső monológ („monologue intérieur”) előfutárának tekinthető (Dujardin 1931). Vas Istvánnál a tegezés észrevétlenül többes szám harmadik személyre vált át („neveznek”). Ez a látszólag egyszerűen grammatikai eltérés más megvilágításba helyezi az ő Antiochusát. Ez a monológ-hős nemcsak saját magát figyeli, kívülről is szemlélik láthatatlan szemek.

A következő sor azonos tartalmat közvetít eltérő nyelvi eszközökkel, azonos tartalmú ige szinonimájának felhasználásával.

I. Szerelmedről reszketve szólasz néki?

II. „Szeretem”- Ő, hogyan mondjam, hogy ne remegjek?

A grammatikai (szófaji, szórendi) megoldások szintjén túl a ragos főnévvé tömörítés „Szerelmedről” és a határozói igenév „reszketve” használata az I. fordításban nem érzékelteti a monológon belül elképzelt, *fiktív párbeszédet* Antiochus és Berenice között, amit visszaad a II. fordításban az idézőjellel körülvett „Szeretem” igealak és a kétkedést kifejező felszólító módú ígét tartalmazó kérdőmondat „Ő, hogyan mondjam, hogy ne remegjek?”. Az önelemzés pszichológiai mélysége, a Berenice-szel folytatott *képzelt dialógus* elsikkad az I. fordításban, ezáltal tompul a drámai hatások. A francia eredetivel egybevetve azt látjuk, hogy a Racine-sor végén elhelyezett „*Je vous aime*” („Szeretem”) Vas Istvánnál megmaradt, azzal az eltéréssel, hogy ő a sor elejére helyezte. A tömörítő szándék Benedek Marcellnél nemcsak formai szempontból egyszerűsítette a belső monológ hatását. A szereplő lelkiállapotára ebben a jelenetben jellemző tétováz, ingadozó, önelemző hangulat is elvész.

Az eredeti szöveg feltételes módú igealakjának „*Pourrais-je lui dire: „Je vous aime”?*” (szó szerint: Tudnám-e azt mondani neki: „Szeretem”) szinte szövegűen felel meg grammatikai és tartalmi síkon a II. fordítás felszólító módú igealakjainak mozgalmassága. A francia „*sans trembler*” („remegés nélkül”) Benedek Marcellnél határozói igenévként jelenik meg „reszketve”, Vas István interpretációjában pedig célhatározói mellékmondatná bővül „*hogy ne remegjek*”. Ez tipikusan arra példa, hogy a francia prepozíció + főnévi igenéves szerkezetnek a magyarban nincsen nyelvtani tükörképe, ezért a fordító azt az egyéni megoldást választja, amely legjobban beleilleszkedik szövegépítése logikájába. Ezt a jelen esetben az is befolyásolja, hogy verses, drámai szövegről van szó.

A szintaktikai átrendezés, mint grammatikai átváltási művelet, nem változtat (pl. a II. fordításban) az eredeti szöveg üzenetén, szemantikai mélystruktúráján (Ladmiral 1994).

I. Hisz máris reszketek, s e gyáva szív

Retteg a perctől, melyet vágyva hív.

II. Még nincs is itt, de már minden tagom remeg, S a régvárt pillanat rémíti szívemet.

A két, párhuzamba állított magyar szöveg egymás variációjaként, két lehetséges szövegváltozatként hat. Mindkét fordításban közös az óhajtott találkozástól való félelem. Ennek hordozói azok a lexikai elemek, amelyek a fizikai valóságot és lelkiállapotot fejezik ki: „*hisz máris reszketek*” (I.) „*minden tagom remeg*” (II.) – „*gyáva szív*” (I.) „*rémíti szívemet*” (I.) – „*melyet vágyva hív*” (I.), „*régvárt pillanat*” (II.). A párhuzamok mellett alapvető eltérés, hogy Vas István egy egész mondatot told be az eredeti szöveghez és az I. fordításhoz képest: „Még nincs is itt.” Ezt a lexikai bővítést a dráma cselekményének ismerete indokolhatta, a szövegtöbblet itt tehát a drámai cselekmény előrevetítése, *anticipációja*. Ugyanis a monológ elmondásának pillanatában Antiochus még nem tudhatta, hogy Bérénice-szel valóban beszélni fog-e. Nemcsak azért, mert ő maga ingadozik, megszólaljon vagy elmeneküljön a találkozás elől. Azért is, mert Antiochus a monológot közvetlenül megelőzően követet küld Berenice-hez, kihallgatást kérve a királynőtől. A választ pedig még nem hozta meg Antiochus bizalmasa, Arsace.

A Racine-művekben súlyozott dramaturgiai helyeken gyakran előforduló, a színpadi előadás során a beszéd lendületét megállító, a beszédtempót lefékező felkiáltás, „*Mais quoi*” (kb. de hogyan?) mindkét fordítónál elvész a magyarban. A veszteséget némiképpen ellensúlyozza, hogy az eredetiben szereplő „*je crains*” (‘félek’) igének expresszív erejű szinonimák felelnek meg a magyar változatokban: „*retteg*” (I.), „*rémíti*” (II.). De a „*Mais quoi*”, figyelemfelkeltő hatása a magyarban elsikkad.

A viszonzatlan szerelemtől szenvedő Antiochus reményvesztettségét eltérő stilisztikai mélységgel adja vissza a két fordítás. Benedek Marcell hétköznapi nyelven egyszerűsít: „*Elvette Berenice reményemet*”, míg Vas István metaforikus képet iktat be: „*Reményem útjait Berenice lezárta*”. A két sor párhuzamos vizsgálata nem mutat nagy eltérést. Az eredetihez képest azonban mégis kimutatható Benedek Marcellnál és Vas Istvánnál egyaránt két kihagyás, a múltra utaló „*autrefois*” (‘egykoron’) és a „*tout*” (‘minden’) melléknév. Benedek Marcell tolmácsolásában veszít erejéből a hangulatábrázolás, és eltűnik egy ismételten a múltra történő dramaturgiai utalás. Ezt a veszteséget a Vas Istvánnál betoldott metaforikus kép sem kompenzálja. Az „*autrefois*” határozószó szerepe a dráma kontextusában túlnő az egyszerű szófaji funkción. Kihagyásával a magyar olvasó (néző?) dramaturgiai tájékozódási pontot veszít, a predramatikus múlttal való kapcsolatot, amely Racine esetében különös jelentőségű. Hiszen drámáinak expozíciója valójában sohasem indítja, hanem a drámai cselekmény folyamatába helyezi a darabot. Amit a színen látunk vagy hallunk, az mindig a múlt folytatása, a színpad voltaképpen a következményt, a múltból fakadó döntéskényszert állítja eléink egy-egy hős életéből kiragadott epizódban. Az „egykor” időhatározószó kihagyása tehát megfosztja az eredeti szöveget nem ismerő nézőt vagy olvasót a múlt felidézésének, megismerésének vágyától. A másik kihagyás is dramaturgiai egyszerűsítéshez vezet. A remény elvétele (mindkét fordítónál ez a lényeg bontakozik ki) nem azonos az eredeti szöveg nyomaté-

kosító kifejezésével, amely így hangzik. „*Berenice autrefois m’ôta toute espérance*”. (szó szerint: Minden egykori reményemet elvette Berenice). Ezért a franciában a monológban hozott döntés, azaz a találkozás és a beszélgetés igénye Antiochus részéről még nagyobb feszültséget kelt. Ez a két kihagyott szövegelem – az eredeti szövegben – lényeges információs értékkel rendelkezik a drámai cselekmény szempontjából.

Nincs a két magyar változat tartalma között ellentmondás a következő sorban sem, legfeljebb több információt tartalmaz Vas Istváné.

- I. S hallgatni kényszerített engemet.
- II. Sőt ő maga ítélt örökös hallgatásra.

Benedek Marcell fordításában nem szerepel az „*éternel*” (örökös) jelző megfelelője. Az ő értelmezésében úgy tűnik, mintha az Antiochusra kényszerített hallgatás csak egy adott helyzetben, pillanatban fosztotta volna meg őt a verbális kommunikáció lehetőségétől, nem pedig mindenkorra. Vas István Benedek Marcellhez képest tartalmi többletet tartalmazó fordítása áll közelebb az eredetihez: „*Elle m’imposa même un éternel silence*” (szó szerint: Sőt, ő (azaz Bérénice) még örök csendet is rám kényszerített). Vas István a francia „*même*” (itt: ‘sőt’, ‘még’) szót nem az eredeti szöveg szerinti helyén alkalmazta, s ezáltal – az egyébként szemantikailag teljesen hű fordításba az eredetihez képest jelentésváltozást szőtt bele. Nem mindegy, hogy „Sőt ő maga” – vagy „sőt még örök csendet is” kényszerített Bérénice Antiochusra. Ez utóbbi, (a francia versrészlet szó szerinti fordítása) a szerelem elutasításán túlmenően magának a beszédnek, mint a közeledés lehetséges módjának az elutasítását is magában hordozza. Így e sor fordításánál az első fordító dramaturgiai fontosságú elemeket hagyott ki, a második fordító pedig egy egyszerű szófajcserével részben átértelmezte a francia szöveg jelentését. Az „*autrefois*” kihagyása az „*éternel*” jelzővel együtt azért csontkítja a tartalmat, mert a múltba visszavivő és a drámai kifejelet felé egyaránt mutató, előrejelző elemek vesznek el ezáltal. Az avatott néző (olvasó) tudja, hogy a darab végén a szereplők örökös hallgatásra, örök elválásra lesznek ítélve.

A következő két sor összehasonlítása során kibontakozik egy olyan, három információt tartalmazó közös „szövegmag”, amely mindkét fordításból kiemelhető.

- I. Öt évig hallgattam, mert így akarta,
És szerelmemet barátság takarta.
- II. Öt éven át máig nem szólhattam soha,
S fődte szerelmemet barátság fátyola.

A fenti szövegrészletből három, azonos dramaturgiai funkcióval rendelkező, kontextusra utaló információ vehető ki. 1. egy öt éven át tartó időszak, 2. a beszéd, a közlés lehetetlensége (verbális kommunikáció megszűnése), 3. a barátság színlelése a szerelmi érzés leplezése. A kiemelt, az azonosságot egyértelműen mutató szövegrészletek mellett néhány különbség is kimutatható. Benedek

Marcell egy okhatározói mellékmondatot toldott be, amelyet kontextusfüggőnek érezhetnek a darab teljes szövegét ismerő olvasók. Ennek megfelelőjét sem az eredeti szöveg, sem a másik fordítás nem tartalmazza. Ezt a betoldást a dráma ismerete indokolja, a fordító kommentál, hozzátesz, a szereplők egymáshoz viszonyított emberi kapcsolataira világít rá, Antiochus érzelmi alárendeltségét illusztrálja. A betoldás mellett kihagyással is él a fordító, a francia metaforát „voile d'amitié” „barátság fátyola” megszemélyesítéssé egyszerűsíti le. Az explicit, kommentáló megoldással szemben a II. fordító implicit formában, egyetlen tagadó igealakkal és két időhatározószóval érzékelteti Antiochus érzelmi alárendeltségét. – Az egyszerű, (a magyarban nem létező) *passé composé* igealak „*Je me suis tu cinq ans*” (‘öt éven át hallgattam’) kibővült tehát mindkét magyar változatban. A „*Jusqu' à ce jour*” (‘eddig a napig’) Vas Istvánnál a „*maig*” határozószóban él tovább. Az egymáshoz mérten eltérő fordítások és az eredeti szöveggel történő egybevetés során kimutatható azonosságok és eltérések mellett hangsúlyozottan van egy különbség, amely mindkét fordítónál megjelenik a francia szöveggel való összehasonlításban. Antiochus egyes szám első személyben beszél: „*D'un volie d'amitié j'ai couvert mon amour*” (‘Barátság fátyolával fedtem szerelmemet’), míg a fordítóknál a második sor alanya nem Antiochus, hanem, bizonyos mértékig távolságot teremtve, a megszemélyesített „barátság fátyola”, mintha Antiochus kívülről is szemlélné magát.

I. A trónon, melyet Titus néki szánt,

Kegyesebb lesz tán szerelmem iránt?

II. Tán e császári rang remény-fokán a vágyam

Kedvezőbb fülre lel, mint Palesztinában?

A magyar változatokban, mint a „*tán*” határozószó azonossága alátámasztja, közös, hogy a fordítók Antiochus bizonytalanságának érzését ragadják meg elsősorban. A fordítói választások sorában ez az egyetlen közös lexikai elem. A szemantikai mélyréteget ugyan eltérő nyelvi-stilisztikai eszközök hordozzák, az eredeti szöveg üzenete mégis megfejthető. Valóságos lexikai megfeleltetési „mikroszótár” készülhetne, amelyben a trón = császári rang, szerelmem = vágyam, kegyesebb lesz = kedvezőbb fülre lel. Berenice eljövendő magasabb társadalmi rangjának árnyékában Antiochus még reménytelenebb helyzetbe sodródik. Ez fogalmazódik meg a magyar tolmácsolásban. A tulajdonnevek, a személynév, illetve a földrajzi név nem azonos a két fordításban. És ezen a ponton az összehasonlítás elbizonytalanodik az eredeti szöveg tartalmát illetően. Benedek Marcell *Titust*, Vas István pedig a múltra egyértelműen visszautaló *Palesztinábant* szerepelteti fordításában. Az eredeti szöveget segítségül véve látható, hogy Racine-nál mindkét név egyenrangúan fontos. Megnevezi Titust, és felidézi Palesztinát. A leendő római imperátort, aki felemeli majd maga mellé Berenice-t (legalábbis ezt hiszi Antiochus és maga Bérénice is) és Palesztinát, ahol Antiochus szerelmet akart vallani, de csak Berenice bátyján, Agrippán keresztül üzent, ám üzenetére elutasító, hallgatást parancsoló választ kapott, öt évvel korábban.

A két magyar változat között megoszlik a reáliák szerepe. Vas István a csá-

szári rangot magyarázó, explicitáló megoldást választotta, szemben a személy-név egyszerűbbnek tűnő átmenésével. Ugyanakkor betold egy metaforát, a „remény-fokot”, amely nem szerepel Benedek Marcellnál, de Racine-nál sem. Benedek Marcell objektív tényként közli Berenice trónra kerülését, visszadva a francia ige *destine*, jelentését, „szánni valakinek valamit” („a trónon, amelyet Titus neki szánt”). A Vas István költői szövegét gazdagító metafora a cselekményt előrevetítő dramaturgiai anticipáció. A Racine-drámában a monológot megelőzően Antiochus bizalmasa ejti ki a száján a „*de Titus épouse en espérance*” (Titus reményteli hitvесе) kifejezést. Erre visszhang Vas István fordítása. A drámai szövegnek ezen a helyén ugyanis még nem ismerhetjük a darab cselekményét: Berenice reménykedését, a szerelmeseket egymástól kegyetlenül elválasztó római törvényt, amely nem engedi meg, hogy római császár idegen királynőt vegyen el feleségül, Titus ingadozását, kényszerű döntését, Berenice-nek az igazsággal való kíméletlen szembesülését, ebben Antiochus közvetítői szerepét, mindhárom szereplő végső búcsúját, örök elválását. A racine-i szövegben használt egyszerű igealakot, „*elle m'écoute*” (ő meghallgat engem) mindkét fordító kibővíti, explicitálja, amikor visszaadja Antiochus legbensőbb gondolatait, „*kegyesebb lesz*”, illetve „*kedvezőbb földre talál*”.

A két fordítás közti szoros párhuzam és kevés eltérés a következő sorokban folytatódik. A leendő házasságkötés és Antiochus szenvedése röviden az alábbi sorok tömör, közös tartalma.

I. Nőül veszi ... *ez hát a pillanat*,

Feltárni újra lángolásomat?

II. Titus elveszi őt. *Ez hát a pillanat*,

Mikor szerelmesül kínáljam magamat?

A szemantikai átfedések egy helyen teljes lexikai átfedéssel járnak együtt („*Ez hát a pillanat*”), az eltérések a központozási jelekben, a szinonimák tartalmában, illetve a II. fordításban lexikai bővítés formájában jelennek meg, ezáltal a dramaturgiai szituáció egymáshoz viszonyítottan alig érzékelhetően eltérő színezetet kap. Vas Istvánnál többlet Benedek Marcellhez és a francia szöveghez képest Titus megnevezése. Racine személyes névmásokat használ alany- és tárgyesetben „*il l'épouse*” (elveszi őt). A fordítók expliciten felszínre hozzák Antiochus rejtett gondolatainak szereplőit: a régies hangzású „*nőül*” főnév (I.) és Titus nevének említése (II.) által a „*kínáljam magamat*” modernül csengő kifejezésben. Benedek Marcellnál a szerelmi érzés kifejezésére a „*lángolásomat*” metaforikus, expresszív erejű főnevet találjuk. A fordító Racine költői világának tipikus kifejezéstárából merít itt anélkül, hogy ezúttal Racine szövegében lenne ennek megfelelője. Racine stílusára jellemző, hogy gyakran a *láng* és *tűz* főnevek metaforikusan helyettesítik a *szerelem* direkt megnevezését (Pittaluga 1991). Ám a „*lángolásomat*” annyiban tesz hozzá a megszokott Racine-metaforához, hogy nemcsak a szerelem tényét rögzíti, hanem a cselekvő lelki állapotát, számát, személyét is kifejezi. Az „*újra*” határozószó betoldása azonban tartalmi ellentmondást sző bele a monológ eddigi logikájába. Ugyanis Antiochus korábban négy szemközt sohasem tárta fel szerelmét. Így ezt újra nem

teheti meg. A drámai cselekményből mindez később bontakozik ki. Eddig csak azt tudjuk, hogy Antiochus öt évig hallgatott, s mint már erre utaltunk, Antiochus közvetítőt kért fel érzéseinek tolmácsolására. Benedek Marcell Antiochusa elgondolkodik, mélázik, ezt mutatja a megállást sugalló három pont. Mindkét fordításban közös a francia szövegben szereplő (és Racine-nál oly ritka) enjambement elhagyása. A magyar változatokban a verssor vége itt egybeesik a gondolat tagolásával, Racine-nál a gondolatok szárnyalása átlendül a következő sorba. Mindez az eredeti szöveggel való egybevetés során azért érdekes, mert Racine sem Titus nevét nem teszi ki, sem a Vas István koncepciójában fontosnak tartott kifejező metaforához hasonlatos költői képet nem használ. A két fordítás *együttesen adja* az eredeti szövegnek leginkább megfelelő megoldásokat, különösen, ha elhagyjuk a betoldásokat, leegyszerűsítjük az expreszív erejű szinonimákat.

- I. Mért tennék vallomást, ily vakmerőt?
Ha mennem kell, miért bántsam meg őt?
- II. Mit is reméljek e vakmerő vallomástól?
Ó, ha már válni kell, váljunk némán egymástól!

Mindkét fordításban lemondást sugalló kérdéssor tükrözi, hogy Antiochusra ránehezedik a tiltásból adódó lemondás. A két magyar szöveg gondolati síkon és egy-egy ponton lexikai téren is lényegében megegyezik egymással. A magyarban a melléknév megelőzi a főnevet. Ettől ritmikai, stilisztikai megfontolásból azonban eltérhet a költő. Benedek Marcell ezt teszi. A főnév és melléknév szétválasztásával, egy kérdő névmás közéjük iktatásával kibővíti a francia szöveget, és ez a szórendi átrendezés még jobban hangsúlyozza, hogy Antiochus lemond a vallomásról. Vas István a francia szöveg szóismétléseit („...il faut partir, partons ...” (‘mennni kell’, ‘menjünk’) azzal adja vissza, hogy a *partir* igének megfeleltetett *válni* igét ismétli Racine-hoz hasonlóan. Az általa választott *váljunk* ige előrevetítő szerepet játszik. Ehhez a fordítói eljáráshoz Vas István már korábban is folyamodott. A francia „*sans lui déplaire*”-t, (szó szerint: anélkül, hogy ne tessünk neki) ezt a magyarban nem létező, prepozíció+főnévi igeneves szerkezetet a magyar fordítók más-más módon értelmezik, valósággal átköltik. „*miért bántsam meg őt?*” az I. fordításban, a „*némán*” határozószó beiktatásával és a „*válni*” ige variált ismétlésével a II.-ban.

- I. Megyek – elrejtve titkomat előle.
- II. El innen, el! Titok maradjon a titok.

Benedek Marcell gondolatjellel követett, kijelentő módú igealakkal „*Megyek*” – indítja a következő sort, amelynek megfelelője Vas Istvánnál szóismétléssel keretbe foglalt helyhatározószó. „*El, innen, el!*” Ez a fordítói választás három, felszólító módú, francia mozgást jelentő igealakot közvetít. Dinamizmusukban kifejezésre jut a menekülési vágy, a térben, időben való fokozatos eltávolodás gondolata: „*retirons-nous, sortons, allons loin*” (szó szerint: húzódjunk vissza, menjünk ki, menjünk el messzire). Az egyszerű, kijelentő módú igealakban a

zaklatottság nem jelenik meg. Az igék Vas István fordításából is hiányoznak. Ezt kompenzálja az „el” igekötő kétszeri megismétlése. A fordító olyan igekötőt választ a magyar nyelv tárházából, amely (szófaji átcsapás eredményeképpen) önállóan is képes kifejezni, expresszív erővel, a térbeli távolodást. Az „elmenni” mozgást jelentő igét annak irányjelző igekötőjével helyettesíti, s bár a felszínen eltér a francia szöveg tartalmától, a menekülés hangulatát visszaadja. De a francia szöveg keltette színpadi mozgáshatás elvész. Racine-ra jellemző, hogy a szinte minimumra redukált szerzői utasítások hiányát a szövegbe írt, színpadi hatást keltő lexikai elemekkel, fordulatokkal ellensúlyozza. Itt is, Antiochus szinte egy elképzelt jelenetet „rendez”, amelyben ő a színpadon mozog, visszahúzódik, kimegy és messzire távozik. A drámai szövegbe kódolt, elképzelt színiutasítások nem kerültek át a magyar fordításokba. Fordítói leleménnyel, mindkét fordító a „titok” szót érzi a legmegfelelőbbnek annak tolmácsolására, amit Racine Antiochusa egy újabb, előjárószo + főnévi igeneves szerkezettel fejez ki. *Sans nous découvrir*, (szó szerint: anélkül, hogy feltárnánk magunkat). Benedek Marcell: „*elrejtve titkomat előle*”, Vas István nyomatékostó ismétléssel, „*Titok maradjon a titok*”, explicitálja Antiochus rejtett gondolatát. A fordítók e helyütt értelmezik, kibontják a francia szöveg mondandóját. Explicitté teszik azt, amit még a magányos monológban sem tár fel lelke rejtelseiből Antiochus. A fordítók ezen a helyen kivetítik a francia főnévi igeneves szekezetnek az adott drámai szituációban aktualizálódó tartalmát.

I. Feledni, vagy meghalni messze, messze tőle el!

II. Szemétől messze majd felejték s meghalok.

Kötőszóval elválasztva, ugyanaz a két ige fordul elő mindkét fordítónál. Hűen Racine-hoz, átkerült a magyarba a „*l’oublier ou mourir*” (‘felejtani őt vagy meghalni’), pusztán a nyelvtani alakjuk különbözik. Az őket összekapcsoló kötőszó, amely eltér a fordításokban, azonban alapvető jelentéskülönbséget hordoz. A „*vagy*” kötőszó alternatívaként veti fel a halál gondolatát Antiochus számára, Vas István hőse számára viszont a halál a jövőbeni egyedüli kiút. Ezzel a kötőszóválasztással nemcsak Benedek Marcellhez, hanem Racine-hoz képest is eltér a fordítása. Benedek szöveghűen fordított, megőrizve az eredetiben használt kötőszót. A kötőszó megválasztását ebben az esetben nem a körülhatárolt grammatikai lehetőségek irányították. Inkább úgy tűnik, a fordítónak a hősről alkotott koncepciója tükröződik benne. A „második” Antiochus tragikusabb perspektívában gondolkozik, számára a halállal azonos, ha el kell válnia Berenice-től, és nem tudja elfelejtani a királynőt.

Vas István fordításában szerepel a „*szemétől messze*” kifejezés, Benedek Marcell változatában ennek megfelelője. Racine-ra tipikusan jellemző, dramaturgiai szempontból meghatározóan fontos a *szem*, a *tekintet* szerepe (Starobinski 1961). A szerelem érzése nem egy művében a szeretett lény megpillantásával kezdődik, a drámai hősök sokszor elemzik egymás tekintetét, megfigyelik, leírják, amit láttak, (ez különösen a színpalak mögött játszódó események előadásakor figyelhető meg). Felszínes olvasatban egy konkrét főnevet (*szemétől*) névmással (*tőle*) helyettesítette az első fordító. Az eredeti szöveggel egybe-

vetve „*Allons loin de ses yeux*” (‘Menjünk messze a szeme elől’) mégis úgy érezhetjük, a Racine-i dramaturgia egyik lényeges eleme nem került át a magyarba.

A monológ második szerkezeti, gondolati egységének kezdetét egy, a klasszikus drámákban igen gyakori felkiáltószó jelzi, amely mintegy láthatatlan szimmetriatengelyt húz Antiochus eddigi és ezután következő gondolatmenete közé. Érzelmi, hangulati tónusváltást vetít előre az „*Hé, quoi*” (kb. ‘nos, hogyan’), amely megtöri a múltbeli emlékfoszlányok és a jelenbeni tépelődés hangulatát, és átlendíti a szomorkás, melankolikus alaptónust a kényszerű verbális tehetetlenségtől való szabadulási vágy motívumába. A felkiáltást követő szövegszakasz ellenpontozza az elsőt, úgy hat, mint egy fordított tükörkép.

A fordításokban is érezzük a *váltást, valami újnak a kezdetét*, mert mindkét helyen a „*de*” ellentétes kötőszó vezeti be a fordulatot. A francia felkiáltás expresszivitása azonban a magyar kötőszóban letompul. A magyarban nehéz visszaadni a klasszikus francia költői nyelvben gyakran használt fordulatot. A magyar „*de*” nem érzékelteti a francia „*mais*” és az „*hé quoi*” közti regiszterbeli különbséget.

A második szerkezeti egység első két sora a két magyar változatban lexikai, grammatikai, szemantikai síkon alapvetően azonos.

I. Titkoljam könnyem eztán is megint?

II. Álljak előtte majd elfojtott könnyeimmel?

A francia szövegnek szinte tükörfordítását nyújtják a fordítók: „*Toujours verser des pleurs qu’ il faut que je dévore?*” (szó szerint: Mindig olyan könnyet hullajt-sak, amelyet el kell, hogy nyeljek?) Egy ponton tér el mindkét fordító az eredetitől, a *toujours* határozószó értelmezésében, amelynek kettős jelentése van: ‘mindig’, és ‘még mindig’. A Racine-szövegben a „*toujours*” két soron belül kétszer megismétlődik. A Racine-ra jellemző repríz-technika lehet egyszerű szóismétlés egyik sorról a rá következőre, vagy akár szóalakok ismétlése, sorzáráson, soron belül, néhány soros távolságra, a néző számára váratlan helyeken. Ez zenei hatást kölcsönöz a versnek, s az ilyen zenei hatású szóismétlés nehezen emelhető át a magyarba. Ha a gondolati hűséget követi a fordító, nem mindig sikerül zenei–lexikai síkon is megteremtenie az eredeti szöveg hatását. De jelen esetben nemcsak a zenei hatás vesz el, hanem jelentésmódosulás is végbemegy. Az első fordításban „*eztán is megint*”, a másodikban „*majd*” lesz a francia „*toujours*”-ból.

6. Néhány további példa

A továbbiakban a monológ fordításainak lineáris összehasonlítása helyett néhány példát emelek ki. Ezúttal rögtön az eredeti szöveg megoldásaiból kiindulva vetem egybe a két magyar változatot. Racine Antiochusa a képzeletében fiktív párbeszédet perget le Berenice-szel. Ez az illuzórikus párbeszéd a monológ talán legösszetettebb része, mert itt a szövegfelületen átsejlik egy *belső hang, szavakban ki nem mondott*, még saját maga elől is *elrejtett mondanivaló*. A Ra-

cine-szöveg kérdő alakú, feltételes módban lévő igealakokkal érzékelteti, hogy Antiochus elképzelt színpadán Berenice-szel beszélget. Kérdések, kötőmódban álló igék következnek. „*Viens-je vous demander que vous quittiez l'empire? /Que vous m'aimiez?*” (szó szerint: Azért jövök, hogy kérjem, szeressen engem, hogy hagyja el a trónt?). E szavak Antiochus legmélyebb, legintimebb gondolatait kérdő formában fogalmazza meg. Az igazi üzenet, amelyet még önmagában sem mer kimondani, így hangozhat: „Szeress engem. Hagyd el a trónt.” Ezért érezhetjük úgy, hogy Benedek Marcell udvari protokollt félretevő, tegező hangú fordítása közel áll Racine Antiochusának titkos lelkivilágához: „*rangodról mondj le, azt kérem talán? Vagy hogy szeress?*” Fordításának nyelvtani formájával, a tegező felszólító igealakokkal Benedek Marcell explicitálja Racine szándékát, vagyis Antiochus szenvedélyes szerelmének kifejezését. Benedek Marcell kettőspontot tesz ki az ige után, ezzel lassító hatást vált ki, s a francia enjambement-t is átmenti, amely Vas István fordításában elvész. A második változatban egy fordítói lelemény mondattal bővíti a szöveget. Erre a francia eredetiben nincsen megfeleltethető szövegszakasz. Az idézett mondat önálló életet is élhetne a közvetlen szöveggörnyezetből kiszakítva, és a monológ, illetve akár az egész dráma utolsó mondata is lehetne: „*Nincs más mondanivalóm már*”. Ez a betoldás is arra példa, hogy a mű ismerete áthatja a fordítást, és a fordító előre vetíti a drámai fejleményt: a végső szakítást.

Az udvari protokoll diktálta megszólítás, „*Belle reine*”, (‘szép királynő’) a magyarban egyetlen birtokos személyjel kitételével, „*Szép királynőm*”, bensőségesebb légkört teremt. A Racine-nál olvasható „*empire*” (‘birodalom’) Benedek Marcellnál a leszűkítő értelmű „*rang*” köznévként, Vas Istvánnál pedig a jelen esetben az eredeti szöveghez képest konkretizáló értelemmel felruházott „*Róma*” tulajdonnévként szerepel. A két fordításban szembetűnőek a lexikai átfedések, mégis alapvető a különbség. Benedek Marcell Antiochusa, félreteve a távolságtartó stílust, tegezi Berenice-t. Ezzel a merészen megválasztott hangvétellel a fordító hozzátesz az eredeti szöveghez, kivetíti a drámai hős intim óhaját, Berenice utáni vágyakozását.

Az „*Aujourd'hui qu'il peut tout*” (szó szerint: Most, hogy mindent tehet) két magyar változatának összehasonlítása során az az érzésünk, mintha a fordítók két teljesen más eredeti szövegből indultak volna ki. A francia egyszerű, jelen idejű ragozott igealaknak Benedek Marcell egy gazdag konnotációjú jelzőt feleltet meg, „*mindenható*”. Ez a jelző bibliai értelemben és politikai-jogi síkon is jellemzi, szimbolikusan, Titus uralkodói helyzetét Rómában (azaz XIV. Lajosét a XVII. századi Franciaországban). Ezzel a szemantikai elmélyítéssel szemben Titus mindenható hatalmának tényén Vas István teljesen átsiklik. A francia szövegben a Berenice-szel folytatott fiktív párbeszédet tükrözi a francia birtokos melléknév is „*votre hymen*” (‘az önök házassága’) közeleg. A magyar szövegben elvész a párbeszédjelleg azáltal, hogy Benedek Marcell metaforikus képben beszél a leendő házasságkötésről: „*hymen-fáklyák égnek*”, Vas István pedig tényként közli: „*De egyre közeleg a nászuk napja*”. A szép leíró költői kép, illetve a személyjellel ellátott, a stílusán más tartalmi hatású „*nászuk*” főnév arról árulkodik, hogy Antiochus a magyar változatokban, csak külső szemlélője az

általa elképzelt, vélt eseményeknek. A belső monológ-jelleg mindkét fordítónál elsikkad.

A következő sorokban lexikai síkon párhuzamosan halad a két magyar szöveg. Legfeljebb a francia „*exemple infortuné*” jelzőjéről mondható el, hogy más-más erősségű szinonimával fordítják le a fordítók. A szerencsétlenből komorságot idéző „*Bús*” lesz Benedek Marcellnál, Vas Istvánnál pedig még komorabban csengő és értelmében a franciáétól ezáltal el is távolodó „*baljós*” lesz. Itt szintén „*anticipál*” Vas István, hiszen Antiochus szerepe a drámai kifejeletben valóban „*baljós*”, hiszen ő lesz Titus komor tartalmú, Berenice számára szomorú üzenetének közvetítője.

Az utolsó négy sorból a fordításokban elvész egy zenei és szerkezeti, gondolati téren egyaránt lényeges homonima: az első szerkezeti egységet záró „*partons*” (‘utazzunk’, ‘menjünk’) és ennek ellentétét megjelenítő „*parlons*” (‘beszéljük’, ‘szóljunk’). Benedek Marcellnál egy ragozott igealak, „*beszélek*” felel meg ennek. A francia, analitikus nyelvre jellemző, több nyelvi elemből összetevődő „*sans ne la jamais voir*,” (‘anélkül, hogy valaha is láthatnám’), expresszív erejű, összetett főnévben sűrűsödik Benedek Marcellnál, amelynek súlyos jelentése elmélyíti a drámai feszültséget. Így hangzik: „*végbúcsú*”. Vas István egy egész mondattal fejezi ki a tömör jelentésű összetett főnevet: „*többé soha nem fogom látni már*.”

Antiochus a monológ vége felé dönt távozásról és megszólalásról egyaránt. Mindkét döntés már a magányos színpadi beszéd elkezdése előtt megszülethetett, és Racine csak a dramaturgiai késleltetés módszerével él. (Hiszen Antiochus, amikor bizalmasát, Arsace-t elküldi Bérénice-ért, még nem tudhatja, mit üzen a királynő.) A Racine-sorban explicit megjelenő *se résoudre* (‘elhatározni magát’) ígét Benedek Marcell, minden egyszerűsítési törekvése mellett is átmenti, míg Vas István fordításában, több szó felhasználása mellett is ez a tartalom elvész. Benedek Marcellnál ezt olvassuk: „*végbúcsúra szánta el magát*”, Vas Istvánnál: „*többé soha nem fogom látni már*.”

7. Nyelvzenei komponensek

A monológ szerkezetének zenei hangszerelése összhangban áll Antiochus hangulatának, gondolatmenetének változásaival. Pl. az első részben nazálisok és susogó hangok kerülnek túlsúlyba, a szerelmes, melankolikus, visszaemlékező lelkiállapot zenei kíséretéként. A beletörődés rezignáltságát a szinte „lázadó”, a helyzetén változtatni akaró, a beszédhez bátorságra kapó Antiochus váltja fel. Zenei síkon a *k*-hangok kemény kattogása érzékelteti a váltást. Szinte agresszívvá válik egyes helyeken a hangzás. Tehát megkülönböztethetünk a monológban zeneileg lokalizált részeket, amelyek hangszerelésük intenzitásával ki-válnak a monológból.

A konkrét lelkiállapotok zenei kíséretéként megszólaló hangcsoportok a tartalomtól, a kontextustól nyerik jelentésüket. Racine esetében felmerül, hogy szövegét zeneileg is megkomponálta, hiszen először prózában írta meg műveit,

s közel egy évig munkálkodott, hogy megtalálja a hangok és a kifejezendő gondolatok összhangját.

Egyes helyeken szinte sűrűsödnek a lágy és kemény hangzású hangokat tartalmazó szavak, mintegy kontrasztot alkotva a monológ semlegesebbnek tűnő részleteivel. Természetesen, nem a hangok hordozzák magukban a melankóliát vagy a keserűséget, hanem a szavak kontextuson belüli jelentése sugárzik ki rájuk (Fónagy 1960, Mounin 1994). Abból, hogy egy formai elem kapcsolatba hozható egy szó jelentésével, még nem következik, hogy bármely formai elem önálló jelentéssel rendelkezik (Backès 1997). Azonos nyelven belül is nagyon ritka, hogy egy szó szinonimájának a hangzása, zenei megjelenése is rokon legyen a szóval. Így a műfordításban is ritkán eshet egybe a szemantikai azonosság vagy rokonság a hangzásélmény azonosságával. Ezért sokkal érdekesebbnek tűnik, ha azt vizsgáljuk, a fordítók visszaadják-e az eredeti szöveg zenei szerveződésének jellegzetességeit, vagyis az ismétlési effektusokat, Racine repíztechnikájának jellegzetességét, a rímek zeneiségét.

A zenei jelenségek sorában az ún. lokalizáltan sűrűsödő hangzócsoporthoz, amelyek érzelmi állapotot festenek alá a fordításokban megjelennek, ha nem is az eredetihez hasonlítható erővel és esztétikai hatással. Leginkább az asszonán-cokra és a szón belüli vagy szavak közti alliterációra találunk példákat a magyar változatokban. Megjegyezzük itt – érdekes egybeesés, – hogy mindkét fordítás első öt sora 29 *e* hangzót tartalmaz. A repíztechnika nem mindig érvényesül, ugyanis a szó kiválasztásnál, ha a fordító meg akarja őrizni a szöveg értelmét, ugyanakkor a ritmust is, a szó olyan szinonimájának választására kényszerülhet, amely az értelmet visszaadja, a zenei hangzást már nem mindig. Benedek Marcellnál például az első két sorban a sziszegő *sz*-hangok, Vas Istvánnál a lágyan hangzó *m*-hangok kerülnek túlsúlyba, míg Antiochus Titus ellenes, szinte átkozódó gondolataiban mindkét fordításban a mássalhangzók közül a *t* és a *k* játssza a domináns szerepet. Így a zenei összehatás felidézi a Racine-szöveget.

Racine ismétléstechnikájára az jellemző, hogy nincs a megismételt szónak „rögzített helye”, ezáltal a nézőt, olvasót mindig váratlanul érinti egy-egy szó ismételt felbukkanása. Gyakran előfordul azonos szó más-más alakjának ismétlése, vagyis a nem abszolút szóismétlés. Racine költői nyelvéhez hasonlítható szóismétlések mindkét fordítónál találhatók, a monológ elején, hűen tükrözve a francia szöveg hangzását. A francia: *sans trembler, // déjà je tremble* megfelelője Benedek Marcellnál: *reszketve // reszketek*, Vas Istvánnál pedig: *ne remegjek // remeg*. Ezen kívül tipikus Racine-repíz a „Pourquoi vous **offensez**-vous?” és 14 sorral később „Au lieu de vous **offenser**” (szó szerint: Miért bántódna meg? Ahelyett, hogy megbántódna). Racine-hoz hasonlóan Benedek Marcell is megismétli egyazon ige ragozott alakját, legfeljebb mindössze 8 sorral később. „Miért **bántsam** meg őt?” – „Ez nem **bánthatja**”.

8. Verselés

A legnagyobb nehézség Racine és a francia klasszikusok magyarra fordításakor a francia klasszikus verselésre, az alexandrinusokra, valamint a klasszikus dráma emelkedett stílusú, ám szűk szókincsére vezethető vissza. Ezért játszható

nehezen Racine más nyelveken. Darabjai nem aratnak olyan átható sikert, mint Shakespeare, vagy Moliere művei. A Racine-sorok zenei lüktetésének háttérében az alexandrinusok ritmikai játéka húzódik meg. Az itt érvényre jutó zenei alapelv az azonos időtartamú, de váltakozó szótagszámú ütemek sora (Vinaver 1984).

Mindkét fordító a magyar rímes-időmértékes verselés rendszere szerint fordította le az alexandrinusokat. A magyaros verselés, amelyre a verslábakba rendeződő, rövid és hosszú magánhangzók kombinációja jellemző, és ahol nem mindig esik egybe a gondolat a mondatvéggel, illetve a verssor végével, más zenei hatást kelt, mint a szigorúan 12 szótagos, hangsúlyos és hangsúlytalan szótagú ütemekből építkező, két félélsorból álló (hémistiche) alexandrinusok füzére, ahol viszont ritkaságszámba megy az enjambement, a gondolat vége a verssor végét is jelzi. A rímelő sorok gondolatilag szervesen összetartoznak. A hangsúly, azaz egy szótag nagyobb intenzitású hangzása a franciában szó, illetve szócsoporthoz végi intenzitást jelent. Pusztán formai szempontokból hasonlítható az alexandrinus a magyar ütemhangsúlyos, páros rímű felező tizenketteshez. Alapvető különbséget jelent a hangsúly helye. Hiszen a magyarban éppen ellenkezőleg, a hangsúly a szócsoporthoz vagy a szótag elejére esik. Ez vezette Benedek Marcellt, amikor így érvelt *Berenice* fordítása előszavában. „Magyar alexandrinussal fordítani nem lehet, népies jelleget kapna a fordítás, s a színészt, tapasztalás szerint epikus kántálásra csábítaná” (Benedek 1942).

Ez az alapvető verstani különbség eleve más ritmikai hatást vált ki. Benedek Marcell 10 szótagos sorokba, ötös hatodfeles jambusokba ültette át az alexandrinusokat, ezáltal két szótagot veszít soronként, ami eleve tömörítésre kényszerítette. A tömörítési szándék végig érződik a fordításon, szemben Vas Istvánnal, aki nagyrészt 12-13, és csak elvétve 10 szótagos sorokat váltakoztat. Fordításában az eredeti szöveghez képest néha egész mondatnyi betoldások szerepelnek. Ennek azonban nemcsak ritmikai okai vannak. Az eredeti szöveg kibővítése Vas Istvánnál mindig dramaturgiai előrejelző funkciót tölt be.

A Racine-mű páros rímeinek *aa-bb-cc-dd* képletét a magyar fordítások hűen követik, de a rímek gazdagsága, zenei összetétele már jóval szegényebb, mint az eredeti műben. A magyar verselés egyrészt nem mindig tulajdonít nagy jelentőséget a hím- és nőrímek szabályos váltakozásának, és nem tükrözheti a francia verselésre jellemző ún. *e caduc* azaz az írásban jelölt, de szóban nem hangzó „ö” jelenségét sem. Racine mindvégig tiszta rímeket, sőt ezen belül is ún. *rimes riches* (gazdag rímeket) használ. Benedek Marcellnál asszonáncokat is találunk, Vas István fordításában pedig szinte kizárólag asszonáncokat. Ezáltal az ő fordítása a magyaros verselés sajátos jellegét hordozza magán. A tiszta rím és az asszonánc azonos vonása a magánhangzók egyezése, megkülönböztető jegyük pedig az, hogy a tiszta rímbe az egyező vokálist egyező konzonáns követi, az asszonáncban a mássalhangzók többé-kevésbé eltérnek egymástól. A francia klasszikus verselésben az volt a követelmény, hogy a rímpárban magánhangzó előtti mássalhangzó is legyen azonos (*consonne d'appui*), amennyiben a magánhangzót nem követi mássalhangzó. A francia posztromantika a teljesen azonos fonémák számát tekintve még az ún. *rime riche* (gazdag rím) fogalmát is bevezeti (Buffard-Moret 1997). Racine-nál erre is találunk példát,

aminek megfelelője viszont alig van a magyarban. Például, gazdag rím a *destine / Palestine*, vagy a *plaindre / contraindre*, és ebben az értelemben Benedek Marcellnál is találunk több fonémájú egybeesést, pl. *szív / hív, reményemetlengemet, akartaltakarta*. Vas István asszonáncaira példa: *remeg / szívemet, lezárta / hallgatásra, soha / fátyola*.

Racine műveiben, így a Berenice-ben is egyes rímek túlnőnek „helyi” szerepükön, és visszatérésük egy-egy szereplőhöz kapcsolódó zenei kíséretként hat. Akár úgy, hogy egy másik szereplő szájából hangzik el rájuk vonatkoztatva az ismerősen csengő rímpár, akár úgy, hogy saját színpadi beszédükben is szerepelnek. Ilyen, Berenice-re jellemző rímpár pl. az *espérance/silence*. A monológot megelőző jelenetben Antiochus bizalmasa, Arsace beszél e rímekkel Berenice-ről, majd a monológban változatlan formában tér vissza ez a rím, később pedig más lexikai elemekben, de azonos hangzással ismétlődik: *s'avance-constance*. A magyar fordításokból a rímek e vezérmotívumszerű visszatérése teljesen elvész.

9. Összefoglalás

Az összehasonlító fordításelemzés módszerével viszonylag rövid szövegszakaszon keresztül is eljuthatunk a fordítói koncepciók hasonlóságainak és különbségeinek feltáráshoz. Az aprólékos, szinte nyelvtani részletekben elvesző elemzésből két, a hasonlóságban eltérő fordítói „én”, illetve műértelmezés bontakozik ki, a fent említett verstani különbségeken túlmenően.

Mindkét fordító megragadta Antiochus személyiségének problematikáját, a drámában játszott szerepét, magának a monológnak a dramaturgiai helyét. Benedek Marcell Antiochusa végig melankolikus, rezignált, sorsába beletörődő marad, Vas Istváné lázadóvá, türelmetlenné, számonkérővé válik a monológ második részében. Benedek Marcell a tömörségre törekszik, a rokon értelmű szavak közül a rövidebbiket választja. Ez néha együtt jár a drámai szituáció összetettségének leegyszerűsítésével is, a monológba épített fiktív dialógus nem rajzolódik ki olyan élesen, mint Racine-nál és Vas Istvánnál. A tömörítés a felhasznált szavak számában is tükröződik: Benedek 171 szóval, Vas pedig 208 szó felhasználásával fordította le a 32 soros monológot. Vas István inkább a szöveg értelmező, magyarázó fordítására törekedett, ebből adódóan néha, mint már említettem, anticipál, későbbi eseményt, hangulatot sejtet. A különbségek azonban elmosódnak, ha a szöveg egészét vesszük figyelembe. A visszaemlékező, döntés előtt tétovázó, Berenice-be reménytelenül szerelmes, boldogtalanul vergődő Antiochus alakját mindkét interpretáció élénk állítja.

10. További lehetséges kutatási irányok

Egyetlen szövegrészlet két magyar XX. századi fordításának elemzése pusztán ahhoz elegendő, hogy láthassuk, milyen változásokon ment át az eredeti francia klasszikus szöveg a magyarba átváltás során, melyek a fordítás nehézségei,

miként jut érvényre a fordítói egyéniség. Racine fellelhető magyar fordításainak rendszerező elemzése, egyazon mű több fordításának összehasonlítása (különböző korokból, vagy azonos korszakból is), a Racine-fordítások magyarországi történetének ismertetése egész tanulmánykötetet érdemelne.

Irodalom

- Backès, J.-L. 1997. *Le vers et les formes poétiques dans la poésie française*. Paris: Hachette.
- Benedek M. 1942. *Berenice*. (Tragédia), Előszó. Budapest: Új Idők, Singer és Wolfner.
- Berman, A. 1995. *Pour une critique des traductions. John Donne*. Paris: Gallimard.
- Buffard-Moret, B. 1997. *Introduction à la versification*. Paris: Dunod.
- Dujardin, É. 1931. *Le monologue intérieur* Paris: Messein.
- Fónagy I. 1960. A hang és a szó hírértéke a költői nyelvben. *Nyelvtudományi Közlemények*. No. 62. 70–78.
- Ladmiral, J.-R. 1994: *Traduire: Théorèmes pour la traduction*. Paris: Gallimard.
- Mounin, G. 1994. *Les Belles Infidèles*. Presses Universitaires de Lille.
- Robel, L. 1970-1973. Pour une théorie de la traduction poétique. *Cahiers Internationaux de symbolisme*. No. 19–25.
- Starobinski, J. 1961. *Le regard racinien*. Paris: Gallimard.
- Vinaver, E. 1984. *Entretiens sur Racine*. Paris: Nizet.

Források

- Racine, J. 1940: *Bérénice*. Paris: Classiques Larousse.
- Racine, J. 1942. *Berenice*. Ford. Benedek Marcell. Budapest: Singer és Wolfner.
- Racine, J. 1950. *Berenice*. Ford. Vas István. In: Illyés Gy. (szerk.) *Racine összes drámai művei*. Budapest: Franklin.

FÜGGELÉK

I. Benedek Marcell fordítása

Ó Antiochus, nem vagy már a régi?
 Szerelmedről reszketve szólasz néki?
 Hisz máris reszketek, s e gyáva szív
 Retteg a perctől, amelyet vágyva hív.
 Elvette Berenice reményemet,
 S hallgatni kényszerített engemet.
 Öt évig hallgattam, mert így akarta,
 És szerelmemet barátság takarta.
 A trónon, melyet Titus néki szánt,
 Kegyesebb lesz tán szerelmem iránt?
 Nőül veszi ... ez hát a pillanat,
 Feltárni újra lángolásoamat?
 Mért tennék vallomást, ily vakmerőt?
 Ha mennem kell, miért bántsam meg őt?
 Megyek – elrejtve titkomat előle.
 Feledni vagy meghalni, messze tőle!
 De tudta nélkül hordjam ezt a kint?
 Titkoljam könnyem eztán is megint?
 Elvesztem őt – és haragjától félek?
 Szép királynőm, mivel is sértenélek?
 Rangodról mondj le, azt kérem talán?
 Vagy hogy szeress? Nem! Azt mondom csupán:
 Hittem sokáig, hogy vetélytársamnak
 Vágyát legyőzik végzetes hatalmak,
 Ma – mindenható, hymen-fáklyák égnek,
 S én, bús példája hasztalan hűségnek,
 Kiben öt éve ég remény és szerelem,
 Megyek – most is híven, de már reménytelen.
 Ez nem bánthatja – inkább szánni fog.
 Beszélek! Megfúlok, ha hallgatok!
 Jaj, a szerelmes mitől félne hát,
 Ha végbúcsúra szánta el magát?

(Benedek 1942: 16–17)

II. Vas István fordítása

Ó, Antiochus, ó! Te vagy, kit így neveznek?
 „Szeretem!” – Ó, hogyan mondjam, hogy ne
 remegjek?
 Még nincs itt, de már minden tagom remeg,
 S a régvárt pillanat rémíti szívemet.
 Reményem útjait Berenice lezárta,
 Sőt ő maga ítelt örökös hallgatásra.
 Öt éven át máig nem szólhattam soha,
 S földte szerelmemet barátság fátyola.
 Tán e császári-rang remény-fokán a vágyam
 Kedvezőbb földre lel, mint lent, Palesztinában?
 Titus elveszi őt. Ez hát a pillanat,
 Mikor szerelmesül kínáljam magamat?
 Mit is reméljek e vakmerő vallomástól?
 Ó, ha már válni kell, váljunk némán egymástól!
 El innen, el! Titok maradjon a titok.
 Szemétől messze majd felejték s meghalok.
 De szenvedjem-e hát a kint, melyet nem ismer?
 Álljak előtte majd elfojtott könnyeimmel?
 Míg elveszítem is, dühétől féljek én?
 Szép királynőm, miért, mivel is sérteném?
 Mit jöttem kérni? Tán azt, hogy feladja Rómát?
 Hogy szeressem? Jaj! Nincs más
 mondanivalóm már.
 Vetélytársamnak – azt hittem – útjába áll
 Tán mégis valamely végzetes akadály,
 De egyre közelebb a nászuk napja, most hát
 Baljós példává tett a nagy állhatatosság,
 Öt év fölösleges remény és szerelem –
 Utazom, még híven de már reménytelen.
 Megbántódás helyett inkább szánhatna végre.
 Beszélek, bármi lesz, nincs szükség már a fékre.
 Mitől is félhetek? Jaj, nagyobb rossz mi vár,
 Mint hogy többé soha nem fogom látni már?

(Vas 1950: 382)

Eredeti szöveg

Hé bien ! Antiochus, es-tu toujours le même?
Pourrais-je, sans trembler, lui dire : „Je vous aime?”
Mais quoi ! déjà je tremble, et mon coeur agité
Craint autant ce moment que je l'ai souhaité.
Bérénice autrefois m'ôta toute espérance ;
Elle m'imposa même un éternel silence.
je me suis tu cinq ans ; et jusques ce jour,
D'un voile d'amitié j'ai couvert mon amour.
Dois-je croire qu'au rang où Titus la destine
Elle m'écoute mieux que dans la Palestine?
Il l'épouse. Ai-je donc attendu ce moment
Pour me venir encor déclarer son amant?
Quel fruit me reviendra d'un aveu téméraire?
Ah! puisqu'il faut partir, partons sans lui déplaire,
Retirons-nous, sorton, et, sans nous découvrir,
Allons loin de ses yeux, l'oublier ou mourir.
Hé quoi ! souffrir toujours un tourment qu'elle ignore !
Toujours verser des pleurs qu'il faut que je dévore !
Quoi ! même en la perdant redouter son courroux !
Belle reine, et pourquoi vous offenseriez-vous?
Viens-je vous demander que vous quittiez l'empire?
Que vous m'aimiez? Hélas ! je ne viens que vous dire
Qu'après m'être longtemps flatté que mon rival
Trouverait à ses vœux quelque obstacle fatal,
Aujourd'hui qu'il peut tout, que votre hymen s'avance,
Exemple infortuné d'une longue constance,
Après cinq ans d'amour et d'espoirs superflus,
Je pars, fidèle encor quand je n'espère plus.
Au lieu de s'offenser, elle pourra me plaindre.
Quoi qu'il en soit parlons; c'est assez nous contraindre,
Et que peut craindre, hélas! un amant sans espoir
Qui peut bien se résoudre à ne la jamais voir ?

(Racine 1940: 25–26.)

« EH BIEN, ANTIOCHUS,
ES-TU TOUJOURS LE MÊME ? »
DEUX TRADUCTIONS HONGROISES
DU MONOLOGUE D'ANTIOCHUS

Plutôt que de proposer une évaluation générale des traductions hongroises de Racine, je me limiterai, dans les remarques qui suivent, à comparer deux traductions du monologue d'Antiochus. La traduction de Marcell Benedek date de 1943, celle d'István Vas de 1962. Voilà donc deux traducteurs du XX^e siècle, – qui ont transposé en hongrois, à près de vingt ans de distance, les alexandrins raciniens à partir du même état de la langue hongroise alors que trois siècles les séparent du texte source et de son public récepteur d'origine.

La comparaison de deux traductions datant approximativement de la même période nous permet de voir que les options traduisantes reflètent non seulement l'esthétique de l'époque, mais aussi la créativité individuelle du traducteur. Les choix de traducteur opérés entre les équivalents possibles ne sont pas uniquement guidés par les différences des systèmes linguistiques du hongrois, langue agglutinante et du français, langue analytique. Les solutions traductionnelles reflètent tout autant la familiarité du traducteur acquise auparavant avec l'œuvre qu'il a choisi de traduire. Dans le cas de Racine les choix du traducteur se compliquent aussi par le fait que le texte poétique racinien est un discours dramatique où certains mots qui ont une signification contextuelle, une valeur allusive, peuvent, apparemment réduits à de simples lexies, passer inaperçus du point de vue de la traduction pour des raisons rythmiques, poétiques.

Le concept d'analyse que j'ai suivi consiste à lire et à comparer les traductions entre elles, « en dehors de toute relation avec l'original »¹,

1. Antoine Berman, *Pour une critique des traductions. John Donne*. Paris, Gallimard, 1995, 65.

en détectant les zones textuelles problématiques sans avoir le texte source en regard, ensuite à analyser, selon des aspects sémantico-grammaticaux, les traductions en comparaison avec le texte racinien, en suivant la structure linéaire du monologue, son déroulement moment par moment. À partir d'exemples types relevés lors de la comparaison (interne et externe) des traductions du monologue d'Antiochus, section textuelle relativement restreinte, je tâcherai, dans une brève conclusion, de reconstituer quelques traits caractéristiques fondamentaux des deux traductions au niveau de l'énoncé dans son ensemble.

Le manque d'espace nous fait renoncer à des analyses microscopiques exhaustives. C'est seulement pour la première partie du monologue que nous proposerons une analyse « linéaire » détaillée. Pour la seconde partie nous nous contenterons de quelques exemples.

La lecture parallèle des versions hongroises dès le premier vers du monologue – qui semble être simple et sans ambiguïté, – nous donne l'impression de *sentir* l'original comme un intertexte virtuel qui s'interpose entre les lignes des deux textes visibles, et nous incite à méditer sur le message de l'original, sur la charge sémantique du vers français, en faisant écho à la proposition théorique selon laquelle « un texte est l'ensemble de toutes ses traductions significativement différentes »².

Ó, Antiochus, nem vagy már a régi ? (I.) (Marcell Benedek)

Ó, Antiochus, ó ! Te vagy, kit így neveznek ? (II.) (István Vas)

Eh bien, Antiochus, es-tu toujours le même ?

La traduction I. contient un élément qui manque dans l'autre, notamment l'allusion à l'écoulement du temps, ce qui introduit un relativisme temporel dans le monologue et induit toute une chaîne de questions et de réflexions chez le lecteur (littéralement : « Oh, Antiochus, n'es-tu plus le même ? »). « Ne plus » met en mouvement le mécanisme dramatique du discours, en impliquant l'idée de changement par rapport à une situation antérieure. L'accent se déplace sur une éventuelle modification des circonstances du personnage que le lecteur non initié ignore au début de la pièce. L'ambiance d'attente entourée de mystère ne disparaît pas chez les deux traducteurs. Mais c'est plutôt la transformation d'Antiochus en un autre soi-même qui est suggérée, tandis que dans l'original l'intention de Racine est d'exprimer qu'Antiochus ne s'est pas écarté de son « moi », tel qu'il exis-

2. Léon Robel, *Translatives*, in : *Change*, 1973 (4), 8. Léon Robel, Pour une théorie de la traduction poétique, in : *Cahiers Internationaux de symbolisme*, 1970-1973, No. 19-25, 60.

taut auparavant. Le « même » racinien est un chaînon d'importance cruciale dans le processus d'auto-identification du personnage que le lecteur est à même d'interpréter par déduction et avec décalage, en dégradés, en juxtaposant des éléments textuels épars (Si Antiochus reste le « même », il ne communiquera jamais directement ses sentiments à Bérénice). Au début de la pièce, *nous ne savons pas encore* que le monologue se joue autour de l'éloignement successif d'Antiochus de ce « même » pour choisir une attitude entièrement contraire à celle qu'il avait dans le temps prédramatique (« Quoi qu'il en soit, *parlons*. »). – La locution verbale utilisée par István Vas se condense en un seul adjectif chez Marcell Benedek. Dans la traduction II, le nom d'Antiochus installé entre les répétitions de l'interjection « Ô », et repris sous forme de pronom personnel et le ton de tutoiement cédant à la troisième personne du pluriel présentent le personnage sous deux éclairages : il se contemple devant lui-même et aussi aux yeux du monde extérieur. « On nomme » représente grammaticalement un sujet indéfini et souligne le déchirement entre le « je » qui devient « tu », peu après « on » (« Est-ce toi qu'on nomme ainsi ? »). Antiochus de Racine, se parlant à lui-même, se dit « TU », comme devant un miroir. Le glissement inaperçu de « tu » en « on » chez le traducteur nous montre un personnage en plein processus d'analyse de soi projetant les ressorts cachés de son âme avec une technique qui nous rappelle la décomposition de la lumière par le prisme. Dans le discours sans auditeur d'Antiochus Racine s'érige en précurseur du monologue intérieur³.

Szerelmedről reszketve szólász néki ? (I)

« Szeretem ! » – Ó, hogyan mondjam, hogy ne remegjek ? (II.)

Pourrai-je, sans trembler, lui dire : « Je vous aime » ?

Marcell Benedek a tendance au raccourci, aux effets de densification au point d'omettre le verbe conjugué placé entre guillemets « Je vous aime » en position initiale chez l'autre traducteur et en fin de vers chez Racine. La réduction du verbe à un substantif pourvu d'un suffixe possessif auquel s'ajoute encore une désinence casuelle, celle du délatif : « szerelmedről » (« de ton amour »), va de pair avec une simplification dramaturgique. La profondeur psychologique de l'analyse de soi perd ici de son intensité. Le « je vous aime » racinien que la traduction II. rend fidèlement, introduit dans le monologue une formule dialogique imaginée, désirée par Antiochus, en brisant la monotonie du monologue. Un quasi-dialogue confidentiel auquel rêve Antiochus s'introduit dans le fil du discours. En évitant la forme

3. Édouard Dujardin, *Le monologue intérieur*, Paris, Messein, 1931, 69.

verbale au conditionnel et en la remplaçant par un substantif, le traducteur atténue considérablement l'effet dramaturgique produit par le texte d'origine qui se transforme à cet endroit en monologue intérieur. Le verbe archaïsant à l'indicatif suivi d'une forme vieillie du pronom personnel « néki » efface dans la traduction I. l'état d'hésitation d'Antiochus que reflète le conditionnel « pourrais-je » dans le vers français. Un seul élément lexical de l'original subsiste : « en tremblant ». (Retraduction : Tu lui parles de ton amour en tremblant ?) – Les détails lexicaux sont complètement maintenus chez István Vas, par le moyen de transferts grammaticaux. Pour « sans trembler » nous lisons une subordonnée exprimant le but, le conditionnel français se transforme en impératif précédé d'un mot interrogatif qui rend le texte plus expressif (« Comment dire... »). Le réarrangement syntaxique, comme tout autre transfert catégoriel, est l'un des procédés faisant partie des grandes ressources de la traduction, sans compromettre le sémantisme de l'original ; « la structure sémantique profonde reste identique au contenu conceptuel et affectif du message du texte »⁴. Seule l'omission du pronom personnel « lui » fait diminuer le ton émotionnel des pensées d'Antiochus. Cette légère déperdition est largement compensée par l'introduction de « comment » d'autant plus que le pronom personnel objet indirect est sous-entendu d'après le contexte.

Hisz máris reszketek, s e gyáva szív (I.)

Retteg a perctől, melyet vágyva hív.

Még nincs is itt, de már minden tagom remeg, (II.)

S a régvárt pillanat rémíti szívemet.

Mais quoi ! déjà je tremble, et mon cœur agité

Craint autant ce moment que je l'ai souhaité.

La mise en parallèle des deux versions hongroises retraduites en français (de manière non poétique, frôlant la prose) produit deux interprétations, possibles par rapport à l'original et divergentes entre elles, du même fragment textuel. Nous avons l'impression de lire les variations d'un « au-delà de vocabulaire » renvoyant à des prédécisions traductionnelles différentes guidées par la conception individuelle que chacun des traducteurs s'est formée à partir de l'original. 1./ « Je tremble déjà et mon cœur lâche // S'effraye du moment qu'il appelle en le désirant. » (Benedek) 2./ « Elle n'est même pas encore là, pourtant tous mes membres tremblent déjà // Et le moment depuis longtemps attendu, épouvante, (terrifie) mon cœur. » (Vas) Certains détails textuels ne vont pas dans le même sens comme si le texte source invisiblement caché derrière les mots hongrois, était différent en profondeur. Les deux versions ont en commun un noyau informationnel.

4. Jean-René Ladmiral, *Traduire. Théorèmes pour la Traduction*. Paris, Gallimard, 1994, 126.

notamment *la peur* d'Antiochus de rencontrer Bérénice, malgré son désir de la voir. Marcell Benedek fait correspondre un enjambement à l'enjambement du vers français. ([...] szív//Retteg [...] = [...] cœur agité // Craint autant [...]). István Vas introduit des mots de remplissage qui n'ont d'équivalent ni dans l'original, ni dans l'autre traduction : *Un message supplémentaire s'interpose entre les vers français et la traduction II. par le processus d'anticipation d'un moment dramaturgique*. Au moment du monologue, Antiochus se trouve dans une attente incertaine, ne sachant pas encore la réponse que Bérénice va lui donner par l'intermédiaire d'Arsace. Les deux traducteurs font correspondre au verbe français « je crains » des synonymes à valeur expressive : *retteg* (s'effrayer, avoir peur atroce) et *remíti* (terrifier, épouvanter). Ce qui disparaît des deux traductions, c'est l'expressivité du sursaut classique « Mais quoi ! » suivi de point d'exclamation qui fait arrêter le débit du discours.

Elvette Berenice *, (I.)

Reményem útjait Berenice lezárta, (II.)

Bérénice autrefois m'ôta toute espérance ;

La perte d'espoir de l'amant qui souffre d'un amour non partagé est rendue par les deux traducteurs. Mais la reformulation en hongrois du désespoir imposé par Bérénice s'effectue par des procédés stylistiques de différents degrés d'intensité. Chez Marcell Benedek, les vers raciniens subissent une modification sémantique par suite de deux déperditions : l'allusion au passé sous forme d'adverbe « autrefois » et l'expressivité de l'adjectif « tout » se voient dépourvus d'équivalents : le résultat est une atténuation de la mélancolie du personnage. Même l'image métaphorique installée par István Vas dans le flux des vers, ne peut compenser *le manque de cet adverbe de temps dont la fonction dépasse celle d'un mot grammatical*. C'est un point de repère dramaturgique qui se perd en hongrois, un mot qui suscite une attente pleine de tension et une série de questions intérieures que se pose le lecteur-spectateur (autrefois ? quand ? où ? pourquoi ?, etc.). La communication allusive du vers original passe inaperçue ce qui amène à une réduction sémantique de la signification contextuelle.

S hallgatni kényszerített engemet, (I.)

↳ Sőt ő maga ítelt örökös hallgatásra, (II.)

Elle m'imposa même un éternel silence.

La traduction I. (« Elle m'a forcé à me taire. ») laisse sous silence un effet temporel exprimant la durée infinie de l'interdiction de Bérénice ce qui figure dans la traduction II. sous forme de l'adjectif « éternel », en harmonie avec l'original. Ce vers d'István Vas est le reflet sémantique du vers racinien. Il atteint l'identité de l'original malgré l'emploi grammaticalement modifié du terme d'identité « même » pour souligner plus

intensément l'incapacité d'Antiochus à communiquer (« C'est elle-même qui m'a condamné à un éternel silence »). Dans la traduction de Marcell Benedek, l'expression hyperbolique « éternel », s'estompe. István Vas se l'approprie fidèlement. La déperdition dans la traduction I. est d'ordre dramaturgique. De par sa valeur allusive, « éternel silence » est prémonitoire, au point d'anticiper la fin du drame, en portant en son germe sa propre réalisation, et se reporte en même temps en arrière, se situe au seuil des événements présents, pour se transformer pour un moment en son propre contrepoint (« il suffit de nous contraindre »).

Öt évig hallgattam, mert így akarta,
És szerelmemet barátság takarta.

Öt éven át máig nem szólhattam soha,
S fődte szerelmemet barátság fátyola. (II)

Je me suis tu cinq ans ; et jusques à ce jour,
D'un voile d'amitié j'ai couvert mon amour.

En ce qui concerne le noyau informationnel de ce passage, on notera l'identité de trois éléments renvoyant au même contexte dramaturgique : une période de cinq ans, l'impossibilité de communiquer, la feinte. Tout de même, quelques divergences sont à constater. Dans la traduction I, un élément supplémentaire s'interpose par rapport à l'autre et aussi à l'original : (« mert így akarta » = « parce que c'est ainsi qu'elle a voulu »). Cet ajout sémantique a pour fonction de réverbérer les rapports interpersonnels des personnages, surtout la soumission émotionnelle d'Antiochus à Bérénice. La métaphore « voile d'amitié » s'appauvrit et devient simplement « amitié » dans la traduction I.

Dans la traduction II, la soumission émotionnelle d'Antiochus est exprimée de manière implicite dans une seule forme verbale laquelle (conformément aux particularités de la conjugaison en hongrois), exprime à la fois par l'ensemble de ses éléments sémantico-grammaticaux réunis en une forme conjuguée le temps passé et la modalité de l'interdiction : nem szólhattam (je ne pouvais pas parler). Le recours au vers français fait surgir une différence par rapport à Racine chez les deux traducteurs. L'Antiochus de Racine parle à la première personne du singulier : « j'ai couvert » [...], tandis qu'un effet d'éloignement de soi place l'Antiochus des versions hongroises dans une situation figée sous le masque d'Amitié.

L'amitié a couvert mon amour. (I)

Un voile d'amitié a couvert mon amour. (II)

A trónon, melyet Titus néki szánt,
Kegyesebb lesz tán szerelmem iránt ? (I.)

Tán e császári rang remény-fokán a vágyam
Kedvezőbb fülre lel, mint lent, Palesztinában ? (II.)

Dois-je croire qu'au trône où Titus la destine
Elle m'écoute mieux que dans la Palestine ?

Les vers hongrois ont en commun de refléter l'incertitude, le doute d'Antiochus (Le seul détail textuel identique dans le choix des traducteurs, c'est l'adverbe « *tán* » = peut-être). Pourtant la réalisation linguistique et stylistique véhiculant le noyau « dur » sémantique s'effectue par des procédés tellement différents que le message exact de l'original est difficile à dégager à partir de l'ensemble des deux fragments. Les noms propres se répartissent entre les deux versions, Titus apparaît dans la première, la Palestine dans l'autre. Marcell Benedek se contente d'une vision objectivée du rang social de Bérénice : « sur le trône que Titus lui a destiné ». Toute une proposition subordonnée relative se condense en une belle métaphore chez István Vas : le « *cap-espoir* » (« *remény-fok* »), qui se superpose à l'original, interprète et anticipe les idées secrètes de Bérénice et est en même temps une résonance des paroles d'Arsace sous forme de reprise sémantique d'un motif auparavant explicité par Racine : « épouse de Titus *en espérance* ».

Pour « elle m'écoute mieux », nous lisons chez les deux traducteurs des élargissements lexicaux considérables qui servent à *explicitement* l'idée cachée d'Antiochus : « clément » « mon amour » (Benedek) (« Peut-être sera-t-elle plus *clément*e envers *mon amour* ») – « Mon désir trouvera-t-il une oreille plus favorable que là-bas, en Palestine ? » (Vas)

Palestine, nom géographique concret a le même poids dans le tissu dramatique qu'« autrefois ». Par l'omission de ce nom géographique à valeur dramaturgique allusive, le jeu sur le spatio-temporel est complètement laissé sous silence chez Marcell Benedek. L'allusion spatiale est absolument maintenue dans la traduction II.

Nőül veszi... ez hát a pillanat,
Feltární újra lángolásomat ? (I)
Titus elveszi őt. Ez hát a pillanat,
Mikor szerelmesül kínáljam magamat ? (II.)
Il l'épouse. Ai-je donc attendu ce moment
Pour me venir encor déclarer son amant ?

Marcell Benedek introduit un substantif archaïsant, « il la prend pour épouse », suivi d'une forme verbale conjuguée. La particularité de la conjugaison objective du verbe en hongrois est de permettre l'omission du sujet et de l'objet. L'ambiance du texte correspond à celle de Racine (« il l'épouse »).

La conception d'István Vas est différente. Nous avons le nom de Titus installé devant le verbe, et, – ce qui n'est pas du tout obligatoire en hongrois –, le pronom personnel à la forme accusative, de toute évidence pour accentuer l'importance du mariage de Titus et de

Bérénice devant Antiochus et sa souffrance suscitée par ce mariage. Par le moyen de formes grammaticales, le traducteur I. recourt à l'implicitation, le traducteur II. à l'explicitation de la réception que fait Antiochus de la situation dramaturgique.

Le vocabulaire utilisé par Marcell Benedek renferme l'une des métaphores typiquement raciniennes pour évoquer l'amour, mais qui n'a pas d'équivalent dans le vers original. Le vers hongrois se termine par un nom verbal formé sur une racine qui signifie « flamber ». Pour le retraduire, il faudrait oser un néologisme bizarre : « De nouveau découvrir mon *flambement* » ? L'expression est remarquable sous plusieurs éclairages. Elle se voit imprégnée de réminiscences du style poétique racinien où « flamme » et « feu » sont nantis d'une valeur métaphorique évoquant l'amour⁵ pour expliciter le sentiment amoureux d'Antiochus. Par rapport au substantif français « flamme » le mot hongrois « lángolásomat » paraît plus complexe ce qui provient du procédé de dérivation caractéristique du hongrois, agglutinant. La métaphore racinienne (sans trace à cet endroit dans l'original) traduite en hongrois, en reflétant aussi les règles de l'agglutination, prête au vers une expressivité qui se meut à la hauteur du style racinien. Le ton personnel véhiculé par les pronoms (me venir [...] son amant) du vers d'origine est maintenu dans la traduction I. Mais l'introduction de l'adverbe « újra » (« de nouveau ») semble contredire l'articulation sémantique de l'ensemble du monologue. Cela fait imaginer au lecteur novice un Antiochus qui avait déjà parlé de son amour directement à Bérénice, mais sans résultat. Et l'intrigue porte à notre connaissance plus tard qu'Antiochus a parlé à Bérénice par l'intermédiaire d'Agrippa, frère de Bérénice. Un trait commun réunit les deux traductions, c'est que l'enjambement du vers racinien n'est pas rendu, les deux traducteurs coupent l'écoulement des pensées par une virgule en fin de vers.

Mért tennék vallomást, ily vakmerőt ?

Ha mennem kell, miért bántsam meg őt ? (I)

Mit is reméljek e vakmerő vallomástól ?

Ó, ha már válni kell, váljunk némán egymástól ! (II.)

Quel fruit me reviendra d'un aveu téméraire ?

Ah ! Puisqu'il faut partir, partons sans lui déplaire,

L'idée de refuser la possibilité de déclarer son amour semble s'imposer à Antiochus comme impérative. La question posée porte en elle-même sa propre réponse anticipée et amère. Les traductions sont proches dans les réalisations lexicales du message profond du vers racinien.

5. Maria G. Pitaluga, *Aspects du vocabulaire de Jean Racine*. Chapitre II. « Feu » et « flamme » dans le théâtre de Racine. Schena-Nizet, 1991

En hongrois l'adjectif est antéposé au substantif. Toute déviation de cette règle peut s'expliquer par des raisons poétiques, stylistiques. Marcell Benedek, en séparant le nom et l'adjectif et en interposant un pronom interrogatif, élargit le sémantisme de l'original et souligne, par ce réarrangement de la structure attributive, l'impossibilité du succès d'un tel aveu de la part d'Antiochus. (« Pourquoi ferais-je un aveu *aussi* téméraire ? ») István Vas rend l'effet répétitif du texte français en répétant les verbes qu'il fait correspondre au verbe « partir, » = « se séparer, séparons-nous ». Le sémantisme du verbe qu'il a choisi pour synonyme du verbe français, est influencé par l'ensemble de l'intrigue, par l'« éternelle séparation » des amoureux. Le sens de « sans lui déplaire » se modifie, les traducteurs l'interprètent selon leur propre conception, en l'expliquant pour le lecteur hongrois. Marcell Benedek le traduit par « Pourquoi l'offenser, ? » (István Vas lui fait correspondre l'adverbe « *némán* » (« sans dire un mot »).

Megyek – elrejtve titkomat előle –
 Feledni, vagy meghalni, messze tőle ! (I)
 El innen, el ! Titok maradjon a titok.
 Szemétől messze majd felejtök s meghalok. (II)
 Retirons-nous, sortons, et, sans nous découvrir,
 Allons loin de ses yeux l'oublier, ou mourir.

Dans la traduction I. nous trouvons en position initiale de vers une simple forme verbale : « megyek » = « je m'en vais » suivi d'un tiret. Dans la traduction II, il y a à cet endroit un adverbe de lieu entouré de répétitions d'un préfixe verbal utilisé de manière autonome, suivi d'un point d'exclamation. En hongrois, certains préfixes verbaux ont ceci de particulier qu'il sont capables d'exprimer en soi l'éloignement dans l'espace avec une force expressive. Le dynamisme suscité par les trois verbes de mouvements que Racine étale sur deux vers, et qui impliquent tout autant le désir de la fuite qu'un éloignement successif dans l'espace, s'estompe chez Marcell Benedek par un effet de densification. Le sémantisme des verbes à l'impératif réverbérant l'état d'âme bouleversé d'Antiochus est compensé chez István Vas par le procédé de remplacement du verbe de mouvement par sa particule préverbe comme pour illustrer que l'existence en langue cible de structures non analogues en apparence ne signifie pas le manque d'équivalence du noyau sémantique. Chez Racine, Antiochus se donne pour metteur en scène s'imposant des mouvements scéniques sous-jacents : (retirons-nous, sortons, allons loin). Ces indications scéniques inscrites dans le texte se perdent dans les traductions. Le motif de l'éternelle séparation explicitée plus tard dans les paroles de Titus (Acte IV, scène v) jaillit ici dans une formulation hyperbolique : « oublier ou mourir », littéralement rendue par les traducteurs, exceptée la conjonction qui les lie l'un à l'autre. La conjonction

utilisée par Racine subsiste dans la traduction I. et implique un choix à effectuer, tandis que l'Antiochus d'István Vas aboutit à l'idée de la mort, et prononce : oublier et mourir. L'expression typiquement racinienne reflétant le rôle dramaturgique du regard : « allons loin de ses yeux » est laissée sous silence chez Marcell Benedek et fidèlement rendue chez l'autre traducteur.

Pour « sans nous découvrir », nous lisons « en lui cachant mon secret » (Benedek) et « que le secret reste secret » (Vas). L'introduction de ce mot, deux fois répété dans la traduction II, semble renforcer l'effet de contrepoint, explicite l'idée secrète du désir de révocation, peut-être même devant soi, de l'aveu intime : « je vous aime. »

La deuxième partie structurale du monologue commence par le sursaut classique « hé quoi » ! – constituant un axe de symétrie imaginée entre les deux ensembles du texte. Cette construction en miroir correspond à l'acheminement des pensées d'Antiochus. Le « hé quoi » projette un changement de ton émotionnel. La mélancolie imprégnée de bribes de souvenirs, enracinée dans l'acceptation douloureuse par Antiochus du refus de toute communication que lui a imposée Bérénice depuis « cinq ans » est brusquement interrompue. Une sorte de glissement en une volonté de s'évader de l'impuissance verbale passive s'y superpose.

De tudta nélkül hordjam ezt a kínt ?

Titkoljam könnyem eztán is megint ? (I)

De szenvedjem-e hát a kínt, melyet nem ismer ?

Álljak előtte majd elfojtott könnyeimmel ? (II)

Hé quoi ! souffrir toujours un tourment qu'elle ignore !

Toujours verser des pleurs qu'il faut que je dévore !

La structure binaire introduite par le sursaut classique se reflète fidèlement dans les deux traductions. En même temps, le degré d'expressivité du sursaut classique rendu emphatique aussi par le point d'exclamation qui le suit, s'atténue en hongrois. La conjonction « de » (mais) marque également l'opposition, mais d'une manière moins colorée. Tout transfert traductionnel est soumis aux possibilités lexicales (et grammaticales) du hongrois. Le rapprochement des deux traductions fait ressortir d'une part, une forte ressemblance sémantique, lexicale et aussi syntaxique par rapport à l'original, d'autre part elles ont en commun d'omettre l'adverbe « toujours » utilisé par Racine. La reprise de « toujours » dans le texte source subit une déperdition sur le plan musical chez les traducteurs qui s'écartent également de l'original en recourant à des adverbes de temps dont la valeur n'est pas la même : ce qui a pour résultat un léger glissement de sens. Ni l'un ni l'autre ne rend le véritable sens polyvalent de l'ad-

verbe racinien désignant, selon le contexte, une répétition régulière, (« mindig ») et aussi le prolongement d'une action dans le présent (« még mindig »).

Dans la suite, plutôt que de suivre les traductions linéairement, nous nous contenterons de quelques exemples types, pour pouvoir brièvement aborder les problèmes de transferts de phénomènes musicaux et ceux que pose la versification dans les traductions.

Avec les vers suivants nous arrivons à un endroit du monologue d'Antiochus où la progression linéaire du discours marque un retour quasi « concentrique » à l'aveu surgi des recoins de l'âme d'Antiochus : « je vous aime » mais avec modification à plusieurs égards.

Szép királynőm, mivel is sérténélek ?
 Rangodról mondj le, azt kérem talán ?
 Vagy hogy szeress ? Nem ! Azt kérem csupán !
 Szép királynőm, miért, mivel sérténém ?
 Mit jöttem kérni, tán azt, hogy feladja Rómát ?
 Hogy szeressen ? Jaj ! Nincs más mondanivalóm már
 Belle reine, et pourquoi vous offenseriez-vous ?
 Viens-je vous demander que vous quittiez l'empire ?
 Que vous m'aimiez ? Hélas ! je ne viens que vous dire

L'amoureux construit dans son imagination la suite de son *dialogue fictif* avec Bérénice, dialogue désiré qui s'introduit dans le tissu du discours solitaire par la force de la pensée, tout en renforçant l'effet produit par un monologue intérieur. Par ce procédé d'introduction d'un *dialogue illusoire* dans le monologue, un message caché se substitue aux paroles prononcées. Derrière les énonciations explicitées dans les formes grammaticales, il y a des idées non entendues, qui véhiculent le désir d'Antiochus et qui suggèrent le contraire de ce que le personnage expose. Racine compose une mélodie intérieure qui porte un masque sonore sous la forme des vers qui sonnent à haute voix par la bouche d'Antiochus. Les paroles prononcées sont grammaticalement réalisées dans les vers originaux par un conditionnel (« offenseriez-vous »), par un verbe conjugué à la forme interrogative (« Viens-je ») suivi de verbes au subjonctif (« que vous quittiez, que vous m'aimiez ? ») qui deviennent en hongrois une forme verbale au conditionnel à la première personne du singulier (sérténélek), et des verbes à la forme impérative ayant la même valeur que le subjonctif français (renonce, aime-moi, chez Benedek). Le noyau profond sémantique « dur », dépourvu de toute formule de politesse qu'Antiochus n'a jamais prononcé même dans le secret, sonne ainsi, au moins dans notre interprétation : « *quitte(z) l'empire et aime(z)-moi* ». Dans cette optique, c'est l'Antiochus de Marcell Benedek qui est plus proche de la psyché du personnage. Le traducteur utilise un ton confidentiel de tutoiement s'étalant sur trois vers, une perte de mesure protocolaire ce

qui a pour fonction d'extérioriser *la passion* d'Antiochus pour Bérénice. Les deux points installés par Marcell Benedek en fin du troisième vers ci-dessus cité restituent avec fidélité l'enchaînement des idées d'Antiochus et restent fidèles à l'enjambement racinien qu'évite István Vas qui va jusqu'à introduire toute une phrase sans aucun équivalent dans l'original et qui pourrait être le dernier vers du monologue, impliquant l'idée de rupture catégorique de l'amant blessé avec l'objet de son amour. (« Je n'ai rien d'autre à dire ».)

La distance protocolaire qui impose à Antiochus de s'adresser à Bérénice en lui disant : « Belle reine », est restituée en hongrois avec une seule modification. Notamment, un suffixe possessif (adjectif possessif en français) rend l'interpellation plus personnelle, subjective, ou simplement plus « amoureuse », en la transformant en « *Ma belle reine* ». Les traducteurs, par un procédé d'explicitation, ont réussi à faire sentir la profondeur de l'amour d'Antiochus, le motif de l'aveu intime effacé en apparence par la politesse. À l'« empire » racinien Marcell Benedek fait correspondre le mot « rang », István Vas – Rome. Dans la traduction I, nous avons affaire à une généralisation, dans la traduction II, à une substitution logique au mot « empire » du nom propre de Rome auquel il se rapporte.

Lors du rapprochement des traductions du vers « *Aujourd'hui qu'il peut tout, que votre hymen s'avance* », fidèlement à notre concept d'analyse, c'est-à-dire sans la tentation de la comparaison immédiate avec l'original, nous avons le sentiment d'avoir *deux textes source différents* au fond et non pas les variations stylistiques du même texte de départ.

Aujourd'hui – il est tout puissant ; des flambeaux d'hymen s'enflamment (I)
Mais le jour de leur hymen approche, et maintenant (II)

L'allusion à la grandeur impériale de Titus exprimée dans le texte français par un verbe modal conjugué, est condensée en un qualificatif ayant une double connotation : biblique, (Dieu tout puissant) et politico-juridique (empereur, /Roi/représentant de Dieu sur la terre soumis à la loi divine). En comparaison avec cet élargissement sémantique, le vers correspondant d'István Vas laisse absolument sous silence « qu'il peut tout », un élément dramaturgique qui sera d'importance cruciale dans le conflit sentimental de Titus avec Bérénice. L'ambiance de dialogue fictif : « que votre hymen s'avance, » disparaît chez les deux traducteurs. Dans la traduction I, une image descriptive est projetée devant nos yeux, dans une belle périphrase, à tel point que la traduction paraît réellement surgir du fond du hongrois. L'emploi de l'adjectif possessif « leur » chez István Vas évoque une distance qui se dresse entre Antiochus, *observateur extérieur (et non interlocuteur dans un dialogue fictif) et le futur couple impérial*.

La comparaison des vers hongrois suivants du monologue montre une grande ressemblance au plan lexical. Le sémantisme de l'adjectif « exemple *infortuné* » se trouve en hongrois modifié chez les deux traducteurs. Marcell Benedek le rend par un synonyme un peu atténué et archaisant de l'adjectif « *triste* », en choisissant « *bús* », adjectif monosyllabique à voyelle sombre. István Vas l'élargit en « *baljós* » (« *sinistre* ») et de cette manière il anticipe le rôle malheureux d'Antiochus dans le déroulement des événements dramatiques. La restructuration syntaxique des éléments-clefs lexicaux, rendus avec fidélité dans les traductions, ne compromet pas l'ensemble du message.

La confrontation des quatre derniers vers hongrois avec l'original fait jaillir dans les deux traductions la déperdition de l'homonyme de « partons »/« **parlons** », l'impératif français étant réduit à une forme verbale conjuguée à la première personne du singulier : « *beszélek* » (je parle). L'omission de l'attribut dans l'expression « un amant *sans espoir* » à part, Marcell Benedek atteint l'identité du message du vers racinien. La structure verbale (« ne la jamais voir ») se condense en un substantif composé « *végbúcsú* » (« dernier adieu ») dont l'expressivité renforce la tension dramatique. Dans son monologue Antiochus aboutit à mettre en paroles sa décision de « partir » et de « parler », décision prise, de toute évidence avant le monologue. (C'est dans cette perspective qu'il demande un « entretien secret » à Bérénice). Cet élément dramaturgique explicité dans le vers racinien (« se résoudre ») est atteint par Marcell Benedek malgré toute sa technique de simplification qui se maintient jusqu'au bout, et passe inaperçu chez István Vas qui tout en utilisant plus de mots, laisse sous silence « la décision » d'Antiochus et se contente d'une pure constatation. Voilà les deux retraductions approximatives du dernier vers : « l'amant... qui *s'est résolu* à faire son dernier adieu » (Benedek) et « Je ne la verrai jamais plus » (Vas).

Sans pouvoir prétendre à l'exhaustivité, nous n'allons que brièvement aborder deux problèmes de traduction dont l'analyse intégrale ne saurait entrer dans les limites du présent article.

La structuration émotive du monologue d'Antiochus est musicalement orchestrée en harmonie avec les changements de l'état d'âme, des pensées du personnage. Par exemple, l'abondance des nasales et des fricatives accompagne l'image d'un Antiochus amoureux-mélancolique et renforce l'ambiance de la résignation imprégnée de souvenirs du passé, tandis que la répétition obstinée des gutturales « k » apparaît avec une force expressive en harmonie avec un Antiochus émotionnellement révolté, hostile, jaloux. Nous pouvons donc déceler dans le déroulement du monologue des sonorités « localisées » réservées à des

fragments textuels qui contrastent avec d'autres ou avec l'ensemble. Dans la deuxième partie structurale il y a une diminution du nombre des nasales, pour les gutturales « k », c'est l'inverse qui se produit. Naturellement, il s'agit là non « d'une propriété des sons, mais d'une influence à la longue du sens sur le son »⁶. Autrement dit, « de ce que parfois un phénomène formel peut être mis en relation avec un élément sémantique », on ne déduira pas que tout phénomène formel a une valeur sémantique »⁷. Puisque même au sein d'une langue, le passage d'un synonyme à l'autre ne peut pas signifier la répétition de la même enveloppe musicale qui couvre la même idée, il arrive rarement que la traduction poétique transmette des équivalents sémantiques ayant des sonorités identiques à celles de l'original. Il est plus intéressant d'examiner si les traducteurs rendent les *phénomènes* de structuration musicale de l'original. Et à cet égard, nous pouvons déceler dans les deux traductions des effets de répétition du texte racinien : *assonances*, *allitérations* à l'intérieur d'un seul vers, *la reprise* du même mot – sans ou avec variation phonique – dans le vers suivant ou à un intervalle de plusieurs vers. (Il est suffisant de dire à titre d'exemple que dans les deux traductions, le nombre des voyelles e est de 29 dans les cinq premiers vers.) La technique de répétitions textuelles de certains mots-clefs dont la disposition n'est pas fixée dans le texte, se reflète avec une plus grande fidélité dans la traduction I. Pareil à Racine qui varie le même verbe sous des formes conjuguées différentes (« Pourquoi vous *offenseriez*-vous ? » et à 14 vers de distance, « Au lieu de vous *offenser* »), Marcell Benedek renforce l'effet du verbe correspondant en hongrois, en le répétant à deux reprises, à huit vers de distance, (« *Miért bántsam meg őt ?* » – « *Ez nem bánthatja.* »)

C'est à des *problèmes de versification* que Marcell Benedek ramène, dans sa préface, une partie considérable des difficultés relevées par la mise en hongrois de l'alexandrin, des rimes et du vocabulaire raciniens.

En faveur de la richesse des rimes qui doivent être plus romantiques en hongrois que celles de l'original, – écrit-il –, il faut renoncer à certains mots (adjectifs) longs et ciselés et leur trouver des synonymes denses.⁸

Les deux traducteurs ont transposé les alexandrins de Racine, selon le système de versification hongroise appelée « rimée et métrique » (*rímes időmértékes*) caractérisée par l'opposition entre les quantités

6. Georges Mounin, *Les Belles Infidèles*, Presses Universitaires de Lille, 1994, 40 ; Ivan Fónagy, *A hang és a szó hírtéke a költői nyelvben* (La valeur informationnelle des sons et des mots dans le langage poétique), Budapest, 1960, *Nyelvtudományi Közlemények*, n° 62, vol. 1, 74.

7. Jean-Louis Backès, *Le vers et les formes poétiques dans la poésie française*, Paris, Hachette, 1997, 22.

8. Marcell Benedek, *Bérénice*, (Tragédia), Budapest, 1942, Új Idők, Singer és Wolfner (Eds.).

vocaliques, par la combinaison variée de syllabes longues et brèves se groupant en pieds. Le mouvement rythmique des vers hongrois est, chez les deux traducteurs, de *caractère iambique* (ascendant). – Marcell Benedek s'est laissé guider par le choix d'hendécasyllabes sans césure fixe, István Vas fait alterner des vers à douze ou treize syllabes avec des décasyllabes. Force est d'ajouter que le hongrois ne connaît pas le phénomène phonétique de l'*apocope*, et le système de notre versification ne suit pas strictement la régularité de l'alternance des rimes féminines et masculines non plus. Selon la conception classique, l'identité de la consonne d'appui suffit pour définir la rime riche. Conformément à la conception postromantique, la richesse de la qualité des rimes dépend du nombre de phonèmes identiques⁹. Dans cette optique, Racine varie les rimes pauvres, suffisantes (*même/ai-me*) et riches (*destine/Palestine*, *plaindre/contraindre*). La plupart des rimes créées par l'inventivité créatrice de Marcell Benedek contiennent deux ou plusieurs phonèmes communs (*szív/hív*, *reményemet/engemet*, *akarta/takarta*. – István Vas installe dans sa traduction une série d'assonances mêlées à des rimes riches. (*neveznek/remegjek*, *remeg/szívemet*, *soha/fátyola*). La *disposition des rimes* racinienne correspond à un schéma connu des pièces de théâtre en général. Il nous suffit de tracer les schémas des quatre premiers vers dans l'original et dans les versions hongroises pour voir que les traducteurs restituent avec fidélité la disposition des rimes plates : *même/ai-me*, (aa) *agité/souhaité* (bb) *espérance/silence* (cc), *ce jour/amour* (dd) : *régi/néki* (aa), *szív/hív* (bb), (*reményemet/engemet*) (cc), *akarta/takarta* (dd) (Benedek) – *neveznek/remegjek* – (aa), *remeg/szívemet* (bb), *lezárta/hallgatásra* (cc), *soha/fátyola* (dd). (Vas). Chez Racine Antiochus reprend la sonorité des rimes prononcées par Arsace qui évoquent Bérénice (scène 1) (*espérance/silence*), dans son monologue, sans variation (*espérance/silence*) et avec modulation (non phonique, lexicale seulement) *s'avance/constance*. Le retour presque *leitmotivique* des rimes accompagnant Bérénice, se perd dans les traductions.

Les deux traductions permettent au lecteur hongrois de saisir l'essentiel de la structure sémantico-phonique du monologue. Pourtant, une comparaison microscopique des détails textuels dessine devant nous deux conceptions non seulement traductionnelles, mais aussi dramaturgiques qui se distinguent insensiblement de prime abord : à un Antiochus mélancolique, soumis à son destin, (Benedek) s'oppose un Antiochus plutôt impatient, blessé dans sa vanité. (Vas)

9. Brigitte Buffard-Moret. *Introduction à la versification*. Paris. Dunod, 1997. 66.

Nous avons reconstitué quelques traits fondamentaux des principes de traduction de Marcell Benedek et d'István Vas. (L'image que nous nous en faisons serait plus complète si nous examinions toutes les scènes où Antiochus apparaît sur le plateau.) La traduction de Marcell Benedek est caractérisée par la tendance au raccourci, au compactage, aux effets de densification pour saisir le noyau sémantique du message avec le moins de mots possibles. (Il a utilisé 171 mots). Son texte est en quelques endroits archaïsant, mais non systématiquement. – István Vas a, en quelques endroits, recours à des élargissements lexicaux qui anticipent des moments dramaturgiques ultérieurs au moment du monologue d'Antiochus, ou à des mots de remplissage n'ayant pas d'équivalents dans l'original (il a utilisé 208 mots), pour des raisons rythmiques. – Les options stylistiques, lexicales, grammaticales offertes par les traducteurs ne sont pas toujours sémantiquement identiques.

Malgré les quelques décalages par rapport à l'original, Marcell Benedek et István Vas, deux traducteurs hongrois du XX^e siècle, réunis dans la mort, ont créé un effet propre à susciter une affection voisine de celle qu'engendre le texte racinien, en le couvrant de leur propre voix poétique. Ils ont accompli leur tâche, même dépassé leur but, si leurs traductions ont éveillé le désir de futures analyses systématiques (diachroniques et synchroniques) – d'autres traductions hongroises de Racine. Il faudrait analyser minutieusement, dans le cadre d'un travail volumineux, un nombre considérable d'exemples types selon leur appartenance à des aspects bien définis, en vue d'une typologisation des différents procédés traductionnels qui véhiculent en hongrois le langage poético-dramaturgique de Racine.

Agnès ELTHES
Université Polytechnique de Budapest

Etre ou bien n' être pas
/A Hamlet-monológ francia fordításairól/

Elthes Ágnes
Budapesti Műszaki Egyetem, Budapest

Az alábbiakban a Hamlet-monológ négy francia változatának rövid elemzésén keresztül próbálom bemutatni az eredeti szöveg variációit, mint egyazon gondolat eltérő nyelvi elemekkel történő kifejezéseit, melyeken tükröződik a shakespeare-i színházi szöveg fordításáról alkotott egyéni fordítói felfogás és filológiai koncepció. Az eredeti szövegből kiindulva, annak szerkezetét követve törekedtem objektív leíró módszerrel bemutatni a fordítók lexikai, stilisztikai, grammatikai választásait, az értelmezési eltéréseket.

A "*To be or not to be that is the question*" a Hamlet-monológ filozófiai elmélkedéséhez kulcsot adó bevezető sor első olvasatra egyszerű, szó szerinti fordítás lehetőségét sejteti. Az "or" kötőszó a létige főnévi igenevének állító és tagadó alakjai közt áll előrevetítve a lét és nemlét alternatívája közti ingadozást, a "question" főnév pedig a hamleti dilemmát. Ebbe a rövid sorba Shakespeare belekódolja a monológ gondolati-szerkezeti egészét, amelynek során a TÉMA /to be/ és ELLENTÉMA /not to be/ elemei variálódnak, néha ellentépszerűen. A lexikai és szemantikai egyszerűség természetesen átfedésekhez vezet a négy fordítónál. Ugyanakkor, ha egymás alá helyezzük a francia változatokat, láthatjuk, hogy ez az egyértelmű, szó szerint megfeleltethető sor is variációkban jelenik meg. Eltérő a kettős elemű francia tagadószó elhelyezése, a központoszási jelek használata, ami egyébként a színpadi szöveghangzaskor válik jelentőssé.

A beiktatott kötőszók, a jelzőként használt *telle* névmás finom, stílusbeli árnyalatokat eredményeznek:

Etre ou bien n' être pas, voilà la question Derocquigny
Etre ou n' être pas voilà la question Castelain
Etre ou ne pas être, telle est la question Déprats
Etre ou bien n' être pas, c' est le problème Malaplate

A megszokott megoldásoktól elütően a *problème* szó kettőspont utáni beállítása a szövegbe nyomtatékolat ad a gondolatnak, s nemcsak lexikai, hanem minden bizonnyal ritmikai okokra is visszavezethető. A jambikus ritmus, amelyet a dikció során alkalmazott hanghordozás még kifejezőbbé tesz, az angolban azáltal, hogy a *question* utolsó szótaga hangsúlytalan, több teret és szünetet ad a meditálásnak, s megállást parancsol az előadónak. A franciában az eredeti ritmus átrendeződik: kétszer esik az *être*-re a hangsúly, ezáltal szinte elvész a tagadás a szövegből. Ezért a *question* kevésbé drámai töltésű a franciában. Így hatásosabb a sorvégén hangsúlyos *problème*.

A töprengés az első sorban felvetett LÉT-NEMLÉT problémájáról az angolban a függő beszéd "whether" kötőszavával folytatódik. Egyedül Castelain tartotta meg ezt a grammatikai szerkezetet. */Savoir si .../*, a másik három fordító ehelyett egyszerű fordított szórendű kérdést alkalmaz.

"Est-il plus noble..."

A következő sor birtokviszonya maradéktalanul követi a Hamlet szövegét, az összehasonlítás pusztán néhány típus átváltásra, felszíni eltérésekre mutathat rá, mint pl. szórend-és szófajcsere, szinonimák használata. "*The Slings and Arrows of outrageous Fortune*" Derocquigny-nél veszt stílisz erejéből azáltal, hogy a "*slings*" /csapások/ és az "*arrows*" /nyilak/ egyetlen, semlegesebb színezetű, többes számú főnévben olvad egybe, *les traits*, így a Shakespearé-i költői kép elvész. Castelain felcseréli a két angol főnév francia megfelelőjének sorrendjét, első helyre a hosszú szótagot tartalmazó, "*flèches*" /nyilak/ kerül, s utána kontrasztként hat a röviden felpattanó, kemény hangzású egytagú "*coups*" /csapások/. Az angol szöveg szórendjét megtartotta Déprats: a szövegritmus megállapodik a keményen hangzó *coups* után a *flèches*-en. Malaplate az eredeti szórend felcserélésén túlmenően a többi fordításban található *coup*-t, felváltotta a nazálist tartalmazó, elnyújtva hangzó, az angol "*slings*" zenciségét felidéző és nem utolsósorban francia történelmi konnotációval is rendelkező "*frondes*" [=parittya]-al. Az "*outrageous fortune*" jelzős szerkezetet más-más módon tartották meg a fordítók.

Derocquigny a "*nous meurtrit*" /megsebez/ ige betoldásával kompenzálja némiképpen az angol szöveg stílusértékét halványító főnévvösszevonást.

A "*fortune*" szó első jelentése mind a két nyelvben szerencse, a második balsors, végzet. Három fordító szó szerint, a szó külső, betű szerinti megjelenését is megtartva emelte át franciába a *fortunet*-t, Malaplate viszont a shakespeare-i szándékot leginkább megközelítő francia szinonimát választotta, a *destin*-t /sors/. Az angol jelzős szerkezet mind a négy fordítónál eltérő grammatikai és lexikai változatban szerepel. Pl. Castelain az élesen, metszően hangzó "*hostile*" /ellenséges/. Derocquigny az angollal azonos "*outrageuse*", Déprats az *injurieuse* /igaztalan/ jelzővel fordította, Malaplate pedig vonatkozási mellékmondatból bontotta fel a jelzőt. /*qui nous outrage*/

A LÉT elleni lázadás motívumát Shakespeare dinamikus, konkrét képi hatású kifejezéssel szövi bele a monológba: "*To take arms against*". A "*sea of troubles*" főnévi metafora a szöveg logikai építkezésében a LÉT-téma eleme. A LÉT-tel szembeni ellenszegülés gondolatát Shakespeare tovább fokozza a mozgalmasságot evokáló "*by opposing*" határozói igenév és a zenei hatású, ritmikus hangzó, két egytagú szó, az *end* /ige/ és a *them* /névmás/ egymást követő elhelyezésével. A két korábbi fordításban a társadalmi felkelésre asszociáltató *s'insurger contre* ige felel meg a *to take arms*-nak, míg a két későbbi fordító pontosan adta vissza Hamlet szóhasználatát: *prendre les armes*.

A "*sea of troubles*" stilisztikai ereje abban rejlik, hogy egyszerre idézi fel a nyelvtudatban a háborgó tenger képét, és az érzelmi próbatételektől hullámozó lelkiállapotot. Érdekes egymás alá helyezni a szöveghez ragaszkodó, mégis változatos, az egyéni fordítói inspirációból származó megoldásokat:

Une mer d'ennuis /Derocquigny
un océan d'ennuis /Castelain
une mer de tourments /Déprats
une mer immense des malheurs /Malaplate/

A sor második felének dinamikus lendülete tompul Castelain szövegében, ahol a határozói igenevet – *by opposing* – prepozíciós főnév váltja fel: *par la révolte* /a lázadás által/, ugyanakkor jelentésbeli többlettel bővül ki az eredeti szöveg: a fordító explicitté teszi a lázadás gondolatát. A legtöbb grammatikai átrendezés Malaplate szövegében ment végbe: célhatározói mellékmondatba helyezett határozószó beiktatásával, /*tout d'un coup*=hirtelen/ és a mondat végén álló határozói igenévvel *en combattant* /harcolva / bővül ki az eredeti szöveg.

A "*To die: to sleep/ No more.*" francia fordításaiban a lexikai megfeleltetések szó szerinti pontossággal jelennek meg: *mourir, dormir, pas davantage*, illetve *rien de plus*. Azonban a *mourir* és a *dormir* főnévi igeneveket elválasztó központosítási jelek fordításonként eltérőek, /kérdőjel, vessző, kettőspont, három pont/, aminek az elhangzó szöveg tagolásában hangsúlyozottan jelentősége van. A lét-élmények /*heart-ache, natural shocks*/ elutasítását a monológ alapotívumainak ismétlésével /*sleep, end*/ erősíti fel Shakespeare, amelyek mintegy átvezetesként lendítik tovább a szöveget az élet lezárásának itt még csak sejtetett gondolata felé /*consummation devoutly to be wished*/. A szóismétlések nem mindig érvényesülnek a francia szövegekben, mert előfordul, hogy egyazon angol igének egy fordításon belül két francia szinonimája szerepel. Példa erre Derocquigny-nél az "*end*" ige, amely először: "*triumph*", majd "*mettre fin*" alakban szerepel.

Az angolban egy összetett főnév, pl. a *heart-ache* tömörebben, nagyobb intenzitással fejezi ki azt, amit a francia birtokviszonnyal old fel, négy eltérő megoldással: *la peine du coeur, les souffrances du coeur, les misères de notre coeur, les maux du coeur*. A monológ első nagy gondolati egységét zárja le, annak szintézisét teremti meg a "*this a consummation devoutly to be wished*" passzív igenevet tartalmazó felszólítás. A fordításokban a shakespeare-i üzenet nem a nyelvi elemek részbeni átrendezése miatt veszít erejéből: pl. a passzív igenévből prepozíció + főnévi igenév lesz: *à souhaiter*, vagy igéből képzett melléknév: *désirable*, hiszen ezek az átváltások az angol és a francia nyelv kifejezési logikájának különbségeiből fakadnak. Inkább azért, mert a *consummation* /vég, cél/ nem került igazán a helyére azáltal, hogy más kontextusba illő főnevekkel közvetítették a fordítók. Derocquigny a drámaelemzések nyelvezetéből is ismert *dénouement*-t /végekifejtet/, Castelain a tudományos kicsengésű *conclusion*-t /következtetés/, Déprats pedig – meglehetősen módon – a halál utáni testi felbomlást, illetve általában a szétesés képzetét megidéző *dissolution*-t /felbomlás/ választotta. Malaplate közelítette meg leginkább az

eredeti szöveg üzenetét az egyszerűen köznyelvi *ce but /ez a cél/* főnévvel, amit nyomatékosít az eléje helyezett AH! felkiáltás és az utána következő vonatkozó mellékmondat. A költői szöveg feszültségét máshelyütt is hétköznapi szóhasználattal csökkenti Malaplate, például az egytagú angol *rub /bökkenő/* fordításakor, míg a két korábbi francia verzióban a latin *hic* közvetíti a halál előtti megtorpanás hamleti kulcsszavát. Déprats-nál az irodalmi *l'écueil-t /bökkenő/,* találjuk, Malaplate a köznyelvi *obstacle* főnévvel /akadály/ fogalmazta meg a gondolatmenetben beállt fordulatot.

Ismét a már korábban felbukkant motivumok térnek vissza, azonosságukban változva, egy rövid, két és fél soros szakaszban. A kulcsfogalmak szófaji és hangzásbeli modulációi teremtik meg a Shakespeare szöveg belső ritmusát, logikáját. Itt lép be a monológ első sorában jelenlévő ELLENTÉMA: a halál utáni létezést körülengő bizonytalanság érzete, amit grammatikai szinten a segédigék támasztanak alá /*may, must*/.

*"For in that sleep of death, what dreams may come,
When we have shuffled off the mortal coil, / Must give us pause."*

E sorokat alapvetően másképpen formálta meg a négy fordító. Egyik szövegben sem az angol *present perfect*-nek megfeleltethető párhuzamos francia grammatikai szerkezet, a *futur antérieur* áll. Helyette pl. múlt idejű időhatározói mondat található Derocquigny szövegében: *lorsqu'il s'est échappé,* vagy a múltra és jövőre egyaránt utaló *une fois + participe passé-s* kifejezés Déprats-nál. Ezzel az angol szöveg üzenete veszít teljességéből. Malaplate *si*-vel kezdődő feltételes mondat beiktatásával /*si ce sommeil avait ses rêves/* a Hamlet-szöveg gondolati összhatásának megőrzése mellett e helyen inkább értelmezte, mint fordította az eredetit.

A kétely belső hangja a következő kilenc és fél soron át lehalkul a Hamlet-monológban. A TO BE, a létezéshez tartozó jelenségek széles skáláját halmazza fel Shakespeare. Elindítja a *Who would bear?* feltételes módban álló kérdéssel, hogy feltartóztathatlanul megérkezzen a lét végső elutasításának imperativuszához: az öngyilkosság kontraszthatásra épülő konkrét képi megfogalmazásához.

"His Quittus make with a bare Bodkin?" Azután a megismételt *Who would* kérdés új elemmel bővül ki /*these Fardles*=ezeket a nyűgöket/, mintegy az eddigi elmélkedés szintézisét megteremtve. A mély filozófiai eszme-futtatást vulgáris szavak ellenpontoszák nyelvi sikon. A monológ első részében a testi szenvedésre helyeződött a hangsúly, itt más szintre emelkedik a lázadás. A sorokból az adott történelmi, társadalmi rend kritikája szól hozzánk. Érdekes összevetnünk az említett rész szófaji statisztikai adatait a négy francia fordításban kapott szófaji arányokkal. Az angolban 23 főnév, 6 melléknév, 7 ige szerepel. A névszók uralmát elvétve szakítják meg az igealakok: *makes, would bear, takes, might, grunt, ...* A fordításokban a következőképpen alakul a szófajok megoszlása: Derocquigny: 25 főnév, 6 melléknév, 12 ige // Castelain: 24 főnév, 4 melléknév, 11 ige // Déprats: 23 főnév, 4 melléknév, 11 ige // Malaplate: 15 főnév, 3 melléknév, 9 ige.

A statisztikai adatokból kiolvasható, hogy a francia fordítások megtartották az eredeti szöveg szófaji arányait, a felsorolásból adódó nominális stílust, s tartalmi és stilisztikai szinten is megegyeznek az angol szöveggel. Ebben a szakaszban is a két nyelv különböző nyelvi gondolkodásmódjából levezethető eltérések okozzák az átváltásokat, amelyeknek legfontosabb típusai a szófajváltások, angol birtokviszony - francia jelző, angol többes számú főnév francia egyes számú főnév és ennek fordítottja, angol vulgáris szavak esztétizálása /kivéve Déprats/, konkrét főnév - absztrakt fogalom és ennek fordítottja /például: *insolence of office: le mépris des gens insolents*. A már említett lexikai-grammatikai változtatásokon, szóbetoldásokon kívül két helyen, a Hamlet-szöveget a megszokottnál nagyobb fordítói szabadsággal kezelte, átírta két fordító, ami alapvetően értelmezésszerű okokra vezethető vissza. A fordítások e szóhasználatára kisugárzik a filológiai ismeret. Belevetítük a fordítók a szövegbe azt, amit a darab egészéből olvashatunk ki: Shakespeare Hamletje a korabeli Anglia társadalomkritikája is, nemcsak a lét vagy nemlét filozófiai drámája vagy bosszú-dráma. Castelain a *"Whips and scorns of time"* sorból, amely általános értelemben foglalja magában a múlt idő okozta rombolást, a *time* francia párja helyett a *siècle* /=század/ szót iktatta be. Egyedül Déprats nyújt tükörfordítást: *les morgues du temps*, a másik két fordító pedig teljesen kihagyta az idő-elemet. Derocquigny pedig a *"laws's delay"*-t ültette át franciába, hasonlóan Castelain-hez, az általános, tágabb

fogalmat leszűkítő felfogásban: *les lenteurs du Palais*, utalva ezzel a szóhasználattal a dán, illetve a korabeli angol királyi udvarra.

Bármely kiemelt szövegrész stílusvariáció hatását kelti. Példaként említjük a "*the pangs of disprized love*" kifejezést és annak négy változatát: *les tourments de l' amour méprisé* /Castelain/, *les affres de l' amour dédaigné* /Déprats/, *les peines lancinantes de l' amour dédaigné* /Derocquigny beiktat egy nyomatékosító jelzőt/, *les peines d' amour* /Malaplate pedig kiveszi a fordításban az angolban szereplő jelzőt/.

A következő szerkezeti egységet két, egymást ellentépező gondolat foglalja keretbe.

"There's the respect that makes Calamity of so long time"

és

When he himself might his Quitus make // With a bare Bodkin?

A respect egyik fordításba sem kerül át eredeti, angol szöveg szerinti jelentésében, ezáltal elvesz a shakespeare-i gondolat, amely a lét-élmények elfogadását, a beletörődést teszi felelőssé a Balsorsért. A franciában, ezzel szemben a doute /kétség, Durocigny/, a réflexion és a pensée /gondolat, Castelain és Déprats/, a crainte /félelem, Malaplate/ szavak előrehozzák a monológ végi kétkedést, megtorpanást. A halál ismeretlensége előtt. A tetteket megbénító gondolat, a halálfélelem csak később jelenik meg a monológban, itt tehát a fordítók előrevetítették a szöveg filozófiai tartalmát. Az öngyilkosság konkrét megfogalmazását, mint a NEMLÉT-téma végkifejletét pontos értelmezésben közvetíti a két korábbi francia változat a latin Quitus megtartásával. A két legújabb fordításból azonban kimaradt a fogalom megfeleltetése, a LÉT befejezésének tényére mindössze az "en" határozói névmás utal, anaforikus funkciójával.

"Il pourrait lui-même s' en rendre compte" /.../ /Déprats/

"On pourrait lui-même s' en rendre quitte" /Malaplate/

A HIS QUITUS jelentette a végső nyugalom, áttételezen az öngyilkosság, az "en" névmás azonban a 9 és fél soron át felsorolt taszító lét-élményektől /rossz társadalmi közérzet, feslett erkölcsök, igazságtalan és lassú ítéletek stb./ megszabadulni vágyó Hamlet gondolatmenetére utal. A látszólag egyszerű fordítói megoldás mögött a dráma beható ismerete húzódik meg, ami ehelyütt is együtt jár az eredeti szöveg részleges átértelmezésével. A fordítók itt a bosszú-motívumot szövik bele a francia változatba, változtatva az eredeti szöveg üzenetén.

A "*but*" ellentétes kötőszó az utolsó nagy gondolati egységet indítja el, a kétely hangját szólaltatja meg. Az itt kezdődő és végig tartó szövegrészben a fordítások a változatos lexikai megoldások ellenére is szorosan kötődnek az eredeti szöveghez. A "*but*" kötőszó által teremtett kontraszthatás elsikkad a franciában. A halál előtti megtorpanás stilisztikai eszközökben gazdag kifejezését adja a Shakespeare-i metaforikus nyelvezet. Megszemélyesítéseken, jelzős szerkezeteken keresztül jut érvényre a cselekvés /action/ és a gondolatok /thoughts/ között feszülő paradoxon. A stílusképek, a nyelvtani szerkezetek pontos szöveghűséggel kerülnek át a franciába, s ebben a részben található a legtöbb szövegátfedés. Ezt a szakaszt a stíluseszközök, a költői képek megőrkítésének szempontjából elemeztem. A fordítók maradéktalanul átvették az alábbi megszemélyesítést: "*Conscience does make Cowards of us all.*", s teljesen megőrizték a metaforába ágyazott megszemélyesítés elemeinek összhatását a "*native hue of resolution sickled over with the pale cast of thought.*" részletben is. Ezt a kontraszthatásokra épülő költői képet árnyaltan emeli át franciába Malaplate: "*native hue*" = *teint de rose*, s élénkíti a szöveget azáltal, hogy a "*pal*" jelzőt kettős megszemélyesítésbe olvasztja bele, s igei alakban ismétli "*palit sous le regard de la pensée*"

Stilisztikai síkon a legszínesebb Déprats fordítása, aki a megszemélyesítést oxymoronnal egészíti ki, beiktatva egy visszaható igei alakot, miközben a shakespeare-i gondolatot teljes egészében átmenti: "*s' étiole au pale éclat de la pensée.*"

A két utolsó sort szoros szöveghűséggel tolmácsolják a francia fordítók. A párhuzamba állított szövegek úgy hatnak, mintha Shakespeare egyazon gondolat kifejezéséhez, stílusgyakorlatként több francia változatot is elkészített volna.

Hogy néha mennyire nehéz feloldani az angol nyelv tömörségét, bizonyítja többek között az *"Enterprises of great pitch and moment"*. Derocquigny például két felsőfokú melléknévvel fejezi ki a nagy intenzitású angol kifejezést: *les plus grandes. les plus hautes entreprises*" Castelain magyarázó, elemző fordítást ad: *"dessins de grande portée, de large envergure"*, a *"moment"* szó pedig vagy kimarad a fordításokból, vagy másik fogalommal helyettesítik a fordítók. Malaplate átrendezte, tömörítette ezt a sort, beiktatta az *"élan"* /=lendület/ szót, amely érzékletesen fejezi ki a tett szándéka és a passzív tétlenség között szakadást. *"Et tout l' élan des grandes entreprises."* A monológ súlyos veretű záró gondolatát – Derocquigny kivételével – három fordító szöveghűen, azonos megoldással adta vissza franciául:

"lose their name of action" = *"perdent le nom d' action."*

*** A jelen dolgozathoz az anyaggyűjtést 1993-ban AUPELF posztdoktori ösztöndíj tette lehetővé számomra Párizsban.

Az elemzett fordítások adatai:

Jules Derocquigny: *La Tragedie de Hamlet, Prince de Danemark*, Paris, Les Belles Lettres, 1936

Maurice Castelain: *Hamlet*, Paris, Aubier, 1977

Jean-Michel Déprats: *La Tragedie d'Hamlet, Prince de Danemark*, les Presses d'Edit 71, Paris, 1983

Jean Malaplate: *Hamlet*, Paris, José Corti, 1991

**COMPARATIVE ANALYSIS OF SHELLEY'S ODE TO THE WEST WIND AND ITS
HUNGARIAN TRANSLATION BY ÁRPÁD TÓTH**

(Shelley: Ode to the West Wind – Tóth Árpád: Óda a Nyugati Szélhez)

(összehasonlító verselemzés)

FINAL PAPER

1993

készítette: Somogyi Péterné
Élthes Ágnes

bíráló tanár: **dr. Koczur Gizella**
egyetemi docens
ELTE, BTK Angol Tanszék

Motto:

"The future is contained within
the present as the plant within
the seed."

(Shelley: A Defence of Poetry)

Introduction

"In all English literature Shelley was one of the first prophetic voices of a movement which in the 20th century has attained vast proportions in the struggle for human rights and individual dignity, a movement for nonviolent reform." 1/

In 1819 a series of political poems showed that Shelley had reacted to the increasing tension between the turbulent masses and the oppressive government which attained its culmination in a governmental action, the massacre in Peterloo. 2/

Between March and December 1819 Shelley wrote most of Prometheus Unbound and A Philosophical View of Reform, the whole of The Cenci, The Mask of Anarchy, Peter Bell the Third and several of his most famous lyrics, including the Ode to the West Wind which is an epoch-making poem. This Ode was published in August 1820 in a tiny volume containing also the Prometheus Unbound, the Cloud, To a Skylark, The Sensitive Plant and the Ode to Liberty.

The intellectual content of the Ode to the West Wind is expressed very concisely in the closing lines.

"O, Wind,
If Winter comes, can Spring be far behind?"

"The oppressed masses are taken out of the paralysing frost of social winter by the Spring of the benevolent transformation desired with passionate radicalism." 3/ Shelley may have met this idea in Thomas Paine's Rights of Man. Paine's work suggests that the rules of society are those of nature.

Shelley's interest was directed towards social and political questions already at Oxford. Then he became deeply influenced by William Godwin's Political Justice. Godwin was the apostle of an absolute liberty, near to anarchical

freedom. These readings led him to write his pamphlet, entitled Necessity of Atheism written in 1811. This work was the first evidence of Shelley's political interests, and reflected his acquaintance with Godwin, Locke, Hume, since the Necessity of Atheism is built upon empirical objections to the assumptions of pure reason. While Godwin exerted also a deep and personal influence on Shelley, Locke and Hume touched him only intellectually. Godwin's theory of necessity states that the human actions spring from the force of necessity. The power of necessity will disappear, and the political change will be brought about by the power of necessity. This is the basic idea of the Ode to the West Wind, transplanted into poetical, allegorical language.

In Queen Mab, Shelley summarizes his political and philosophical outlook as influenced by English and French radicals. He believes in the innate goodness of man. Bad is only in our institutions and the creator of bad institutions are kings, priests, who are despots. God exists as a universal soul, a pervasive power that is present in the world. This power becomes in his later works intellectual beauty, an unseen spirit which directs human actions. He attributed both God and Evil to the agency of necessity. He was convinced that the utopia of perfectibility exists.

Basically, Shelley's thoughts were determined by two tendencies: by his commitment to reform and his passion for idealism. His interest in the philosophy of the Enlightenment revealed itself in his radicalism, while his reading of the Greeks, particularly Platon, in his idealism.

At the dramatic center of the Revolt of Islam occurs a nonviolent revolution. His purpose was that of the social reformer — to excite the imagination and sympathy of the public by the presentation of a beau ideal revolution

Ethics and politics are inseparable in Shelley's vision of life. Political revolution means moral revolution for him. "He is committed to gradual reform

as the only realistic way to achieve a peaceful society peacefully."^{4/} His method is the peaceful persuasion through rational dialogue within the constitutional system of the Establishment.

Shelley identifies history with the triumphant way of the Spirit of Liberty. He dreamed of a revolution which would be able to maintain its result, and would not be followed by an attempt at restauration or counter-revolution.^{5/}

Shelley's age is a result of the significant development of the industrial revolution, of the technical sciences, of the commerce and of the agriculture. Production and sciences reinforced each other in a dialectic interaction. But the modern society opposes the ruling class and the absolute majority of the society and becomes the murder of its composing elements. Consequently Shelley finds the aristocracy to be the main enemy.

In 1819 he realizes with the perspicacity of a socialist revolutionary, surpassing the Enlightenment, that the ruling class and the working class are in an antagonistic opposition. He denominates the so-called fourth class, the non represented multitude. Accordingly, a changement has to result from this, the taking over of the power through bloodless reforms. In the shadow of the French Revolution England remained also after 1815 a counter-revolutionary social system. It is a socialist revolution and not a bourgeois one that can be started against the feudal elements of a bourgeois society.^{6/}

Nonviolent revolution, the necessity of changes, gradual reform, the analogy between the rules of society and those of nature are the basic thoughts of Shelley's political works which constitute the intellectual and poetical background for the Ode to the West Wind, where these ideas are allegorically expressed.

In October 1819, Shelley was at Florence, where "The fields his study, nature was his book might be his motto as well as that of other poets and one day in a wood along the Arno, near Florence - the remote part of the much frequented Cascine - the unrest in the universe around him marking the change of season worked in him to the extent that he wrote a poem of the highest strength and beauty. The Ode to the West Wind may be compared with the Stanzas written at Naples at the end of the previous year, since it records a sense of exhaustions and mortality in the author."^{7/}

"The autumnal equinox was at its height, Shelley walked rapturously amid the swaying boughs and whirling leaves of the Cascine, watching the tumult of the driving rain-clouds, and hearkening to the triumphant voice of the wind. Autumnal decay and the barrenness of winter may make the world desolate indeed, but beyond lies waiting the spring of another year. It is the ebb and flow, the endless "baffling change", of the great tide of humanity which Shelley sings, as well as the death and advent of drear or regenerative seasons."^{8/}

The wind in the Ode to the West Wind is similarly made to represent a universal soul that embraces the whole universe. It is as energetic as Shelley's own artistic imagination and as abstract as a poetical conception. The Ode is both an expression of the spontaneous energies of the Romantic imagination, of a state of mind when the poet comes closest to nature, and of a future revolution transforming the world. "Shelley shows the necessity of rebirth within transience, mortality itself. Who or what brings about the changes the poet desires and hints at? The turbulent working class isn't yet such a power which is directed by a scientifically elaborated aim. Shelley has to make us feel the functioning of a force which is not transcendent and which isn't the social force of an actual group of society. It is for this reason that he addresses the West Wind in the title."^{9/}

Ode to the West Wind

The First Part

From formal point of view, the first part of the Ode to the West Wind can be regarded as a series of poetical images built into an invocation. Shelley's verse begins with a personification:

"O, Wild West Wind".

then he deepens this image and continues it in a complex metaphor. Both the identified element: the Wind and the identifying element: - "breath of Autumn's being" are given in the text. The poetical invocation starts with a complex image combining the personification, the complex metaphor and the simile abounding in visual effects:

"... the leaves dead
Are driven like ghosts."

Finally it ends up with the double repetition of the imperative of the verb: "hear, oh, hear."

This command is addressed to the Wind in a figurative sense, as there is a new invocation, being itself a simple metaphor, at the beginning of the couplet closing the first part: "Wild Spirit". The complex metaphor put in the first line is developed and expressed through the correspondances between the identified element (Wind) and the identifier (breath) and the diversified associations connected with them.

In the attributive structure "unseen presence" Shelley ascribes to the Wind, with a certain abstraction, an inconceivable, transcendent force, and the poet compares the "dead leaves" with ghosts. "Dead leaves resemble ghosts more than may at first appear. Both are remains of living organisms: both are

unpredictable in their detailed movements: dead leaves weigh very little and the same presumably applies to ghosts."^{10/}

The attributes accumulated in the first line of the second strophe

"Yellow, and black, and pale, and hectic red,

Pestilence-stricken multitudes" are provided with an ambiguous meaning.

They simultaneously refer to the actually perceptible leaves but they may in a more extended way mean the dying human beings as well. This possible interpretation is suggested particularly by the adjectives: "pale", "hectic red", "pestilence-stricken" and the simile "like ghosts". The actual and the abstract images paint the Wind as a destructive, devastating force. This fragment of the Ode to the West Wind is transformed into the paraphrase of the dying and dead life into a more universal image of mortality. The destruction and devastation are progressing from the sensation of movements towards immobility, and the movements implied in the text are describing a line from above downwards until they settle in the grave under the earth.

"the leaves - are driven - fleeing"

"Who chariotest to their dark wintry bed"

"lie cold and low".

The poetical image of the perishing nature, including the "man" himself symbolically attains its stilistical culmination in the simile which is to be found in the third strophe.

"Each like a corpse within its grave."

There is no direct causal relationship however between the West Wind and the poetical images of destruction of the first structural unit. The Wind doesn't appear as the cause of the natural process of destruction, but it is becoming connected with the eternal cycle of natural phenomena which had already begun independently of the Wind's power. The Wind is acting as an executive

agent and this same function is maintained also in the series of images of the second structural unit being a counterpoint to the first one. The second unit of this part begins at the end of the third strophe.

"until
Thine azure sister of the Spring shall blow
Her clarion".

The Wind's destructive power is succeeded by its role inducing rebirth as the personification shows in its "blow her clarion" evoking a strong sound effect and this same power is expressed also by the simile abounding in visual effects.

"(Driving sweet buds like flocks to feed in air.)"

Opposite the falling movements towards the grave described in the preceding strophes, in these lines there is a movement rising into the air and the nature is getting full of odours, colours, life. The attributive structure "winged seeds" paints the sensation of flying up in an emphatic way. This poetical image can be interpreted as an actual, biologically justified notion. For example, it makes us think of the leaves of the plane-trees which are able to fly when being picked up by the wind. This image implies an other possibility of interpretation, that of some tubers kept during the winter in gloomy cellars, and planted in spring which get the oxygen necessary for their rebirth from the Spring's breeze. (This basic idea appears in a figurative sense in Ady Endre's poem intitled "Mag hó alatt"). The "winged seeds" bring us to the central theme of the first strophe, death and rebirth in vegetation; the weightless, free seeds are suddenly closed up in a grave and we feel the weight of the corpse as the weight of death pulling us down.^{11/}

Shelley's pantheism is revealed symbolically in the beautiful poetical formulation placed in the couplet: "art moving everywhere". This art is a

characteristic feature of the Wind's omnipresence and of its subversive, destructive power. The two, contrasting adjectives "destroyer and preserver" resume very concisely the two structural units of the first part of the Ode, where the force of cohesion connecting the poetical images and associations belonging to them, is the Wind.

Árpád Tóth translated English poets between 1916 and 1923. He started with O'Shaughnessy (1916), then immediately followed with the romantics, - parallel with his Baudelaire-translations - Byron (1917), Shelley (1918), Keats (1918-1920), Wilde and Poe: The Raven which closes the series of poems translated from English into Hungarian.^{12/}

The First Part of the Ode to the West Wind in Árpád Tóth's translation

Before analysing the stylistic, mental, lexical solutions of the Hungarian translation by Árpád Tóth, it is worth examining the numerical distribution of the basic grammatical categories just as nouns, adjectives and verbs in both texts.

Shelley uses six verb forms (1 passive voice, 2 future forms, 1 simple present, 3 -ing forms), while Árpád Tóth's version has ten conjugated verbs (2 imperatives and one infinitive among them). This statistical figure shows in itself that the Hungarian poet represents the natural phenomena described in the text more dynamically and also the fact that "Árpád Tóth allows himself only as much freedom as resulting from the language differences" (analytic and agglutinative).^{13/}

At the first sight Shelley's poem seems to be richer in adjectives: 22 adjectives in all, while Árpád Tóth's translation contains only 18. After a more thorough analysing it is to be stated that Shelley uses 9 participles and 2 adverbs having

the function of adjectives, at the same time Árpád Tóth only has 2 participles and all the others are real attributes of a deep, stylistic value. The Hungarian translation has more adjectives and it is far more nuanced than the original English text. Nouns occur approximatively in the same quantity in both poems. Shelley's Ode contains 23, the translation has 26 nouns. In the Ode to the West Wind and as well as in the Hungarian version, the proportions of occurrence of the basic grammatical categories are nearly the same, consequently it is a clearly revealing nominal style that is dominant as against the verbs.

Árpád Tóth keeps the stylistic devices used by Shelley in the starting lines of his Ode, that means the metaphor and the personification embodied in an extended invocation and thus forming a complex poetical image. But he interchanges the order of the attributes: "nyugati, nyers Szél". Moreover, the sound effect induced by the triple alliteration "Wild West Wind" almost gets lost in the Hungarian version. The faint musicality is compensated by Árpád Tóth's weaving the adjective "nyers" into the text and by emphasizing the English attribute "Wild" with the inversion which is placed in the end of the line: "ősz sóhajja, vad."

The nouns like Wind, Autumn appear also in the Hungarian text with capital letters so as to maintain iconographically as well the allegorical message of the original poem. The consequent adoption of this designation emphasizes the conceptual content and thoughts hidden behind the apparently simple series of metaphorical images. Árpád Tóth truly follows Shelley also in the fact that the direct and proper signification of the images do not disappear, but are kept to the end. The second strophe where there is an accumulation of adjectives is rendered exactly from lexical point of view: yellow=sárga, black=éjszín (here the Hungarian adjective is more nuanced and graver than the English equivalent), hectic red=lázpiros, pestilence-stricken=pestises. Nevertheless the

Hungarian equivalent of the English adjective "pale" cannot be found in the translation, but its absence doesn't seem to be odd at all. In the preceding strophe the noun "enchanter" occurs in itself without any adjective, and it appears in the Hungarian version as "mord varázsló". Árpád Tóth makes an adjective precede the noun, corresponding to the atmosphere of the context. Instead of the plural "multitudes", the Hungarian poet prefers to use the essentially more abstract personified metaphor "holt népe", which is more expressive than the original version. The translation is altogether more dynamic than the English text, but as an unusual exception for this statement above is remarkable the second line of the second strophe, where after having translated the invocation exactly, Árpád Tóth continues the text with a noun "szekere", quite differently from the English verb, conjugated in simple present: "chariotest".

"... : O thou,
Who chariotest to their dark wintry bed
The winged seeds, ..."

"Te,
kinck szekere téli sutba hord
sok szárnyas magval."

The verb "chariotest" isn't used in everyday colloquial language. The mythological allusion makes Shelley's metaphoric image richer than that of Árpád Tóth, where this sublime allusion, the mythological contents get lost. The noun "szekere" used by Árpád Tóth is closer in meaning to the common language. In Shelley's poem archaic forms like "chariotest" or later "clarion" reinforce the poetical allusions. At these places of the Ode to the West Wind, Árpád Tóth's vocabulary is not so solemn as Shelley's words.

The conciseness of the English text producing a poetical density seems to be dissolved in Árpád Tóth's version by using the noun "szekere" and the verb

"hord". Further on there is a complete coincidence between the two texts in the poetical atmosphere and in the conceptual meaning implied in the poem. The metaphorical image embodied in an enjambement which continues in the first line of the third strophe, is rendered by Árpád Tóth exactly. There the Hungarian attributive structure corresponds completely to the original one from grammatical point of view, too apart from the opposition between the uses of the plural and the singular: "winged seeds" - *szármagvat*". The image of the dreary winter is more deeply painted in Shelley's text - "dark wintry bed" than in Tóth Árpád's translation "*téli sut*" where the adjective dark disappears. But this stylistic loss is regained in the translation through the metonymical expression "*hűs sötét*", which suggests and predicts the image of the grave.

There is a simple present verb form "lie" in the English followed by adjectives having the function of adverbs: "cold and low" evoking the atmosphere of a grave, differently from the Hungarian infinitive "*aludni*". The first part of the simile, "like a corpse" which is conjuring up the image of a dead person lying in the grave is rendered in the Hungarian text word by word: "*mint a test*". The text continues in Árpád Tóth's version in a more expressive way; "*mely sírba dőlt*", animating to the prepositional structure "within its grave". The Hungarian poet follows exactly the personification put into the enjambement opening the second structural unit:

"(...), until
Thine azure sister of the Spring shall blow
Her clarion over the dreaming earth;"

"Míg azúr húgod, a Tavasz szele
megint kürtjébe fú s riad a föld."

and at the same time he does interpret Shelley's poetical intention who is melting the motive of the wind in the text, without denominating it, by

completing the poem with the genitive "Tavaszi szele". The verb phrase of the personification "riad a föld" brings movements into the text and it expresses the agitating influence of the life-giving wind on the sleeping earth in a more expressive poetical solution than the English attributive construction expressed by a present participle plus a noun preceded by a preposition: "over the dreaming earth". Árpád Tóth's poetical text digests the English simile containing a clause of purpose: "like flocks to feed in air" in a metaphor which is a compound noun grammatically. The original English simile is contracted in the personification "bimbónyáj legeg".

The simple future of the verb "fill" emphasizes that the wakening nature described in the fourth strophe revives under the influence of the Spring's wind considering the common grammatical subject of both clauses in the coordinative sentence as "thine azure sister". Although Árpád Tóth's interpretation identifies "the azure sister" with the Spring's wind, in the translation the direct relationship between the constructive power of the wind and the "living hues" and "odours" is getting lost. The renewed, awakened nature has its independent life, as the effect produced by the personification proves it in the line: "s völgyet-hegyet szín s illat lelke tölt". The invocation in the couplet starts with a word for word translation "vad Szellem!"—"Wild Spirit". The Hungarian poet enlarges the original text by adding lexical elements to it or interpreting the original message. The wind is denominated in the translation, where the poet embroiders upon the text two adjectives as "szálló", "élő" mozgalom. This expression makes Shelley's allegorical spiritual world actual and apt for substitution. Shelley's text in this line is more obscure and his verse is moving at a more universal level "which art moving everywhere".

In the first part of the couplet there is a complete conceptual faithfulness in the translation. The difference from the original text reveals itself only in the grammatical genre. The two following adjectives derived from verbs and being

completely different and contrasting in meaning and effect: "destroyer" and "reserver" are translated by using verbal forms "rontasz és óvsz". Á. Tóth adds the noun "dalom" to the double repetition of the briefly rattling (knocking) imperatives "hear". In this way, he introduces in the poem the motive of the personal presence of the poet, which appears in Shelley's Ode later, in the fourth part.

Some principal features of the poetical translation can be established after a short analysis of the first part: the conceptual faithfulness, the preservation of the basic poetical conception of the original poem, the following of the changes in mood, the approximate or complete equivalence in the translation between the stylistic devices, substitution of a poetical image by an other type of image. Word for word translation also occurs in Árpád Tóth's poetical text, but not always at the same place where in the original. There are cases where the Hungarian text is an actual coincidence with the original, the only difference concerns the grammatical categories. Syntactical abbreviation or extension, lexical additions or truncations are also characteristic for the poetical translation of the Ode to the West Wind.

The Second Part

At the beginning of the second part Shelley addresses the wind with an invocation, which contains a metaphor including the motive of the eddy water. "Thou, on whose stream". The poetical images are moving towards big heights, the sky and the clouds. The middle line of the first strophe contains an interesting simile which has the function of leading musically the first part onto the second. The "decaying leaves" are a motive borrowed from the first part of the Ode. There, it had an emphatic, accented role in the description of the perishing nature. Here, in the second half of the simile, this motive makes the spectacle of the clouds more expressive. The "clouds" can have several

interpretations. They may be connected with the sky, as an endless cosmos, to which the clouds belong temporarily. They represent the immateriality, a state of transition and of perishment, as the adjective "loose" maintains this phenomenon. A third way of interpretation also represents itself: clouds easily change into rains. Water, fire, air as elementary forces are basic motives in the sombre atmosphere produced by Shelley's poetry. In the first part of the *Ode*, the attributive structure "black rains" implies first the water-motive. Here, in the second part the key-words "stream", "loose clouds" suggest and prepare through their possible associations the apparition of the water-motive in the poem. The dominant characteristic feature of the second strophe is that the poet is transferring the series of concrete images describing the cloudy sky mirrored in the Ocean, into an abstract level, by applying a metaphor with mythological reference, a personification and a simile.

"Angels of rain and lightning;"

Like the bright hair uplifted from the head

Of some fierce Maenad,..."

The visual effects are based on the interweaving of the actual, visible reality and the abstract, imagined world.

The sky and the Ocean suggest the sublimity of the immense extent of the motionlessness, while the cloud-motive announces the relativity of the peace which can easily get troubled. This idea completes itself and is developed in the metaphor: "The locks of the approaching storm." The poetical image of the storm whipping up the sea is widening out and is changing into the allegorical expression of the necessary social storm, social renewal expected and desired by Shelley. That means that the image of the storm can be mentally replaced by the movements aiming at the changement of the contemporary English society. A bloody revolution never attains the desired results. (Shelley was deeply disappointed in the French Revolution.) At the first reading the stormy image

of this strophe turns out to be the real way leading to the social programmes Shelley proposes. But the description of the storm in the Ode is accompanied with sorrow.

"Thou dirge
Of the dying year."

The metaphor evoking a sad singing voice is followed by the description of the tomb in an effective complex metaphor that creates the sensation of a vision.

"...this closing night
will be the dome of a vast sepulchre."

The motives of sorrow: "dirge", "vast sepulchre", are developed in the enjambement recalling the odours of the incense. "congregated migh/Of vapours..." The storm provokes mourning and new storms in the eternal movements of history. The accumulated nouns in the closing line and the gradation created by them illustrate it: "Black rain, and fire, and hail will burst." The first signification of the noun "fire" is the counterpart of the water. But this word also signifies a military "gunfire". In this sense, this word has in an implicit way, a sound effect, similarly to the natural phenomenon "hail". This motive "fire-hail" embodies in itself the inextinguishable opposition between fire and water, but a more abstract interpretation allows the hypotheses that Shelley wanted to suggest the sensation of the military fire at the same time in its counterpart, the pattering hail. Shelley's allegorical message in this line is that a bloody revolution begets further violence. In this sense, the second part of the Ode is a beautiful example of the abstract intellectual content hidden in an actual series of images.

The attributive constructions "black rains" has several significations simultaneously: it can express the pouring rain in the darkness (and thus being

invisible), but also the tears of sorrow. The sombre atmosphere of the grave described in the preceding strophe returns in this motive. The darkness of the night counterpoints the blue colour of the sky and that of the Ocean.

In the second part of the Ode Shelley has recourse to an interesting technical and compositional procedure. He borrows some elements from the previous strophes, so as to deepen their effects. That's the reason of the echoing phenomenon leading to parallel poetical images in the Ode to the West Wind.

I.

the leaves dead
dark wintry bed
a corpse within its grave
living hues and odours

II.

decaying leaves
the dome of a vast sepulchre
congregated might of vapours

The Second Part of the Ode to the West Wind in Árpád Tóth's translation

The statistical comparison of the main grammatical parts of speech shows the following proportions. Shelley uses 31 nouns while Á. Tóth 34. There is a considerable increase in the quantity of the nouns, which proves that both poets make the best use of the stylistic values of the noun as a grammatical category. Nouns are the more appropriate for pointing out the material characteristics of the reality and for their plastical representation. At first sight it appears that in Shelley's poem the adjectives are predominating in comparison with the translation; unusually Árpád Tóth doesn't follow the abundance of adjectives, at least not their quality. But if the participles are not regarded as adjectives in the strictest sense of the word, we'll have to subtract 8 from 18 and remains 10 in Shelley's Ode, and 4 from 13 and remains 9 in the translation. And in this interpretation the numerical proportion of the attributes used by the two poets can be regarded as approximatively the same.

When analysing the frequency of the verbs, the difference is striking in favour of the Hungarian text. Shelley weaves altogether 6 verbs into the second part, where his purpose is to express the images of the storm and those of the streaming water. In contradiction to the original text, Á. Tóth offers us a translation abounding in verbs. Among the six English verbs one is used in passive voice, 2 are in the future and one is in imperative. - Within the 13 Hungarian verbs all forms are conjugated in the present, except for one verb in the past and one imperative form. The frequency of the verbs in the translation is able to bring movements into the text and to express them dynamically. The sound effects of the verbs make the stormy image more placid in the Hungarian version because of the frequent occurrence of the sound groups ng, nd, ml, lld. They produce the illusion of the surge of the sea rather than that of the raving storm. Although the sounds have no independent signification in themselves on their own, they may get a stylistic value according to their context. The above mentioned sound effects in the translation are destined to ease the storm-metaphor of Shelley's *Ode*. The differences revealing in the sounding of the two texts can be attributed not only to the sound groups occurring in the verbs. For example, in the second and third lines of the second part, there is a predominance of the sounds "l". In the translation it produces a melancholic atmosphere, a mellow music. In Árpád Tóth's text there are 8 l sounds, while in Shelley's original poem only 5 can be found and in a different phonetical context. Out of them 3 are at the beginning of a word, 1 after a fricative and one follows the sound group ng. In the Hungarian the place of the laterals is more diversified: m+l, l+h, ll+t, l+o, a+l+o, u+ll+a. The English text sounds harder than the Hungarian one because of the occurrence of the voiceless guttural (k) and the sibilants (s). Á. Tóth puts in a clause of time the invocation of the first line, with which he projects the approaching storm. By using an invocation, he separates the elements of the genitive from each other, and our attention is more intensively drawn to the metaphor containing the

water-association. Denoting the completely different words in the translation from the original and the ones added to the English text, the first line can be represented in the following way.

=		=		=
"Theu,	on	whose	stream	
=	=	- + -	=	
Te,	kinek		áramán.	

The Hungarian version of the expression "loose clouds" is a beautiful example of a grammatically, stylistically more nuanced solution, apart from the plural-singular opposition. "loose clouds" = "omló felhő". The Hungarian poet keeps the simile but at the same time he shortens the English original.

The signification of the present participle "decaying" is mitigated in the Hungarian, because this meaning implies not only the dry fallen leaves and parched grass, but also the fact that the fallen leaves began to rotten.

"Loose clouds like earth's decaying leaves are shed."

"Omló felhő, mint hullt lomb"

The Hungarian translation transforms the grammatical structure and the stylistic devices of the metaphor of the original text, without losing Shelley's ideas. The English genitive "the tangled boughs of Heaven and Ocean" gets lost in Á. Tóth's translation. There is a double personification instead. The verb "andalog" even as the attribute "busa" are connected with the sensation of the fallen leaves (lomb). The Heaven and the Ocean appear as the subjects of a new sentence followed by three other nouns. The present tense of the verb "zuhan" is far more dynamical than the English passive voice "are spread" which is going on in a picturesque poetical image. In this case the translation does not follow the English text word by word all the same, the grammatical structure and also certain concrete lexical elements can be discovered in it.

"Kék utad tág legén."

"On the blue surface of thine acry surge."

From the third line of the second strophe to the last line of the third strophe the two texts are in perfect harmony. A complex metaphor within a simile abounding in visual effects sets in a series of images extending over 3 lines and emphasized by an inversion.

"like the bright hair."

"The locks of the approaching storm."

"mint vad Menád-haj."

"A közelgető vihar sörényc."

The personification occurring in the translation has a stylistic surplus. The English text is in this place more actual, meaningful. The personification and the poetical image creating the impression of rising in the space are built into this simile:

"Of the horizon to the zenith's height,"

"Az ég aljától, hol kilaunyt a fény, az ég ormáig."

This movement progressing upwards is, at the same time, the counterpart to the falling movements represented in the first part of the Ode. The atmosphere of the silence preceding a storm which is an allegorical allusion to the spiritual obscurity has a more expressive quality in the Hungarian "kihunyt a fény", than in the English "dim verge

of the horizon". In addition to the interweaving of the actual and abstract senses, here there is an indirect return to the motive "dark wintry bed".

The poetical metaphors associated with the death and representing the atmosphere of sorrow are passing through the first two parts of the Ode similarly to a poetical 'dies irae'. A grammatically exact translation interpretes the simple metaphor placed in the invocation

"Thou, dirge

Of the dying year."

"Oh, te szegény év gyászdala, ki zengsz."

A relative subclause is added to the original main clause by Árpád Tóth, where the verbal phrase "zengsz" and the sound effects implied in it evoke solemn musical effects. At the same time, the sombre atmosphere produced by the English text gets lost in the Hungarian attributive structure, the adjective "szegény" calms down (smoothes) the more dramatic meaning of the English verb "dying".

The only complex metaphor "vast sepulchre" as "roppant sírhalom" is an exact translation. But the larger context is completely transcribed by Árpád Tóth. The noun "the dome" has the adjective "rest" and the passive voice "vaulted by" corresponds to a more expressive active verb "borul körül". Here the Hungarian translation is richer again from stylistic point of view: the abstract sense is radiated through the actual signification. The verb used in the Hungarian version for the description of the sepulchral vault, makes us see the gesture of a mourning person, who is falling headlong on the tomb. Árpád Tóth enriches Shelley's lines drawing a picture of the cold, dark walls of a tomb by adding a series of adjectives - bús, reszkető, vak, hűs - and alliterations provided with musical effects: "bús boltját, - vak víz (both are simultaneously personifications). The Hungarian text renders exactly the accumulation of the nouns in the closing line, and it keeps even the conjunctions.

"Black rain, and fire, and hail will burst: oh, hear."

"vak víz s tűz s jég tört át! - óh, halld dalom!"

7 enjambements occur in this segment of the Ode. The translation contains 11. This characteristic stylistic phenomenon in the Ode to the West Wind reflects well the contextual coherence of the text and it emphasizes musically the rhythmical energy of the verse. The vision of the stormy sea troubled by the wind is heightened by the fact that this part of the Ode is constructed from a genuine series of enjambements. Árpád Tóth uses no full stops at all. In

Shelley's Ode the continuation of enjambements is due to the grammatical structure of the English genitive which - in this case - coincides with the end of a line and the beginning of the following one. That's why there are 4 prepositions "of" placed in the head of the lines. A short comparison of the punctuation marks in both texts is worth being mentioned: in the Hungarian: - dash: 4, exclamation mark: 3, - point: 0, - colon: 1. In the English text : dash: 0, comma: 12, exclamation mark: 1, point: 1, colon: 2.

The Third Part

A striking and interesting compositional characteristic feature of the Ode to the West Wind, the repetition of motives, reveals itself already within the second part. First of all, these are not word for word repetitions but returning visual, conceptual elements of mood and atmosphere. Similarly to the rondo in music, the basic (musical-poetical) motive emerges from time to time (here the different invocations and functions of the Wind), accompanied by the secondary themes (for ex. cosmical forces, movements upright and down, decay, death, rebirth etc.). The content develops and expends within the basic themes. This unique technique of composition appears in the following phenomena: Shelley borrows the motive of the reflecting mirror from the second part, the image of the cloudy sky reflected in the Ocean is succeeded by the image of ancient castles which are mirrored in the Mediterranean. The destructive and the physical annihilation (for example, the "pestilence-stricken leaves" and "the vast sepulchre") associated with the destructive power of the wind are surviving in the vision representing the stifling underwater plants sunken in the mud of the Ocean-bottom. Some word by word repetitions are also to be found: "azure", "blue".

Finally the third part of the Ode, similarly to the preceding ones, contains expressions holding sound effects ("hail"), kürt (trumpet, voice). In addition to the recurring turbulent motives, a particular feature of this structural unit is that the poet is narrowing down, restricting! geographically the water-element by denominating in a direct way the Mediterranean, the Baye and the Atlant. Through these preechoing elements, Shelley interweaves his personal presence into the poem which manifests itself later obviously

Shelley saw himself "old palaces and towers" when he sailed the Bay of Baiac during his stay at Naples. He refers in a letter to "the ruins of its antique grandeur standing like rocks in the transparent sea under our boat... The sea... was so translucent that you could see the hollow caverns clothed with the glaucous sea-moss, and the leaves and branches of those delicate weeds that pave the unequal bottom of the water."^{14/} The poetical image describing "old palaces and towers", constitutes the other basic motive of the poet's, presence. This fragment of the Ode refers to Shelley's readings in this youth, to his gothic interest.^{15/} During his years in Eton, he could get the gothic novels written by Walpole, Radcliffe, Lewis in the libraries. In these literary works the young Shelley met the gloomy, old castles and ghosts living in them. On the basis of this poetical image having a referential value, the simile "like ghosts" in the first part of the Ode also gets a new possible interpretation: it can be regarded at the same time as a reminiscence of Shelley's literary experiences of the Eton-period. "Dream" and "stream" are also echoing elements. The stress is transferred from the "dreaming earth" to the "summer-dream" of the Mediterranean, from the stream in the air to the stream of the immense water. The dominant stylistic device in the III. part of Shelley's Ode are the personifications. They are revealed in the application of verbs characterizing human actions and the prepositional construction "in sleep", to the description of the

inanimate objective world. "didst waken", "lulled by", "saw in sleep", "quivering", "wear", "know". Despite the frequency of the verbs, the series of images represented in the third part of the Ode seems to be static, in difference of the moving effects of the preceding structural units. On the surface the wind is able to wake up the dormant mass of water, but the motionlessness and the darkness of the trembling underwater plants full of fear is far stronger than the motive of rebirth. This involves sombre colours which are a counterpart to the attributive structures "azur moss", and "flowers so sweet". The abstract and concrete images are interpolated. The underwater algae fearing the voice of the wind imply the allegorical image of the social forces being afraid of the gentle mere breeze of rebirth.

"... the oozy woods which wear
The sapless foliage of the ocean, know
Thy voice and suddenly grow gray with fear."

It is possible to discover (establish) parallels between some poetical images of the III. and the I. part. The poetical thoughts associated with the humid and profound, deep tombs are surviving in the underwater plants, and the antithetical poetical images related to the height and the depth are present along all the three structural units.

	<u>Height</u>	<u>Depth</u>
I.	winged seeds	earth, wintry bed, plain
II.	Heaven, zenith, height blue surface (Sky+Ocean)	dome of a vast sepulchre
III.	blue Mediterranean	far below, sea-blooms, oozy woods, sapless foliage

The technique of enjambement is dominating the composition of the Ode. In the first part it expresses the flying or falling leaves in the wind, in the second part the endless movements of the waves and in the third the surface of water

rocking in the wind. The enjambement embraces the whole Ode and it gives a background-music to the over through force of the wind.

The Third Part of the Ode to the West Wind in Árpád Tóth's translation

The proportions of frequency of the main parts of speech used in the English and the Hungarian texts are the same. Considering the quantity, nouns outnumber the other grammatical categories: there are 24 nouns in Shelley's Ode and 22 in Á. Tóth's translation. The differences between the verbs and the adjectives seem to be insignificant. (Shelley uses 10, Á. Tóth 13.) 11 verbs forms occur in the English text and 13 in the Hungarian, completed in both poems by adverbs and participles.

Árpád Tóth follows the poetical images of the original text: the Mediterranean waving in the wind, the old castles rocking on the surface of the water. The poetical image is expanded towards the infinite space, the poet paints the immense water of the Atlantic Ocean. Beside the above mentioned approximative identity between the proportions of the grammatical categories, there are similar procedures in the translation of the original poetical images as during the preceding parts.

The almost word for word translation of the personification is kept by Á. Tóth.

"Thou, who didst waken from his summer dream"

"Te, ki felvered nyári álmából"

Árpád Tóth adds the adverb of manner "lustán" to this line and the adverb of time "régóta", as practically lifting this image into the level of timelessness. These two inserted adverbs suggest the parallel between the timeless immobility of the water and the slowly maturing social transformation.

According to the English text, the old towers covered with moss are rocking on the surface, in Árpád Tóth's translation the images of the castles reflecting in the water and the underwater plants are fused and united. The original poetical image is transformed and expressed in a more complex way.

The Hungarian verb "ring" is far more expressive to describe the sensation of the waves than the English prepositional construction "saw in sleep". The contrast fire-water is condensed intensively in a contracted, metonymical attributive structure. The Hungarian poet is describing one of the physical regularities of the light, taking for his basis Shelley's text. The sunshine is reflected by the ripples of the surface and it is multiplying the phenomena which can be seen in the water. (cf. József Attila: Óda)

"A hab sűrűbb napfényén égve lenn."

At the same time this poetical image does not contain the English "quivering", although this present participle emphasizes the allegorical character of the text. In the following lines of the translation, the original text is completely transformed owing to an inversion and to the grammatical structures differing from their English equivalents.

At the beginning of the line the passive voice "overgrown with" is expressed by an active verbal form "lepi be". From lexical and also grammatical point of view, the Hungarian version follows exactly the English text, except for the opposition plural-singular.

"... azure moss and flowers"
"azur moszat s virág"

The synesthesia-like adjective "so sweet" connected with the flower is deprived from its stylistic value. It becomes "oly szép" in the Hungarian text. Árpád Tóth builds the invocation of the wind into the text so as to keep the interior

rythmical continuity of the poem, with the personification - "óh, te Szél, ki jössz", while Shelley is only hinting (alluding) at the presence of the Wind with the pronoun "thou".

The verb "ing" producing the illusion of the constantly waving waters recalls musically the sound effect of the verb "ring" which is also in end position. But the following image contains more vivid visual effects in the English, as if Shelley wanted to offer an illustration to a contemporary painting in his lines.

"cleave into chasms" "fenékig nyílik"

The concise attributive structure "mély tenger-világ" which has a rich metaphorical quality realized in the compound noun appears in the English text as a more expanded but stylistically not so powerful line. The same image is expressed by an adverbial: "far below", a compound noun "sea-blooms" and a simple attribution "oozy woods" ("tenger-virág"). The noun "iszap" has an expressive force. The metaphor to which it refers, is more picturesque.

"The sapless foliage of the ocean."

The alliteration which emphasizes the personification realized by the relative clause "vizi vak lomb, mely zöldelni fél", appears in the English text after retardation and in other context.

"grow gray with fear."

Árpád Tóth suggests the increasing fear through a synesthesia-like picture: "sápadt borzalom" restricted in the English merely to the simple noun "voice". According to Shelley's text, the Wind as the agent of the fear is only guessable: "know thy voice" but it isn't formulated with such a deep poetical suggestion as in Árpád Tóth's translation: "sápadt borzalom" and the relative clause in which

the causal relationship Wind - fear becomes unmistakable: "melytől remeg s széthull".

The Fourth Part

The basic earlier motives of the Ode to the West Wind are sporadically present in the third part. At the beginning of the fourth part, Shelley is aligning directly certain key-words which have already appeared in the preceding structural units: "dead leaf", "cloud", "waves" (water-associations). These key-motives are introduced by hypothetical if-clauses "If I were"... It is in these lines that the poet's presence reveals itself for the first time in the Ode. The apparition of the repeated motives in the conditional clauses has the function of illustrating that the poet is playing with the idea of identifying himself with the natural elements - leaves, clouds, waves - a sort of poetical question is implied in these lines: how would he react to the Wind if he was a natural element? The middle line of the fourth strophe of the fourth part gives an obvious response to this question:

"O lift me as a wave, a leaf, a cloud".

This line repeats each element of the first three lines but in an inverted order, which itself expresses the whirling up power of the Wind. The repetition or recall of the macro-structure, that means the key-notions occurring in the previous part as compositional elements, in a micro-structure, is a big poetical condensation producing tension. The allegorical contents of the Ode are more concretely realized here: the Wind only plays with the natural elements. They are at the mercy of it, no matter whether the Wind appears as a destructive or a reviving force. The poet wants to identify himself consciously with these moving elements of nature. Shelley, the poet, suggests here Shelley, the social

thinker, who is eagerly waiting for the Wind so that it should take wing and spread his reform ideas aiming at the social renewal.

The Poet's personal presence realizes a threefold temporality: the fictive present in the hypothetical clauses, the past - through the evocation of the childhood, into which Shelley interwaves the future in an artistic way: "scarcely seemed a vision." Shelley is playing with the time levels. It is possible to provide the word "vision" with several significant meanings. One of them refers to the literary genre of the Ode to the West Wind: to a certain extent, some lines of the Ode can be described in terms of rhapsody: the freely rambling sensations, ordinary phenomena lifted up into an exalted level allow this hypothesis. An other and more evident possibility of interpretation is that the poet who desires the rebirth of society chose the allegorical image of the Wind-vision, as a most expressive poetical solution.

Although Shelley has to be regarded as an ardent atheist, even if not in the modern sense of the word, the series of the metaphorical images placed in the 4. strophe have a biblical reference to Christ's sufferings and the martyr's death.

"I fall upon the thorns of life! I bleed..
A heavy weight of hours has chained.."

At the same time these lines are a paraphrase of the poet's intellectual sufferings seeing the social idleness. He wants to urge the social changes as a result of gradual reforms.

In the closing lines, Shelley accumulates the adjectives, so as to suggest a parallel between the Wind and his own being and to furnish a linking intersection to the 5th part where he trusts his thoughts to the Wind and he speaks to the mankind through the voice of the Wind.

"... like thee: tameless, and swift and proud."

The Fourth Part of the Ode to the West Wind in Árpád Tóth's translation.

The statistical analysis shows the predominance of the nouns in both Shelley's and Árpád Tóth's poems 21:23. The verbs create a more dynamic and agitating impression in the translation than in the original version 7:2. In Árpád Tóth's work the numerical difference between the verbs and the adjectives is sharper (17:9) than in Shelley's Ode (12 verbs + 3 infinitives : 11 adjectives). The English text is somewhat richer in attributes than the Hungarian poem and the adjectives breathing a sombre atmosphere are moving on a larger scale. (bús, szabad, erős, kora, víg, zord, vad, bűszke - dead, swift, less free, uncontrollable, scarce, sore, heavy, tameless, proud. The adjective szabad is repeated twice, as in the English text the adjective swift.)

The first strophe is built up stylistically in a more nuanced way than in the Hungarian. Árpád Tóth repeats the same word with a synonym which expresses the same notion by the aid of a personification: "lomb" - "bús avar". Here there is a modification compared with the English text; the conditional clause is kept but not in initial position. The poet realizes a constant gradation through the personification. The double repetition of the English conditional and the adjective "swift" are dropped. The Wind is addressed with two imperatives of the verbs "zúgasd", "kavard". The line of Shelley's thoughts isn't broken. All the same, the continuation in the Hungarian text differs from the original grammatically as well as in some lexical elements. The absolute power of the Wind is more suggestively represented in the translation, in the attributive structure "erős úr" preceded by the noun "erőt", creating the impression of a figura etimologica.

The following signs put above some words in the translation are an attempt to express the relationships between the two texts.

- + (addition to the original, the word doesn't occur at all in Shelly's poem)
- = (relative identity, the word is exactly translated but it occurs in an other place)
- ≠ (analogical solution, there is a difference between the grammatical categories, but the atmosphere of the text is kept)

"A wave to pant beneath thy power, and, share
The impulse of thy strength, only less free
Than thou, O uncontrollable."

	=		+	=	+
"vagy	hullám,	mely, bár	zúgasd	és	kavard
			≠/ +	+	
szabad,	majdnem	miként	Te adsz	neki	
≠/	≠/				
erőt,	erős úr.				

The personification is combined with an inversion and with the double formulation of the same idea, by preserving the conditional mood.

"If even I were as in my boyhood,"
"-vagy ha csak kora
kamaszdőmnek téme gyermeki
víg lelke vissza."

This is a complete stylistic transposition which has the function of emphasizing through the metonymical personification the poet's introverted world. The nominal style of the English text is melted in the Hungarian in two archaic past verbal forms.

"The comrade of thy wanderings over Heaven,
As then, when to outstrip thy skiey speed
Scarce seemed a vision;"

+ +

"Midőn társad valék s hivém: elér
a lélek s túlröpül,"

For Shelley, the fact that he could admire the soaring Wind appears as a vision rejected into the childhood. In the translation, these lines are expressed through a more complicated and abstract poetical image, a metonymical personification: the word "lélek" is as corpless as the Wind is. Some transcendent motives emerging in the previous parts of the *Ode* are developed in this image: the mortality, the possibility of surviving in the soul after death ("ghosts"). The prayer addressed to the Wind refers in both poets' conceptions to the sorrow caused by the lost childhood.

+ +

"nem zengne jajszóm, amely most esdve kér:"

The Hungarian text is the complete grammatical and lexical transposition of the original. The only line translated exactly is the key-sentence of the 4. part with minimal lexical modulations.

"Oh lift me as a wave, a leaf, a cloud."
"ragadj el hab, felhő, lomb gyanánt."

The expression "tövisre buktam" has rather a biblical reference, while the English metaphorical simile "thorns of life" refers to the difficulties of life on a general level.

The Hungarian "hull a vér" is more universal than the conjugated verb "I bleed". The two lines closing the 4. part are almost the same as their English equivalent, although the last line neglects the comparative structure and emphasizes the similarity between the Wind and the poet's soul.

"s zord órák súlya húz s láncsal fon át,
lelked szabad, vad, büszke rokonát!"

The triple repetition of "lélek" is different from the English poem, where it isn't to be found at all. This lack proves in itself that Árpád Tóth draws the attention to the interior, spiritual world of the poet, while Shelley is not so introverted.

The English text isn't so rich in musical effects, comparing the quantity of alliterations used in the text. The Hungarian translation contains 3 alliterations - lomb lehetnek, kora kamaszidom, mely most - while the English has only one - scarce seemed.

This quantitative distribution of the vowels and consonants in the two fragments of text is quite different, but their proportions within the text are similar, excepted for the vowel i which gets a dominant role in Shelley's Ode. The quantitative predominance of the nasals as against the fricatives is the same. The multiple return of the voiceless, hard, aggressive sound k suggests resoluteness. This sound is repeated in the English poem less frequently. The frequency of the g is the opposite. Árpád Tóth's text contains 6 and Shelley's 17 g sounds. The sibilants are stressing the ruthlessness and the howling of the wind. This sound is pushed into the background in the translation. The musicality of the verse proves that the accent is put from the material presence of the Wind to the poet's intellectualism. Also the musical accompaniment offered by the vowels seems to reinforce this fact. There is an abundance of sharp i sounds creating the impression of the howling in Shelley's text while in the translation this sound occurs the less frequently. At the same time the sound a is dominant (szabad, avart, kavard, szabad, adsz, kamasz, ragadj) in the Hungarian text. This short analysis of the sound effects, of the so called imitative harmony of the sounds proves that Shelley emphasizes the physical presence of the Wind, and Árpád Tóth holds more importance to the state of mind, the interior thoughts and the personal poetical presence.

The Fifth Part

In the fifth part of the Ode to the West Wind the secondary themes reappear and they are interwoven in a constantly increasing crescendo, like the musical motives in the finale of a symphony - leading to the final prophecy of the poem.

"If Winter comes, can Spring be far behind?"

This part, similarly to the first one, is divided into two structural units. In the first unit Shelley places an invocation which continues in a metaphor. Shelley makes the leave-motive return.

"Make me thy lyre, even as the forest is:"

"... my leaves are falling."

These lines create minor mode, a gentle music. ("deep, autumnal tone".) The poet desires that the Wind should use him as an instrument and should whirl him along as the falling leaves.

In the second structural unit it is the Wind that becomes Shelley's help (agent) which spreads the poetical thoughts over the world. The Wind as an inspirative force is transformed here into agent.

The closing line of the II. strophe harmonizes with the two closing lines of the II. part of the Ode. There, the poet compares himself with the Wind, while here he addresses to him directly.

"Be thou, Spirit fierce,
My Spirit. Be thou, impetuous one!"

"To describe his own dramatic desolateness, Shelley accepts the pathetic image of homelessness from Jesus. If he has identified himself with the Wind ("Be thou, impetuous one"), which may be as nestless as the older poet was

homeless, does he not also seek to identify himself, in a transflue of sympathy, if nothing else, with "the world's rejected guest?" 16/

The function of the Wind becomes almost cosmic and universal in the following lines abounding in personifications:

"Drive my dead thoughts over the universe
Like withered leaves to quicken a new birth."

In these lines the poetical image expands into a vision by the aid of an expressive simile: the Wind scatters this poem as if it was glowing embers of an "unextinguished fire" over the earth. Through this visual effect, the minor mode of the first lines is transformed into a musicality suggesting major mode. This line fuses the Wind and the poetical thoughts and at the same time the motive of the underwater plants survives in the allegorical quality of the personification: "unawakened earth".

"Be through my lips to unawakened earth
The trumpet of a prophecy."

The last line is a a prophecy about the unavoidable social transformation and it simultaneously resumes the two, contrasting series of images and associations belonging to them. It is the Wind that assures the cohesion linking the images. The "trumpet of a prophecy" can be interpreted as the allegory of Shelley's reform ideas. He believed in the bloodless transformation of the society which is produced by the old social system.

Shelley inserts his own thoughts into the natural, regular alternations of the seasons and illustrates them with metaphors borrowed from nature.

The Fifth Part of the Ode to the West Wind in Árpád Tóth's translation

The quantitative repetition of the main parts of speech is similar in both texts. The nominal style is persisting: there are 28 nouns in Shelley's Ode while in the translation occur 27. The frequency of adjectives shows a complete identity (coincidence) 11:11. The Hungarian translation proves to be more dynamical with 14 verbs than the English original version where there are 11 verbs only.

Árpád Tóth emphasizes the original poem with repetitions:

"legyek hárfád, mint hárfád a vadon".

The simple attributive structure producing musical effects "mighty harmonies" is rendered through a synesthesia-like personification combining seeing ("vad") and hearing ("zene").

The original text is followed almost word for word:

"deep autumnal tone,
Sweet though in sadness."
"ősz, mély
dallal, mely édes, bár fáj."

Árpád Tóth uses an inversion in order to render the melancholic atmosphere of Shelley's verse. He keeps the double synesthesia mély - deep, édes - sweet. At the same time the Hungarian poet deepens the sensation of pain and makes it more personal by using the verb "fáj", unlikely the prepositional phrase: "in sadness". This linguistic solution allows to have a view into Árpád Tóth's introverted poetical world. In the English text it is only the song that is sad, but the Hungarian poet expresses also the resonances of the song in the human soul.

The invocation is beginning with an imperative: "Be thou", and after it comes the addressed "Spirit fierce" which suggests the poet's desire of unifying his soul with the Wind. The English "My Spirit" becomes in the translation

" - ôh, te zord
lélek, légy lelkem, én s te: egy személy!"

The Hungarian translation contains a threefold alliteration with the most beautiful Hungarian voiced consonant. The 5 *l* sounds in the triple alliteration stresses the musical effect. Árpád Tóth's version emphasizes the message of the English poet, again with a repetition, by adding the noun "személy" to the original and thus interpreting it. The words "lélek" and "lelkem" are next to each other in the iconographical arrangement of the text, which creates the impression of a *figura etimologica*. The next strophe corresponds to the poetical images of the original. 3 personifications are built into one simile: Holt szellem - Tér öle - tört lombként: "dead thoughts" - "the universe" - "withered leaves". Shelley places 2 personifications in one simile, his style is more concised. There are more abstract formulations in Árpád Tóth's translation. The plural "thoughts" is transformed into an abstract noun in singular "szellem", the plural "leaves" becomes a collective noun: "lomb". The concept of the universe is translated by "Tér öle", where "Tér" has the function of the Winter occurring in the original.

The present verb form "sarjad" shortens the original clause of purpose by keeping and truly expiring the contents "to quicken a new birth". The role of the wind is transferred to the poet's thoughts, forming a sort of cyclical movement.

Wind → Thoughts → Birth of new life → which implies the motive of the "winged seeds". In the turning point of the third and the fourth strophes the English text is more complicated from syntactical point of view. The power of the Wind being able to sweep away everything is represented in a long complex sentence which expands along 3 lines and contains an inversion, a simile and an enjambement.

To the verb "scatter" introducing the 4. strophe corresponds the combination of adverb + verb "messzi hordd" closing the 3. strophe. Both versions have the

same stylistic value, because the sensation of "messzi" (far) is implied in the meaning of "scatter". The first and the second lines of the 4. strophe are in both poems the union of an enjambement and a simile.

"Scatter, as from an unextinguished hearth
Ashes and sparks, my words among mankind!"

There is a complete spiritual identity between the two lines. Árpád Tóth emphasizes Shelley's solution "among mankind" with a *synthesia* having a deep stylistic value.

"s dalom égő zenéjét".

This *synesthesia* contracts in itself two fragments of the text:

"by the incantation of this verse" + "my words".

The characteristic quality of the "égő zene" (= "burning music") is detailed through the simile connected with it and the effects produced by the verb "röpül" become universal and cosmic: "hol csak ember él". The English adverbial of place expressed by a prepositional phrase "among mankind" has a passive character in opposition to the Hungarian verb: "él". This latter expresses more vividly the reception of the poet's ideas among people. In the English text, the impression of the increasing sound effects is created by a simple metaphor expressed by a genitive, which comes after a personification within the frame of an inversion. The simple metaphor draws the attention to the missing identified element. "The trumpet of a prophecy" (trumpet = Wind). The sound effect of the original text appears in the imperative in Árpád Tóth's translation: "kürtöljön". "Ajkam szavából" modifies the sense of the English text transferring the accent to the poet's existence. The command "Be through my lips" doesn't lose the basic ideas of the IV. and V. strophes, that means the deep identity between the Wind and the soaring, uplifting ideas. The

Hungarian version is simpler and more actual in poetical images and stylistic devices: instead of the metonymical personification "dreaming earth", the text contains the noun in plural "alvóknak". There is an allegorical appeal in the auditive effect "kürtöljön az alvóknak", which mediates the necessity of changes to people who haven't waken yet.

The closing invocation, the poet's prophecy is an exact translation of Shelley's ideas. Even if Árpád Tóth interchanges the two clauses of the sentence, and he expresses more dynamically, by the aid of a verbal phrase, the approaching Spring. In the English it is expressed by an adverbial of place "far behind".

"O, Wind
If Winter comes, can Spring be far behind."
"Óh, te Szél!
késbet a Tavasz, ha már itt a Tél?"

To the adverbial "far behind" used in Shelley's Ode corresponds the present verb form "késbet", but the English "comes" is omitted in the verbless simple clause "itt a Tél". By changing the order of the clauses, Árpád Tóth immediately emphasizes the prophecy, the approaching Spring and the closing half line gives the impression of a soft musical accompaniment. In Árpád Tóth's translation the main clause precedes the conditional subclause.

Árpád Tóth renders, moreover deepens and emphasizes the atmosphere of the original text through different phonetic forms and not word for word translations. The sound effects put in /coded in/ Shelley's poem are vanishing from the Hungarian translation.

The contrasts dispersed in the original poem are present in the translation which has a richer scale of stylistic devices than the original.

Shelley

thy lyre
thy mighty harmonies
deep autumnal tone
the incantation of this verse
the trumpet of a prophecy

Árpád Tóth

hárfa, hárfa
vad zenéd
felzúdul őszi, mély dal
dalom égő zenéjét
prófétás varázs kürtöljön

It is possible to establish similar pairs of correlation of visual effects as well, but they are less brilliant.

the forest
my leaves are falling
withered leaves
unextinguished hearth
ashes, sparks
scatter

vaden
hulló lomb

olthatatlan parázs
szórd szét

This short analysis shows that the sound effects in the Ode go with the withdrawal of the visual effects which reveals itself first of all in the disparition of the colours in the text. The abundance of colours is getting lost gradually in comparison with the rich scale of colours in the first part, but in every part the sound effects are to be found "It is the most beautifully orchestrated of Shelley's poems." ^{17/} This musicality is present in both texts but it is more beautifully orchestrated in the Hungarian translation. First part: "kürtjébe" fűj; Second part: "gyászdal"; Third part: "hangod sápadt borzalom"; Fourth part: "zengne jajszóm"; Fifth part: "prófétás varázs kürtöljön". Despite the division of the Ode into 5 parts the alternation of the musical effects divides the poem into 3 main movements: forte - piano - forte, from the point of view of the orchestration. This division reflects in an indirect way Shelley's musical culture and more precisely his interest in Mozart' works.

The versification of the Ode to the West Wind

The structure of the poem is masterfully composed to underline its meaning and enhance its poetical effect. The Ode to the West Wind is written in rhymed metrical versification. Its dominant metrical foot is the iamb. "The subtly floating iambs create musical effects."^{18/} The beautiful orchestration of the translation reveals itself in the use of pirrichius, choriambes and anapestic feet besides the iambic lines. The Hungarian convention allows the use of any metres in a iambic line but for the last foot which should be pure. The choriambes which are to be found in the Hungarian text do not occur at regular places; for example: "mert tövisek"; /hár/fád a vaden;" "/tűzhely/től a parázs". The musicality and the rhythm of the verse are made more nuanced by the use of anapestic and dactylic feet.

In the structure of the strophes Shelley continues the Dantean traditions. The middle line of the *terzina* rhymes with the first and the third lines of the following strophe. The rhyme-scheme of the Ode is *terza-rima*. The number of syllables in the *terzina* can be variable, but the number of the lines and the rhyme-scheme are strictly defined.

The rhyme-structure and the strophe-structure are different from both the so-called English sonnet (Shakespeare 4/4/4/2/ and the Italian, Petrarchian sonnet /4/4/3/3/.

Árpád Tóth uses alternate rhymes at the end of the first four strophes, which are *terzina*-rhymes in this case, and couplet rhymes in the closing two lines: aba, bcb, cdc, ee.

The majority of the end rhymes are assonances, and pure rhymes. Árpád Tóth uses colourful rhymes, even dozzling rhymes, for example:

"rest tető" or "vándora"
 "reszkető" "tán soha"

The Ode to the West Wind consisting of five 14-line parts, has a conspicuous form: this form in itself expresses the content, the cyclical movement of the seasons.

* * *

Conclusion

The Ode to the West Wind is an epoch-making poem which has a general, universal message. In a greater sense it reflects the vision of the Romantics based on nature understood as an abstraction of the mind. That means that Shelley, instead of giving in his poem an exact transcription of his perception of the natural and visible world, he reshapes it according to his own intellectual ideas, by reflecting air, water, earth and fire, principal cosmic forces, as the basic illustrative elements of his allegorical poem. The soul of nature is the sublime power of the wind, it is the enormous and timeless power of prophecy that will lift the mankind to the eternity of heaven. ^{19/}

Shelley builds into the chain of metaphores of his Ode the indirect description of the contemporary England and of his reforming thoughts as a reaction to it, the inner necessity of changes through non-violence, through gradual transformation which has its roots in the ancient social world.

Shelley's political thoughts exerted a deep influence on Petőfi's poetry in the "Apostol" (The Apostle). Sándor Petőfi was the first Hungarian poet who translated Shelley in "A szökevények" (The Fugitives").

The general influence Shelley made on the world literature was developing in the middle of the 19th century. He became an important intellectual and a sort of political stimulator of the French symbolism. With us in Hungary, after his role in Petőfi's art, Shelley was discovered by the periodical called "Nyugat", by Mihály Babits, Árpád Tóth, Lőrinc Szabó, particularly Árpád Tóth, whose translations can be regarded as the realisations of the principle introduced by

János Arany, which means "the faithfulness to the poetical form and to the ideas as well". 20/

Árpád Tóth's similar poetical way of thinking reacts sensibly to the Platonic ideal of beauty in Shelley's art. His translations prove that he is identical with Shelley's thoughts where the beauty is elevated on the level of the highest philosophical and ethical principles. Mihály Babits formulates this highly elevated symbolical co-occurring of the two poetical personalities by recording the Ode to the West Wind in Árpád Tóth's translation as the most beautiful Hungarian poem. 21/

This brief comparative analysis should be worthily ended with one of Shelley's greatest messages, a sort of universal *Ars Poetica*, symbolising the eternity of poetry and the poet's function in it.

"Poets are the hierophants of an unapprehended inspiration; the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present." 22/

Notes

- 1) DUERKSEN, Roland; Preface to Shelley. Political Writings, New York, Appleton-Century-Crofts, 1970. p. 35.
- 2) EGRI Péter; Romantikus képzelet és költői forma. Shelley. Óda a Nyugati Szélhez. in: Műhely, 1987. V/3, p. 29.
- 3) EGRI Péter; *ibid.* p. 29.
- 4) YOUNG, Art; Shelley and Non-Violence, 1975. Mouton. The Hague. Paris, p. 31.
- 5) MESTERHÁZI Márton; Adalékok Percy Bysshe Shelley forradalmiságának és ateizmusának kérdéséhez (Budapest, bölcsészdoktori értekezés, kézirat) p. 71.
- 6) MESTERHÁZI Márton; *ibid.* p. 72.
- 7) BLUNDEN, Edmund; Shelley. A life Story, 1946. Collins. St. James' Place, London, p. 211.
- 8) SHARP, William; Life of Percy Bysshe Shelley, 1887. London, Walter Scott, Warwick Lane Paternoster Row, Chapter VII. 150-151.
Vö. SZOBOTKA Tibor; Shelley. Budapest, 1960. Gondolat, Irodalomtörténeti Kiskönyvtár, p. 65.
- 9) EGRI Péter; *op. cit.* p. 31.
- 10) KING-HELE; Desmond; Shelley. His thought and work, Farleigh Dickinson University Press, 1960. p. 214.
- 11) Vö. KING-HELE; Desmond. *ibid.* p. 214.
- 12) KOCZTUR Gizella; Költői önarckép Keats tükrében. (John Keats-Tóth Árpád: Óda egy görög vázához in: Új Írás, 1986. nov. p. 71.
- 13) KOCZTUR Gizella; *ibid.* p. 75.
- 14) KING-HELE; Desmond, *op. cit.* p. 217.
- 15) TÓTFALUSI István; Shelley világa, Budapest, Európa, 1971. p.161.
- 16) WEAVER, Bennett; Toward the understanding of Shelley, Ann Arbor University of Michigan Press, 1932. p. 227.
- 17) KING-HELE; Desmond; *op. cit.* p. 218.

- 18) KOCZTUR Gizella; op. cit. p. 75.
- 19) Vö. SZIGYÁRTÓ Mária; The romantic vision of Shelley and Turner. Szakdolgozat, Budapest, 1990. pp. 48. 52. 53.
- 20) KOCZTUR Gizella; ibid. p. 78.
- 21) TÓTFALUSI István; op. cit. p. 166.
- 22) SHELLEY; A Defence of Poetry. in: Percy Busshe Shelley, Selected Poetry, Prose and Letters, 1951, Edited by A.S.B. Glover for the Nonesuch Press, London p. 1055.

Contents

Introduction	1 - 4
Ode to the West Wind	
The First Part	5 - 8
The First Part of the Ode to the West Wind in Árpád Tóth's	
translation	8 - 13
The Second Part	13 - 16
The Second Part of the Ode to the West Wind in Árpád Tóth's	
translation	16 - 21
The Third Part	21 - 24
The Third Part of the Ode to the West Wind in Árpád Tóth's	
translation	24 - 27
The Fourth Part	27 - 29
The Fourth Part of the Ode to the West Wind in Árpád Tóth's	
translation	29 - 33
The Fifth Part	33 - 35
The Fifth Part of the Ode to the West Wind in Árpád Tóth's	
translation	35 - 40
The versification of the Ode to the West Wind	40 - 41
Conclusion	42 - 43
Notes	44 - 45

Szaknyelv és terminológia

L'âme de la locomotive et la belle chanson des cylindres

Poétique des termes techniques dans *La Bête humaine* et *La 628-E8*

Agnès ÉLTHES

Université des Sciences techniques et économiques, Budapest

Résumé : Le présent article se veut une approche poétique des termes techniques dans le registre littéraire, ceux-ci étant porteurs de sens dénotatifs, purement objectifs. Toutefois, en fonction de situations dramaturgiques, les dénotés s'imprègnent de différents degrés de connotation. De plus, enrichis de colorations connotatives grâce à une variété de figures de style, les termes techniques poétisés sont susceptibles de faire surgir les différences entre l'objet technique zolien et mirbellien.

Mots-clés : sens dénotatif, sens connotatif, figures de style, termes techniques, registre

Abstract: The present article's aim is to offer a poetical approach to analyse technical terms in a literary register that are vehicling denotative, purely objective meaning. At the same time, the denotative terms may get connotations at several levels depending on dramaturgical situations in the novel. Besides that, they also become enriched by connotative colorations due to a large variety of stylistic devices, which allows them to show also the differences between Zola's and Mirbeau's technical object.

Keywords: denotative sens, connotative sens, stylistic devices, technical terms, register

Introduction

Le titre se veut une illustration de ce que je considère comme point nodal de mon travail, notamment l'enrichissement connotatif des termes techniques dénotatifs qui constituent la matière linguistique de la représentation de l'objet technique, figure centrale dans l'univers romanesque de Zola et de Mirbeau.

La Lison¹, et la CGV² (marque d'automobile) en sont des sublimations artistiques qui se ressemblent en plusieurs points, mais qui se diffèrent tout également. Dans notre conception, une analyse sous l'angle de la poétique des termes techniques, paraît susceptible d'illustrer les dissemblances des deux visions artistiques sur le plan des nuances stylistiques, ces dernières étant porteuses des procédés d'écriture des deux écrivains.

Mais, au-delà des figures de style associées à des termes techniques dont l'écrivain fait usage, ce phénomène d'enrichissement connotatif des dénotés est également susceptible de faire surgir, au travers des procédés d'écriture, des différences entre les rôles de la Lison et de la 628-E8 dans la structure d'ensemble : composition strictement ordonnée, prévisible en fonction de l'horaire des trains circulant sur des trajets répétitifs dans *La Bête humaine*, et, guirlande d'épisodes liés à des destinations choisies à l'improviste dans le récit de voyage de Mirbeau.

Les accidents que la Lison doit subir, sont prévisibles : maladie de la bielle tout au début du roman, tempête de neige, vengeance aveuglée de Flore, jalouse de Séverine, tout prédestine la Lison à une fin tragique. Geoff Woollen remarque : « il est tout à fait prévisible, et même on s'étonnerait du contraire, que le vertige de Jacques assassinant Séverine, corresponde au passage d'un train. » (Woollen 1983 : 123). Toutefois, les signes précurseurs d'événements tragiques laissent ouverte une imprévisibilité temporelle, créant ainsi une tension permanente prête à éclater à un moment incertain. Cependant, la CGV immatriculée 628 E8 de Mirbeau, qui circule sur des trajets non répétitifs, est sujet à toutes sortes d'imprévisibilité : animaux tels que chien, vaches, cochons sur la route, mauvaises conditions de route boueuse après la pluie, pannes de voitures. Voilà le paradoxe de la liberté et de la vitesse auréolées par Mirbeau dans la *Préface* dédiée au constructeur automobile, Fernand Charron. La structure romanesque zolienne où tout est ordonnée à l'avance et tout détail a une place géométriquement déterminée se distingue en principe de celle de Mirbeau surtout dans *La 628 E-8*, que Pierre Michel résume de la façon suivante :

À l'impressionisme il [Mirbeau] se rattache par la subjectivité de sa vision des êtres et des paysages, par son refus des artifices de la composition, par son souci d'atteindre l'essence des choses par delà leurs apparences, et par la « *mobilité* » de ses « *impressions* » en fonction de ses « *humeurs* », voire, dans *La 628-E8*, en fonction de la vitesse. (Michel 2005 : 34)

Ayant effleuré quelques analogies sommaires entre les deux objets techniques, je m'attarderai plutôt sur ce que je nomme double registre langagier simultanée tel que je l'avais développé dans mes travaux précédents que j'évoquerai plus loin.

¹Zola, *La Bête Humaine* (1893), BIBEBOOK- www.bibebbook.com (symbole utilisée après les citations BH).

²Mirbeau, *La 628 E-8* (1907), Éditions du Boucher, Société Octave Mirbeau 2003, www.leboucher.com (symbole utilisée après les citations E-8).

1 Deux objets techniques féminisés – animalisés

La Lison de Zola et l'automobile de Mirbeau ont ceci de commun que les deux sont anthropomorphisées, plus précisément féminisées. Cependant, leur animalisation est aussi présente, cette dernière associée au cheval. Tout au long du roman, des rapports émotionnels se déploient entre Jacques Lantier, mécanicien, et sa machine, la Lison, faisant ainsi de la locomotive un personnage de référence qui devient source de jalousie, de tensions psychologiques. La Lison a sa propre histoire cohérente, linéaire, chronologique : ainsi maladie, faiblesse physique qui lui cause des blessures guérissables de la bielle. Puis, pneumonie, attrapée dans l'accident en plein tempête de neige. Enfin, agonie et mort, suite à un accident mortel causé par la vengeance de Flore, jeune femme amoureuse de Jacques Lantier et farouchement jalouse de Séverine. L'histoire de la Lison, le fonctionnement du mécanisme de cette locomotive, s'appuient sur un lexique propre à un être vivant. La mort de la Lison fait plonger Jacques Lantier dans un deuil irréparable. À part son destin personnel et personnalisé, la Lison s'érige en symbole du personnage central humain du roman, Jacques, en préfigurant la tragédie de celui-ci.

L'identification de la Lison à une vraie femme, en chair et en os, se réalise sur le plan linguistique, par le jeu de qualificatifs personnifiant la locomotive et d'une ambiance d'intimité entre Jacques et sa Lison. Marzel souligne que dans *La Bête humaine*, Zola rend une locomotive, la Lison, qui fait la ligne entre Paris et le Havre, « sous les traits d'une femme et met en scène la relation quasi amoureuse qu'entretient avec elle le mécanicien Jacques Lantier ». (Marzel 2015 : 5).

Sortie du contexte, sans être nommée, dans le passage ci-après la Lison en est réduite à un pronom personnel COD. Son identification à une vraie femme se réalise, par le jeu d'adjectifs, de verbes personnifiant, de métaphores :

[...] il l'aimait d'amour, sa machine, depuis quatre ans qu'il la conduisait. Il en avait mené d'autres, des dociles et des rétives, des courageuses et des fainéantes ; il n'ignorait point que chacune avait son caractère, que beaucoup ne valaient pas grand-chose, comme on dit des femmes de chair et d'os ; de sorte que, s'il l'aimait celle-là, c'était en vérité qu'elle avait des qualités rares de brave femme. Elle était douce, obéissante, [...]. (BH : 132-133)

Outre le rapport de domination homme-femme, une féminisation plus « douce » se réalise au travers de comparaisons, destinées à caractériser l'état technique de la Lison :

Quand une machine avait des tiroirs comme les siens, d'un réglage parfait, coupant à miracle la vapeur, on pouvait lui tolérer toutes les imperfections, comme qui dirait à une ménagère quinteuse, ayant pour elle la conduite et l'économie. (BH : 170)

Zola applique le mot « ménagère » comme comparant lors de la description des mouvements typiques d'autres locomotives qu'il nomme dans la majorité des cas « ma-

chines » : « [...] les petites machines de manœuvre allaient et venaient sans repos ; et on les entendait à peine s'activer, comme des ménagères vives et prudentes [...]. (BH : 19).

Dans certains passages du texte, la féminisation de la locomotive alterne avec son animalisation, par l'intermédiaire de comparaisons et des métaphores du cheval dont elle a repris les fonctions. Jacques Lantier est alors transformé en un mâle puissant et viril, dominant la machine puisqu'il la conduit : « Il l'aimait donc en mâle reconnaissant, la Lison, qui partait et s'arrêtait vite, ainsi qu'une cavale vigoureuse et docile. » (BH : 133) ; « [...] il la possédait, la chevauchait à sa guise, avec l'absolue volonté du maître ; [...], la traitait en bête domptée, dont il faut se méfier toujours. » (BH : 136). Même en utilisant un mot au sens général, « la bête », le lecteur n'a pas le moindre doute que la Lison soit identifiée à un cheval, voire une cavale.

La féminisation de la machine faisait partie intégrale de la pensée du XIX^e siècle. Michèle Perrot note :

Dans les ateliers, on donne aux machines des noms de femmes. On les personnalise, on leur parle et on en parle, au féminin, comme d'une amoureuse ou d'une harpie, selon les jours. On les palpe, on les frappe, on les transperce. [...] L'atelier des machines, ces « êtres de métal », est un lieu de la prouesse virile d'où la femme est physiquement exclue, mais constamment présente dans l'imaginaire, la parole, le désir ou le défi. Entre l'homme et la machine-femelle s'esquissent des rapports d'amour et de domination, de tendresse ou de haine, dont le couple Lantier-La Lison, dans *La Bête Humaine*, est la sublimation littéraire la plus forte. (Perrot 1983 : 16)

Le rapport homme-femme revient dans *La 628 E-8*, quatorze ans après la parution de *La Bête Humaine*, dans le couple Brossette, mécanicien, et la CGV.

[...] tant au niveau du quotidien des ateliers qu'à celui de la symbolique de l'art, la technique est vécue et perçue à travers les rapports du masculin et du féminin, rapports de subordination plus que de partage, qui demeurent, en 1900, une forme majeure d'organisation du monde. (Perrot 1983 : 17)

À la différence de *La Bête Humaine*, chez Mirbeau, dans la structure d'ensemble de l'œuvre ainsi que sur le plan stylistique, la féminisation de l'automobile semble être plutôt motivique, réduite à une comparaison sommaire, fragmentaire : « Il [Brossette, mécanicien] aime sa machine. Il en est fier et en parle comme d'une belle femme. Elle [l'automobile] va comme un ange [...]. » (E-8 : 5). Toutefois, l'affection passionnée de Mirbeau pour son automobile, rappelle aux yeux de certains chercheurs, les rapports homme-femme : « [...] la voracité émotionnelle de Mirbeau trouve dans l'automobile une nouvelle source de vibrantes sensations, voisines du sexe. » (Reverzy cité dans Bermúdez 2006 : 305).

L'animalisation apparaît aussi chez Mirbeau, mais de manière épisodique. Elle est projetée dans les réactions de gens de pays différents pays sous la forme de comparaisons plutôt d'esthétisation, d'ornementation sans identification tendancieuse au

cheval. Dans un épisode à Anvers : « On la [la CGV] regarde avec une sorte de curiosité comme une bête inconnue dont on ne sait si elle est douce ou méchante, si elle mord ou se laisse carresser. » (E-8 : 163). « Même en Frise, où une automobile est une bête presque inconnue, [...] » (E-8 : 72). Mirbeau utilise dans son récit de voyage le mot « cheval » à maintes reprises, mais il l'applique une seule fois à l'automobile comme comparant pour mieux visualiser un instant fugitif. « [...] On eût dit vraiment qu'elle (la CGV) tirait sur le volant comme un cheval sur ses guides... » (E-8 : 298).

D'ailleurs, le roman naturaliste de Zola incorpore le mécanisme de fonctionnement de l'objet technique dans des descriptions détaillées, photographiques, comme parties intégrantes de la linéarité du récit.

Je rappelle que ce qui fait la différence fondamentale entre les deux objets techniques, c'est leur fonction dans la structure : la Lison est un personnage d'une histoire linéaire et cohérente, et la CGV, moyen de transport nouveau, à sensations, représentant de la modernité dans un récit de voyage mirbellien. Récit de voyage qui semble, quant à lui, combattre la linéarité par l'hétérogénéité, par la forme hybride du récit, intégrant journal de voyage, lettres, anecdotes et même reportages, critique d'art, commentaires techniques. Ce caractère décousu de la structure serait alors aussi le reflet d'un nouveau rapport à l'espace et au temps que la technologie permet d'expérimenter. Mirbeau donne la preuve qu'il est possible de passer de la description détaillée, naturaliste de la machine à la transcription de ce qu'elle fait éprouver aux habitants de différentes régions par lesquelles passe la CGV.

Ainsi, l'automobile crée un lien entre des épisodes hétéroclites mettant en scène les réactions dissemblables des gens au passage de l'automobile, vivant dans des parties différentes de l'Europe, ne se connaissant pas. Ce motif de la féminisation de l'automobile, nouveau moyen de transport, machine à sensations, se traduit fugitivement dans les rapports émotionnels entre le mécanicien et sa machine. Et, il est à constater que l'enthousiasme de Mirbeau pour le progrès technique, la vitesse, en bref, pour son automobile qu'il possède, est exposé de manière explicite dans l'introduction de son (anti)-roman, sous la forme de lettre adressée à M. Charron, concepteur de la CGV, texte à part ne faisant pas partie intégrante du récit de voyage.

1.1 Connotation, dénotation – bref clin d'œil théorique

À côté de sa fonction dénotative, les notations accompagnant un mot, peuvent l'enrichir de valeurs connotatives. Dans la stylistique, la connotation est l'un des trois axes, avec l'attention et l'imitation, qui indiquent les types d'effets, autrement dit le rôle à jouer d'une figure de style dans le texte. Green et Gresnik définissent les connotations comme « associations émotionnelles et fictives qui entourent un mot ». (Green ; Resnik 2013).

Les exemples que nous allons citer ci-après montrent clairement que même les énoncés objectifs peuvent devenir subjectifs dans la mesure où ils impliquent des émotions nuancées. Pour Elaine Freedgood et Cannon Schmitt, il y a une séparation rigoureuse entre le langage littéraire et le langage technique, l'un, se caractérise par une polysémie des mots, l'autre, par la monosémie des termes. Bien que le lecteur ait tendance à sauter les longues descriptions qui fourmillent de termes techniques, la

qualité esthétique, littéraire n'en pâtit pas. (Freedgood ; Schmitt 2014). Néanmoins, d'un autre côté, le lecteur désireux d'élargir ses connaissances techniques, peut avoir besoin d'un glossaire (vertical) des termes tels qu'ils sont répertoriés dans le glossaire des termes dénotatifs de la mine dans l'édition anglaise de *Germinal*, proposée par Roger Pearson.

C'est l'approche de Natalya Bobyрева qui est la plus proche de la mienne. Notamment, lorsqu'il s'agit des effets esthétiques exercés par les termes dénotatifs dans un contexte qui leur est atypique. Selon Bobyрева (2016), les termes perdent leur neutralité, provoquent des émotions, deviennent une couche linguistique spéciale dans le texte sur les plans descriptif, émotionnel, expressif.

Dans mon analyse, je vais m'attarder plus longuement sur le phénomène de ce que je nomme double registre langagier simultané, – dont la définition sera donnée plus tard, – et, sur la valeur connotative des termes dénotatifs, pour tenter, en guise de conclusion, un schéma de connotativité des dénotés.

Il me paraît impératif d'y ajouter une remarque supplémentaire importante : le degré de connotativité d'un terme varie en fonction des procédés d'écriture dont Zola et Mirbeau font usage. Ainsi, ce degré connotatif peut aller du degré zéro à un degré complexe. Ma proposition fait écho à l'analyse effectuée par Julia Kröger sur *le Ventre de Paris* de Zola. Selon elle, ce qui fut dans les cahiers de notes (de Zola) premièrement dénotatif, devient connotatif, c'est-à-dire, symbolique au sens large du mot, dans les descriptions du roman. (Kröger 2014). Les sens dénotatifs sont véhiculés par des groupes de personnages participant à tel ou tel spectacle de l'histoire, ou, à travers des observations objectives de l'écrivain souvent communiquées par la bouche de personnages informateurs. Ces derniers apparaissent souvent dans des situations dramaturgiques imprégnées d'une intensité émotionnelle se projetant sur les termes techniques dénotés. Dotés d'une charge terminologique importante, les passages textuels descriptifs zoliens ainsi que ceux, impressionnistes, fragmentaires dans des épisodes juxtaposés, non linéaires mirbelliens semblent déployer, dans le contexte littéraire, une esthétique à couches multiples, par le jeu de dénotés s'enrichissant connotations émotionnelles.

2 Bref aperçu historico-terminologique dans les deux romans

Partie intégrante des relations interpersonnelles dans l'univers romanesque, anthropomorphisé, l'objet technique ne peut exister sans le vocabulaire spécifique qui s'y rattache.

Il est à constater que, dans la réalité, la locomotive et l'automobile occupent des étapes différentes du cycle de vie du produit industriel, ce qui a un impact sur l'évolution de la terminologie. La locomotive atteint au moment de l'écriture de *la Bête humaine* l'épanouissement de sa croissance. L'automobile, nouveau moyen de découvrir le monde, produit de luxe, est encore au moment de son lancement. Terminologie unifiée par les professionnels de l'époque pour l'une, et terminologie en évolution pour l'autre. D'un côté, nous avons des passages textuels fourmillant de termes techniques unifiés qu'utilisent de concert les professionnels du chemin de fer. Toutefois ces termes sont

poétisés de différentes manières chez Zola. D'un autre côté, nous rencontrons quantité de termes techniques nouveaux, à mi-chemin vers une acceptation officielle dans la France du début du XX^e siècle, par ailleurs connus dans l'usage de propriétaires d'automobile, de mécaniciens d'ateliers d'automobiles, de garagistes et d'industriels de l'automobile.

Zola fait usage d'un important arsenal terminologique du chemin de fer en l'incorporant dans le registre littéraire, dont il fut grand connaisseur, grâce à ses souvenirs d'enfance et aussi à la lecture de l'ouvrage volumineux de Pol Lefèvre et Cerbelaud (1889), intitulé *Le Chemin de fer*. Des termes tels que signaux, double voie, télégraphe, appareils d'annonce des trains, machine locomotive, tender, vapeur, piston, cylindre, cheminée, foyer, chaudière, tunnel, sablière, purgeur, ainsi que beaucoup d'autres, sont autant de termes techniques empruntés au langage technique utilisé par les professionnels de l'époque et, introduits par Zola, dans le registre littéraire.

D'ailleurs, les termes techniques liés au chemin de fer et à la locomotive se répartissent entre plusieurs sous-domaines. Nous nous contentons ici d'énumérer les plus pertinents : opérations techniques à la gare, signaux de sécurité de la circulation ferroviaire, mécanisme structural et fonctionnement d'une locomotive, accidents de train, descriptions de trains, de compartiments indiquant leur fonction sociologique, métiers du chemin de fer.

Pour ce qui concerne Mirbeau, l'accès à la terminologie de l'automobile, diffère fondamentalement de celui de Zola au vocabulaire du chemin de fer. Charles Muller touche à l'essentiel quant à l'état du vocabulaire technique à la disposition de Mirbeau. « Inutile de chercher une norme : il n'y en a pas. Inutile de consulter les arbitres : l'Académie et le Littré sont muets, les Larousse se dérobent ou se contredisent. » (Muller 2008 : 90).

L'automobile, qui entre dans la vie des Français à la fin du XIX^e siècle comme une invention technologique, n'a donc pas de terminologie officiellement enregistrée. Ses termes existent à l'oral dans la vie pratique tels que les mécaniciens les utilisent dans les ateliers. Ou encore, ils peuvent figurer dans les brochures proposées lors de démonstrations d'automobiles dans des Salons. On les trouve également dans des articles parus dans la revue *L'Auto* dont Mirbeau fut lecteur et auteur.

Il en découle une contrainte esthétique supplémentaire, une nécessité de périphraser un terme non existant encore ce qui concerne les figures de style véhiculant des termes techniques dénotatifs mirbelliens par rapport à ceux dont fait usage Zola. (Elthes 2019). Du fait du manque de néologismes, Mirbeau est quelquefois contraint d'avoir recours à une figure de style pour paraphraser un concept dont la notion n'existe pas encore. « [...] bien que notre C.G.V. fut douce au possible et nous transportât *comme* sur une pile de coussins, on aspire au repos [...]. » (E-8 : 309). Mirbeau a tendance à procéder à une poétisation des termes techniques, au lieu de précisément nommer un phénomène par un terme technique, en le remplaçant par une expression métaphorique de personnification. Ainsi parle-t-il de « la machine, emportée au rythme d'un ronflement léger ». (E-8 : 300).

Comme nous l'avons évoqué, les termes techniques ferroviaires chez Zola pourraient être regroupés en fonction de sous-domaines du chemin de fer. Une thématisation pareille des termes du vocabulaire de l'automobile mirbellienne serait également possible, ceux-ci appartenant à des domaines tels que pannes de voiture, marques d'autos, mécanisme de l'automobile, entretien et réparation, qualité d'autoroutes.

Zola et Mirbeau arrivent à enrichir le sens des dénotés de colorations connotatives de manière à permettre au lecteur de porter un regard émotionnel sur la Lison et la 628-E8. De plus, des contraintes terminologiques servent de moyen d'inspiration poétique impressionniste à Mirbeau. Tout en reflétant une étape du développement de la langue, le style littéraire pouvant remplacer par métaphorisation un néologisme qui va naître plus tard.

Comment les ressemblances et les différences entre la fonction des deux objets techniques se traduisent dans les procédés d'écriture et, plus précisément, dans la poétique des termes ?

3 Exemples du double registre langagier simultané

Dans les deux cas, l'utilisation de termes spécifiques dans un registre littéraire fait d'une description purement neutre et objective d'un objet technique, personnage central de référence tout au long de l'histoire racontée, grâce à des figures de style utilisées.

Décontextualisés, enlevés au tissu romanesque, rangés dans un ordre alphabétique, les termes dénotatifs se dégageant des deux romans peuvent constituer des listes terminologiques verticales, des glossaires thématiques. On constate qu'un lexique ferroviaire potentiellement vertical existe chez Zola ainsi qu'un vocabulaire potentiellement vertical de l'automobile chez Mirbeau. Pour les textes de spécialité, c'est une évidence. Pour ce qui concerne le registre littéraire, des listes lexicales de termes techniques qu'il est possible d'en tirer, révèlent l'existence dynamique de deux registres langagiers. De plus, les termes techniques utilisés dans un registre littéraire, sont, pour ainsi dire, enlevés à leur contexte d'origine notamment à celui du texte de spécialité, pour s'installer dans un réseau émotionnel de fiction. Mais, établir des listes de termes propres à un domaine technique, évoqués dans une œuvre littéraire, n'est qu'une possibilité parmi bien d'autres. Dans leur forme originale, artistique, romanesque, les dénotatifs sont horizontalement déployés dans le texte littéraire, dans des situations dramaturgiques et psychologiques diverses, véhiculant différentes figures de style dont nous allons fournir quelques exemples.

Il est temps de proposer une définition du double registre langagier simultané :

Les termes de spécialité, qui apparaissent dans la fiction littéraire, « respirent » ensemble avec les personnages. Ils s'activent de manière dynamique dans un réseau social, sociologique, artistique, esthétique, politique, historique. Les termes techniques jouent un rôle dans des situations dramaturgiques, communicatives, dialogiques ou faux-dialogiques, psychologiques, dans des descriptions détaillées (Zola) ou fragmentaires (Mirbeau).

Ceci porte en soi *a priori* la coloration connotative de tous les termes de spécialité sur le terrain littéraire. (Élthes 2018)

Dans ce qui suit, ce phénomène sera illustré par quelques exemples langagiers.

4 Technique et style

4.1 Vitesse zolienne – vitesse mirbellienne

L'expression zolienne de la vitesse des trains répétitifs s'intègre à des situations dramaturgiques dans lesquelles les personnages se connaissent, victimes de leurs sentiments mutuels, porteurs d'une tension psychologique qui s'écartera autour d'un axe transversal, celui de la mort. À part leur emplacement dans différents épisodes du quotidien d'un personnage, – comme, par exemple celui de Misard, qui, au seuil du poste de cantonnement, signalait un train allant au Havre – les termes dénotatifs chez Zola sont placés dans des expressions métaphoriques qui suggèrent l'intensité croissante du bruit :

Le train annoncé [...] venait au loin, d'un roulement sourd, on l'entendit sortir du tunnel, souffler plus haut dans la campagne. Puis, il passa dans le tonnerre de ses roues. Et la masse de ses wagons, d'une force invincible d'ouragan. Jacques [...] regardait défilier les petites vitres carrées où apparaissaient des profils de voyageurs. (BH : 36)

Cette illusion de la vitesse réside à la fois dans la suggestion photographique du mouvement à travers la sensation de la succession des vitres du train : contemplées de loin, de l'extérieur, et, dans l'intensité des effets sonores qui renforce, poussée à l'extrême, la perception acoustique de la vitesse : « De jour et de nuit, continuellement, il défilait tant d'hommes et de femmes, dans le coup de tempête des trains, secouant la maison, fuyant à toute vapeur. » (BH : 37).

La vitesse de l'automobile est exprimée, par touches impressionnistes, au moyen d'une suite de personnifications grâce à des verbes accumulés suscitant la sensation imaginaire de la direction d'un mouvement accéléré qui fait naître en nous des illusions cinématographiques perçues à travers les glaces de l'automobile en mouvement :

Ces arbres [...] fuient, [...] et ils galopent, galopent... Qu'importe qu'ils s'appellent chêne, acacia, orme ou platane ? Ils galopent, voilà tout... Ils accourent vers nous, se précipitent vers nous, dans un vertige. On dirait – tellement ils ont peur et ne savent plus ce qu'ils font – qu'ils vont entrer dans la voiture et la traverser. (E-8 :149)

Ces citations regroupées autour du motif de la vitesse illustrent bien la différence du fonctionnement du double registre langagier simultané chez les deux écrivains. Dans le texte romanesque zolien les termes dénotatifs imprégnés de colorations stylistiques font leur apparition plutôt dans des situations dramaturgiques d'une intrigue cohérente et linéaire.

Chez Mirbeau, la charge terminologique de ce passage exprimant la vitesse est moins intense. L'accent se déplace en faveur d'impressions, d'émotions provoquées par les caractéristiques de l'objet technique qui émerge dans des pays et des épisodes différents dont les personnages sont dans la majorité des cas anonymes : admiration, joie, peur, indignation. En Allemagne, par exemple : « Il (un gros homme) pétrifia d'admiration, immobile au bord de la route, chapeau à la main. » (E-8 : 72). Les habitants d'un petit village allemand, par contre, se mettent en colère et commencent à agir, à la vue de la CGV. Une multiplication d'effets gestuels et sonores se joignent dans ce spectacle d'ambiance rustique : « Aux cris de la sirène, les hommes sortent de leur maisons, quittent leurs champs, s'assemblent, me maudissent, me montrent le poing, brandissent des faux et des fourches, me jettent des pierres [...]. » (E-8 : 294).

4.2 Anthropomorphisation de l'objet technique

Grâce à l'emploi des verbes et des adjectifs empruntés au lexique lié à l'organisme vivant, termes techniques et personnifications servent ensemble à faire de la locomotive un objet anthropomorphisé mythologique, au moment de l'accident causé par Flore en pleine neige :

La Lison, renversée sur les reins, le ventre ouvert, perdait sa vapeur, par les robinets arrachés, les tuyaux crevés, en des souffles qui grondaient, pareils à des râles furieux de géante. (BH : 265)

Comme par réminiscence zolienne, fugitive, le motif d'animalisation médiatisé au travers d'une comparaison avec le cheval, apparaît de manière généralisante chez Mirbeau : « Il reste des radiateurs mal attachés, que l'auto semble perdre, en route, comme un pauvre cheval de corrida, ses intestins. » (E-8 : 159).

À noter que les comparaisons qui servent à personnifier les objets techniques diffèrent par leurs comparants : chez Zola, l'anthropomorphisation se rapporte à la Lison de manière conséquente et fait d'elle un objet d'amour, d'affection pour Jacques Lantier, une source de jalousie pour Flore, un être humain agonisant et mort.

Les procédés stylistiques d'anthropomorphisation et d'animalisation chez Mirbeau apparaissent, naturellement, liés à la CGV, mais de manière sporadique et, quelquefois généralisante, ironique, en se répartissant entre plusieurs marques d'automobiles. Ils ne sont donc pas aussi personnels que chez Zola. « On la [la CGV] regarde avec une sorte de curiosité comme une bête inconnue dont on ne sait si elle est douce ou méchante, si elle mord ou se laisse carresser. » (E-8 : 163).

Mirbeau fait occasionnellement usage de comparaisons d'ornement dans la description générale de l'esthétique d'automobiles. Celle-ci est basée sur une similitude formelle du comparant et du comparé comme dans l'exemple qui suit : « Il y a des autos grossièrement accroupis comme des Bouddhas, boursoufflant de hideuses bedaines sur des membres grêles d'insectes [...]. » (E-8 : 159).

Avec les mots de Reverzy : « Comparatisme effréné qui dit le dédain du comparatisme propre au genre viatique : il ne s'agit plus de comparer des mœurs, des peuples, des habitats, mais n'importe quoi : tout est finalement comparable à la grande moulinette

de l'analogie. » (Reverzy 2009 : 66). Dans l'exemple ci-dessus, l'analogie est construite sur l'effet ironique que font naître les ressemblances extérieures de deux objets ayant recours à l'ironie.

Du fait de l'usage de qualificatifs dont s'accompagnent les dénotatifs chez Zola, les objets techniques, notamment d'autres locomotives, sont revêtus de traits de caractère féminins : « Les machines de manœuvre allaient et venaient sans repos, on les entendait à peine s'activer, les roues assourdies, le sifflet discret comme des ménagères vives et prudentes. » (BH : 14).

Cette valeur connotative des adjectifs de personnification et de comparaison d'animalisation subsiste chez Mirbeau. Il en fait usage pour illustrer le comportement de la CGV : « Et la 628-E8 était impatiente. [...] qu'elle tirait sur le volant *comme* un cheval sur ses guides [...]. » (E-8 : 298). Ou, caractériser l'esthétique de voitures : « Il y a des capots parcimonieux, qui n'enferment pas tout le moteur et font croire à l'inachèvement. » (E-8 : 159).

Chez Mirbeau, les réactions émotionnelles anonymes, éparées, isolées les unes des autres, apparaissent dans des épisodes hétéroclites : inquiétude, indifférence, étonnement, colère accompagnent l'arrivée de la CGV, selon les pays. Les exemples suivants en témoignent : « On s'inquiète, on s'assemble autour de ces choses inhabituelles, qui, pour un instant, rompt la monotonie de ces existences enfermées [...]. » (E-8 : 79). « [...] dans la forêt de Saint-Germain, ils semblent absolument indifférents à l'automobile. » (E-8 : 287).

Comment mieux terminer cette courte série d'exemples que par la description de la mort tragique de la Lison ? Cette figure de style qu'est l'hypotypose, permet de mettre sous les yeux du lecteur toute la scène d'agonie de la Lison à travers la double fonction des termes techniques. Ces derniers, dans un dynamisme simultanée, réalisent leur sens, dénotatif et connotatif, simultanément, le registre poétique l'emportant sur les dénotés.

Un instant, on avait pu voir, par ses entrailles crevées, fonctionner ses organes, les pistons battre comme deux cœurs jumeaux, la vapeur circuler dans les tiroirs comme le sang de ses veines ; mais, pareilles à des bras convulsifs, les bielles n'avaient plus que des tressaillements, les révoltes dernières de la vie ; et son âme s'en allait avec la force qui la faisait vivante, cette haleine immense dont elle ne parvenait pas à se vider toute. La géante éventrée s'apaisa encore, s'endormit peu à peu d'un sommeil très doux, finit par se taire. Elle était morte. (E-8 : 272)

Dans cette description de l'automobile que contient la Préface de La 628 E-8, faisant écho au style zolien, Mirbeau accumule les termes dénotatifs imbriqués dans un enchaînement de métaphores du vivant :

maison roulante,...cet instrument docile [...] qu'est l'automobile, [...] cette bête magique, cette fabuleuse licorne, cet admirable organisme qu'est le moteur de mon automobile, avec ses poumons et son cœur d'acier, son

système vasculaire de caoutchouc et de cuivre, son innervation électrique.
(E-8 : 45)

L'humour ne manque pas dans le passage que nous proposons de prendre en considération. Mirbeau fait défiler des termes dénotatifs degré zéro de connotation, dans un contexte ironique, humoristique, sans coloration stylistique locale, mais suggérant par l'ambiance de la situation communicative une valeur connotative, émotionnelle des termes techniques qui fonctionnent en 'piège' commercial pour faire payer le client :

Ils ne risquaient rien, ni le mécanicien, ni le garage, car ils tablaient à coup sûr, sur l'ignorance du client, à qui il suffisait, pour qu'il se tût, qu'on lui lançât à propos une belle expression technique :

Mais, monsieur, c'est le train baladeur. C'est l'arbre de came... C'est le cône d'embrayage... C'est le différentiel... Le différentiel, monsieur... pensez donc ! Contre de si terribles mots, que vouliez-vous qu'il fit ?... Qu'il payât... Et il payait... (E-8 : 61)

5 En guise de conclusion

Le phénomène du double registre langagier simultané rapproche au fond la Lison de Zola de la CGV de Mirbeau. Dans ce travail, une tentative a été faite pour illustrer les ressemblances et les dissemblances des différents moyens de coloration connotative des termes techniques dans *La Bête Humaine* et *La 628 E-8*, parues à quatorze ans de distance. Deux stades du développement technique, l'automobile, nouveau moyen d'explorer le monde, apportant de nouvelles perspectives dans la société française du début du XX^e siècle par rapport au chemin de fer existant en France depuis déjà les années 1830. Changement de paradigme technique veut dire changement de paradigme littéraire comme la manière d'écriture plutôt photographique de Zola et celle, cinématographique, impressioniste de Mirbeau nous le montrent.

Le schéma ci-dessous nous propose une petite typologie de connotativité valable pour les termes dénotatifs des deux romans, sans pour autant montrer les différences qui se révèlent sur les déplacements de poids dramaturgiques, psychologiques, stylistiques, fonctionnels pouvant être perçus en contexte à la lecture des deux œuvres.

Les exemples cités dans l'article permettant d'établir cette typologie ont été sélectionnés à partir d'un corpus volumineux pour esquisser à titre d'échantillons seules des tendances qui illustrent la double fonction des termes techniques dans le registre littéraire à la base de *La Bête Humaine* et de *La 628 E-8*. Un regroupement plus approfondi de différents types et degrés de connotativité des termes dénotatifs aura abouti à une exploration de strates langagiers en fonctionnement dynamique dans la structure d'ensemble romanesque. Un dépouillement encore plus nuancé des deux corpus romanesques abordés ci-dessus, ensuite une extension de cet axe d'analyse à d'autres œuvres littéraires dans le cadre de recherches empiriques, un examen minutieux de la métaphore « homme – machine » au travers de termes techniques fonctionnant comme métaphores ou comme comparants dans la « machinisation » de l'homme, phénomène

inverse, pourraient contribuer à une plus grande finesse d'analyse interdisciplinaire englobant littérature, linguistique, technique, traduction.

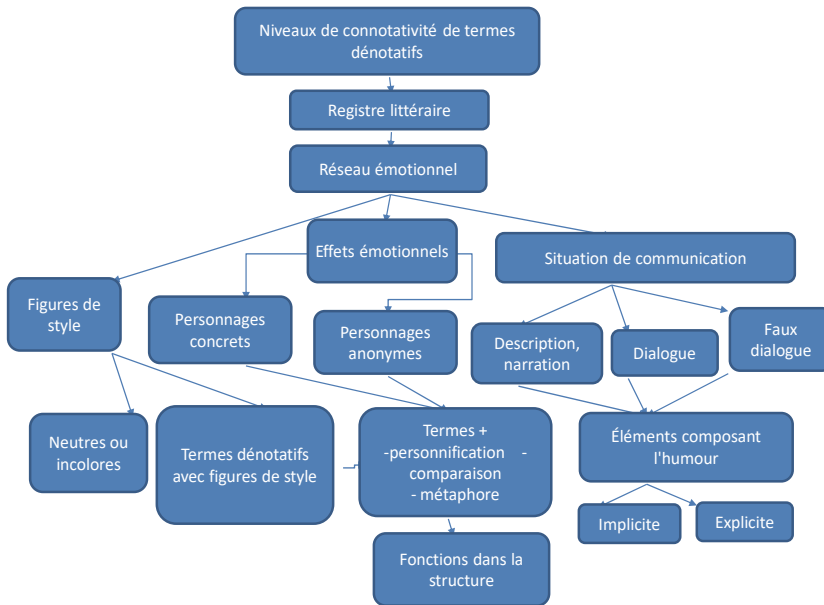


FIG. 1 : typologie de connotativité

Bibliographies

- Bermúdez Medina, Lola (2006), « Espaces de bonheur dans le voyage mirbellien », *Verbum Analecta Neolatina*, No. 8, Vol. 2, p. 301-314.
- Bobyreva, Natalya (en russe) (2016), « Artistic functions of the chess terminology in V. Nabokov's Novel The Luzhin Defense », *Philology and Culture*, No. 4, Kazan, p. 123-128.
- Elthes, Agnes (2019), « Az autós lexika kialakulásának kezdetei Franciaországban : neologizmusok ma és tegnap Mirbeau : *La 628 E-8* című regénye alapján », [Les débuts du lexique de l'automobile en France : néologismes aujourd'hui et hier d'après *La 628 E-8* de Mirbeau], *Porta Lingua*, éditions SZOKOE, Budapest, p. 81-97.
- (2018), « Architecture réelle, architecture fictive dans L'Abbé Jules : le cas de la chapelle du Père Pamphile », *EXCAVATIO*, vol. 30, University of Alberta, Canada, [En ligne], <https://sites.ualberta.ca/ai zen/excavatio/articles/v30/Elthes.pdf>.
- Freedgood, Elaine ; Schmitt, Cannon (2014), « Denotatively, Technically, Literally », *Representations*, vol. 125, No. 1, University of California Press, USA, p. 1-14.
- Green, Stephan ; Resnik, Philip (2009), « More than Words : Syntactic Packaging and Implicit Sentiment », *Proceedings of Human Language Technologies : The 2009 Annual Conference of the North American Chapter of the Association for Computational Linguistics, Colorado, Association for Computational Linguistics*, [En ligne], <https://www.aclWeb.org/anthology/N09-1057.pdf>, p. 503-511. (consulté le 11/04/2021).
- Kröger, Julia (2014), « Zola's Spatial Explorations of Second Empire Paris », *Reconstruction*, Studies in Contemporary Culture, vol. 14, No. 3. [En ligne], <http://www.reconstruction.eserver.org/Issues/143/Krog er.shtml>. (consulté le 11/04/2021).
- Marzel, Shoshana Rose (2015), « L'anthropomorphisme urbain dans *Les Rougon-Macquart* », *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, No. 26, p. 1-12. [En ligne], 26 / 2015, mis en ligne le 28/03/2016, <http://journals.openedition.org/bcrfj/7432>, (consulté le 11/04/2021).

Michel, Pierre, *Octave Mirbeau et le roman*, Société Octave Mirbeau, Angers, 2005.

Muller, Charles (2008), « Le vocabulaire Octave Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, No. 15, Éditeur Claude Herzfeld, p. 88-91.

Perrot, Michèle (1983), « Femmes et machines au XIX^e siècle », *Romantisme*, No. 41. p. 5-17.

Reverzy, Eleonore (2009), « *La 628-E8. Poétique de l'analogie* », in Reverzy, Eleonore ; Ducrey, Guy (dir.), *L'Europe en automobile. Octave Mirbeau écrivain voyageur*, Presses Universitaires, coll. « Configurations littéraires de Strasbourg », Strasbourg, p. 57-68.

Woollen, Geoff (1983), « Zola : La machine en tous ses effets », *Romantisme*, No. 41. p. 115-124.

Valeurs connotatives des termes techniques dans un registre littéraire: *La Bête humaine* de Zola et *La 628-E8* de Mirbeau

Ágnès ÉLTHES

Université des Sciences techniques et économiques de Budapest

ABSTRACT

This paper proposes a poetic approach for technical terms in two literary works by Zola and Mirbeau, respectively: La Bête humaine and La 628-E8. These terms are, in the first place, carriers of denotative, purely objective meanings. However, according to different dramatic situations in a literary register, the denotative terms vehicle various degrees of connotation. Thus, poetized technical terms, enriched with connotative colorations due to a variety of stylistic devices, also make possible the detection of what it is that distinguishes Zola's and Mirbeau's figures for the technical and conditions their esthetic vision.

RÉSUMÉ

Le présent article propose une approche poétique des termes techniques dans deux œuvres littéraires de Zola et de Mirbeau, respectivement La Bête humaine et La 628-E8. Si de tels termes sont porteurs en premier lieu de sens dénotatifs purement objectifs, ils peuvent aussi, en fonction des diverses situations dramatiques qui surviennent au fil des récits, revêtir différents degrés de connotation. Ainsi, enrichis de colorations connotatives grâce à une variété de figures de style, les termes techniques poétisés permettent de déceler ce qui distingue l'objet technique chez Zola et Mirbeau, et conditionne la vision esthétique de ces deux auteurs.

Le titre de cet article se veut un bref résumé de ce qui fonde le point nodal de notre étude, à savoir l'enrichissement connotatif des termes techniques dénotatifs qui constituent la matière linguistique de la représentation de l'objet technique, figure centrale dans l'univers romanesque de Zola et de Mirbeau. La représentation de la locomotive, La Lison, dans *La Bête humaine* (1893)¹ et celle de l'automobile de marque CGV dans *La 628-E8* (1907)² ressortissent de sublimes artistiques qui, bien qu'elles se ressemblent en plusieurs points, n'en diffèrent pas moins. Aussi une analyse

¹ Émile Zola, *La Bête humaine*, In Libro Veritas <<http://www.inlibroveritas.net>>. Toutes les citations tirées de *La Bête humaine* renvoient à cette édition. Les pages seront indiquées entre parenthèses dans le corps du texte après la forme abrégée *BH*.

² Octave Mirbeau, *La 628-E8* (Paris: Éditions du Boucher, 2003) <<http://www.leboucher.com>> pdf > mirbeau>. Toutes les citations tirées de *La 628-E8* renvoient à cette édition. Les pages seront indiquées entre parenthèses dans le corps du texte après la forme abrégée *E8*.

Remarque: Le présent article est une version écrite élargie et retravaillée de la communication présentée par l'auteure en français au Colloque International "Le Prévisible et l'Imprévisible" du 28 au 29 mars 2019 organisé à Pécs, en Hongrie, par le Département de français de l'Université de Pécs, le (CIEF) ELTE de Budapest, le (PLIDAM) INALCO de Paris,

envisagée sous l'angle de la recherche des valeurs connotatives des termes techniques nous paraît-elle susceptible d'illustrer les similitudes et les dissemblances des visions artistiques zolienne et mirbellienne sur le plan des nuances stylistiques, celles-ci étant porteuses des procédés d'écriture des deux écrivains.

Au-delà des figures de style associées aux termes techniques dont les deux auteurs font usage, ce phénomène d'enrichissement connotatif des dénotés est également en mesure de faire surgir, au travers des procédés d'écriture, des différences entre les rôles de la Lison et de la 628-E8 dans la structure d'ensemble du texte: composition strictement ordonnée, en fonction de l'horaire des trains circulant sur des trajets à répétition dans *La Bête humaine*, et suite d'épisodes liés à des destinations choisies à l'improviste dans le "récit de voyage"³ de Mirbeau. Marie-Bernard Bat constate à cet effet que "[l]a succession d'impressions et la traduction des émotions se substituent progressivement à la narration d'actions, participant à la dilution de la cohérence romanesque. Ce processus trouve son aboutissement en 1907 avec *La 628-E8*, [...] au fil d'un voyage en automobile."⁴

Après avoir évoqué sommairement quelques analogies et distinctions entre les deux états terminologiques, celui du chemin de fer et celui de l'automobile, nous souhaiterions analyser ce que nous avons nommé "double registre langagier simultané" dans nos travaux précédents. Comme l'ont fait valoir nos analyses textuelles antérieures concernant le vocabulaire de l'architecture dans un registre littéraire, les termes architecturaux qui apparaissent dans une œuvre romanesque telle que *L'Abbé Jules* s'imprègnent d'une valeur connotative, en fonction du contexte émotionnel, psychologique, dramatique. Les diverses composantes de la langue de spécialité s'animent de manière dynamique dans la fiction et s'avèrent connotatives à des degrés divers. Ces termes techniques, qui jouent un rôle tant dans des situations dramatiques, psychologiques, communicatives, dialogiques ou faussement dialogiques, que dans des descriptions détaillées ou fragmentaires, prendront donc tous une coloration connotative sur le terrain littéraire. C'est ainsi qu'il faut envisager l'idée de double registre langagier simultané.⁵

Il semble intéressant d'observer, cette fois, comment le phénomène du double registre langagier simultané se transmet à l'usage des termes techniques dans la fiction romanesque de Zola et de Mirbeau. La perspective analytique choisie dans le présent article, qui a pour ambition de dégager, outre les invariants, les divergences dans la conception de l'écriture zolienne et mirbellienne à travers un certain nombre d'exemples, semble encouragée par l'excellente étude comparatiste de Marie-Bernard Bat. Cette critique constate ainsi que

[d]ans les romans de Zola, les descriptions d'esthétique impressionniste restent subordonnées à la diégèse et sont sources de savoir régies par le narrateur omniscient. Chez Mirbeau, en revanche, elles exigent le point de vue subjectif d'un personnage [...] capable de s'émouvoir et de s'émerveiller face au spectacle du monde.⁶

³ Nous mettons "récit de voyage" entre guillemets car, selon Pierre Michel, *La 628-E8* ne peut être classé ni dans les "essais," ni dans les "confessions," ni considéré comme un "reportage," ni même un "récit de voyage." Voir Jean-François Nivet et Pierre Michel, *Octave Mirbeau, l'imprécauteur au cœur fidèle* (Paris: Séguier, 1990).

⁴ Marie-Bernard Bat, "Octave Mirbeau et Émile Zola à l'aune de la peinture: les défis de l'écriture face à l'impressionnisme pictural," in Anna Gural Migdal et Sándor Kálai, eds, *Émile Zola et Octave Mirbeau: Regards croisés* (Paris: Classiques Garnier, 2020) 127.

⁵ Voir Agnès Elthes, "Architecture réelle, architecture fictive dans *L'Abbé Jules*: le cas de la chapelle du père Pamphile," *Excavatio* 30 (2018) <<http://aizen.zolanaturalismassoc.org/excavatio/articles/v30/Elthes.pdf>>.

⁶ Bat 126.

Bref aperçu de l'état terminologique dans les deux romans

L'objet technique ne peut exister sans le vocabulaire spécifique qui s'y rattache étant donné qu'il fait partie intégrante des relations interpersonnelles dans l'univers romanesque proposé. Il est à constater que, dans la réalité, la Lison de Zola et la CGV de Mirbeau sont des moyens de locomotion dont l'invention marque différentes étapes de la production industrielle, ce qui a un impact sur la terminologie utilisée pour les décrire. La locomotive atteint, au moment de l'écriture de *La Bête humaine*, l'étape de l'épanouissement, de la croissance, tandis que l'automobile, moyen nouveau de découvrir le monde et produit de luxe, en est à l'étape du lancement. La terminologie qui, pour la première, est unifiée par les spécialistes de l'époque, est, pour la seconde, en formation et se cherche. On retrouve ainsi des passages textuels fourmillant de termes techniques unifiés qu'utilisent de concert les spécialistes du chemin de fer, et qui sont poétisés de différentes manières chez Zola. Chez Mirbeau, au contraire, les termes techniques nouveaux ne sont encore qu'en voie d'être acceptés officiellement dans la France du début du XXe siècle et ne sont connus que de la seule tranche de population plus aisée possédant une voiture, ainsi que des mécaniciens d'ateliers d'auto, des garagistes et des industriels de l'automobile.

Si Zola fait usage d'un important arsenal terminologique du chemin de fer en l'incorporant dans le registre littéraire, c'est qu'il en fut grand connaisseur, grâce à ses souvenirs d'enfance et aussi à la lecture du volumineux ouvrage de Pol-Jean Lefèvre et Georges Cerbelaud (1889) intitulé *Le Chemin de fer*.⁷ Des termes tels que, parmi tant d'autres, *signaux, double voie, télégraphe, appareils d'annonce des trains, machine, locomotive, tender, vapeur, piston, cylindre, cheminée, foyer, chaudière, tunnel, sablière, purgeur*, sont autant de termes empruntés au langage technique des spécialistes de l'époque que Zola transpose dans le registre littéraire. Il faut par ailleurs noter que les termes techniques liés au chemin de fer, et à la locomotive en particulier, se répartissent en plusieurs sous-domaines dans le roman. Nous nous contenterons ici d'énumérer les plus pertinents d'entre eux: opérations techniques à la gare, signaux de sécurité de la circulation ferroviaire, mécanisme et fonctionnement d'une locomotive, accidents de train, descriptions de trains, dépications de compartiments pour indiquer leur fonction sociologique, métiers du chemin de fer.

Le rapport de Mirbeau à la terminologie de l'automobile diffère fondamentalement du rapport de Zola au vocabulaire du chemin de fer. Réfléchissant au vocabulaire technique à la disposition de Mirbeau, Charles Muller note avec justesse: "Inutile de chercher une norme: il n'y en a pas. Inutile de consulter les arbitres: l'Académie et le Littré sont muets, les Larousse se dérobent ou se contredisent."⁸ Cela confirme que l'automobile, cette invention technologique nouvelle qui entre dans la vie des Français à la fin du XIXe siècle, n'a pas encore de terminologie officiellement enregistrée. Les termes techniques existent à l'oral dans la vie pratique, utilisés par exemple par les mécaniciens dans les ateliers. Ils peuvent aussi figurer dans les brochures proposées lors de démonstrations d'automobiles dans des Salons. Enfin, on les trouve dans des articles parus dans la revue *L'Auto* dont Mirbeau fut lecteur et auteur. On comprend donc que si la terminologie ferroviaire est parfaitement élaborée au moment de l'écriture de *La Bête humaine*, l'objet technique mirbellien dans *La 628-E8* existe au sein d'une remarquable complexité terminologique.⁹ Certains néologismes mirbelliens, ainsi *motricine* pour dire "essence," ont

⁷ Pol-Jean Lefèvre et Georges Cerbelaud, *Les Chemins de fer* (Paris: Maison Quantin, Compagnie Générale d'Impression et d'Édition, 1898) <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56528147/f12>>.

⁸ Charles Muller, "Le vocabulaire Octave Mirbeau," *Cahiers Octave Mirbeau* 15 (2008): 90.

⁹ Voir Agnès Élthes (en hongrois), "Les débuts du lexique de l'automobile en France: néologismes aujourd'hui et hier d'après *La 628 E-8* de Mirbeau." (Az autós lexika kialakulásának kezdetei Franciaországban: neologizmusok ma és tegnap Mirbeau *La 628 E-8* című regénye alapján) *Porta Lingua*, Budapest, SZOKOE, (2019): 81-97.

ultérieurement disparu du vocabulaire technique tandis que d'autres termes ont subsisté après un changement de sens. C'est par exemple le cas de *voiturette* (ce qui est une "petite auto" chez Mirbeau, correspond actuellement à la marque Golf), ou de *numéro* (notre *plaque d'immatriculation*). D'autres termes encore (*allumage*, *cambouis*, *voiture électrique*, *carburateur*, *manomètre*) s'enrichissent de nouveaux paramètres techniques sans perdre leur sens dénotatif original. Le langage mirbellien présente également des lexèmes qui renvoient aux catégories de néologismes relevées par Paillard:¹⁰ composition (*marche-pieds* avec l'ancienne orthographe), amalgame (*manomètre*), conversion (*remorquer*), suffixation (*voiturette*), emprunt lexical (*engin*, *carter*, *différentiel*). Enfin, il faut remarquer que bon nombre de termes techniques quotidiens (*roue*, *phare*, *moteur*, *boîte de vitesse*, *arbre à cames*, *graissage*, *tuyauterie*) dont Mirbeau fait usage, subsistent dans l'industrie automobile d'aujourd'hui sans (grand) changement fonctionnel.

Cet état terminologique complexe semble donc avoir un impact poétique sur le vocabulaire mirbellien et amener l'auteur à une contrainte stylistique supplémentaire: lorsque le terme n'existe pas encore, Mirbeau a besoin de recourir à une périphrase. On pourra alors avoir une adjectivation comme c'est le cas dans la périphrase suivante qui fait sentir le rythme, le confort, la souplesse...: "[...] bien que notre CGV fut *douce au possible* et nous transportât *comme sur une pile de coussins*, on aspire au repos [...]" (E8 309) (nous soulignons). Dans ce passage et celui qui suit, Mirbeau procède à une poétisation des termes techniques en recourant à la personnification. Ainsi parle-t-il de l'automobile comme de "la machine, emportée *au rythme d'un ronflement léger*" (E8 300) pour suggérer les effets sonores qui sont liés au fonctionnement normal du moteur à quatre temps et s'appelleront plus tard le *ronronnement du moteur*.

Comme chez Zola où les termes techniques ferroviaires pourraient être regroupés en fonction de sous-domaines afférents au chemin de fer, le vocabulaire de l'automobile mirbellienne se répartirait en sous-domaines tels que pannes de voiture, marques d'autos, mécanisme de l'automobile, entretien et réparation, état des autoroutes.

Zola et Mirbeau arrivent donc à enrichir le sens des dénotés à l'aide de colorations connotatives, de manière à permettre au lecteur de porter un regard émotionnel sur la Lison et sur la 628-E8. De surcroît, les contraintes terminologiques auxquelles Mirbeau fait face lui servent de moyen d'inspiration poétique impressionniste. Tout en reflétant une étape du développement de la langue, le style littéraire peut ainsi remplacer par métaphorisation un futur néologisme.

Pour une brève esquisse théorique de la dénotation et de la connotation

Les notations accompagnant un mot à la valeur dénotative peuvent l'enrichir de valeurs connotatives. Dans le domaine de la stylistique, la connotation est l'un des trois axes, avec ceux de l'attention et de l'imitation, qui résultent d'une figure de style. Green et Gresnik définissent les connotations comme les "associations émotionnelles et fictives qui entourent un mot."¹¹ Alors que pour Elaine Freedgood et Cannon Schmitt,¹² il y a une séparation rigoureuse entre le langage littéraire et le langage technique, l'un, se caractérisant par une polysémie des mots, l'autre, par la

¹⁰ Voir Michel Paillard, *Lexicologie contrastive anglais – français: Formation des mots et construction du sens* (Paris: Ophrys, 2000).

¹¹ Stephan Green et Philip Resnik, "More than Words: Syntactic Packaging and Implicit Sentiment," in *Proceedings of Human Language Technologies: The 2009 Annual Conference of the North American Chapter of the Association for Computational Linguistics* (Denver: Association for Computational Linguistics, 2009) <<https://www.aclweb.org/anthology/N09-1057.pdf>>.

¹² Elaine Freedgood et Cannon Schmitt, "Denotatively, Technically, Literally," *Representations* 125:1 (2014): 1-14.

monosémie des termes, les exemples que nous allons citer ci-après montrent clairement que même les énoncés objectifs peuvent devenir subjectifs dans la mesure où ils impliquent des émotions nuancées. Si la qualité esthétique littéraire ne souffre pas du fait que le lecteur a tendance à sauter les longues descriptions où abondent les termes techniques, le lecteur désireux d'élargir ses connaissances techniques pourra néanmoins avoir parfois recours à un glossaire paradigmatique des termes.¹³

Toutefois l'approche de Natalya Bobyрева, qui examine les effets esthétiques exercés par des termes dénotatifs dans un contexte (le texte littéraire) qui leur est atypique, s'avère la plus proche de notre analyse. La critique souligne en effet que ces termes perdent leur neutralité pour provoquer des émotions et ajouter une couche de sens dans le texte littéraire, tant sur le plan descriptif que sur les plans émotionnel ou expressif.¹⁴

Tâchons maintenant d'approfondir plus longuement le phénomène du double registre langagier simultané et d'interroger la valeur connotative des termes dénotatifs afin de voir s'il y aurait lieu d'établir une typologie de connotativité des dénotés. Pour ce faire, il nous paraît impératif d'ajouter une remarque préalable importante: le degré de connotativité d'un terme varie en fonction des procédés d'écriture dont les auteurs – dans le cas présent Zola et Mirbeau – font usage. Ainsi, ce degré connotatif peut aller du degré zéro à un degré complexe. En cela, notre analyse fait écho à l'analyse du *Ventre de Paris* de Zola proposée par Julia Kröger. La critique est d'avis que ce qui fut en premier lieu dénotatif dans les carnets de notes de Zola devient connotatif, au sens large du mot, dans les descriptions du roman.¹⁵ Les sens dénotatifs sont véhiculés par des groupes de personnages participant à des situations dramatiques imprégnées d'une intensité émotionnelle ou à travers des observations objectives du narrateur souvent communiquées par le biais de personnages informateurs. À l'instar des passages impressionnistes, non-linéaires, fragmentés des épisodes juxtaposés que l'on retrouve chez Mirbeau, les passages textuels descriptifs zoliens qui sont dotés d'une charge terminologique importante engendrent dans le contexte littéraire une esthétique à couches multiples, par le jeu de dénotés s'enrichissant de connotations émotionnelles et stylistiques.

Deux objets techniques féminisés

La Lison de Zola et l'automobile de Mirbeau ont ceci en commun d'être anthropomorphisées (elle sont plus précisément féminisées), et d'être aussi animalisées (toutes deux sont associées à la figure du cheval). Examinons tout d'abord ce phénomène de la féminisation de la machine, qui fait partie intégrante de la pensée du XIX^e siècle. Michèle Perrot écrit à ce sujet:¹⁶

Dans les ateliers, on donne aux machines des noms de femmes. On les personnalise, on leur parle [...], au féminin, comme d'une amoureuse ou d'une harpie, selon les jours. [...] L'atelier des machines, ces "êtres de métal," est un lieu de la prouesse

¹³ C'est l'intérêt de l'édition de *Germinal* établie par Roger Pearson (Emile Zola, *Germinal*, trans. and ed. Roger Pearson [Harmondsworth; Penguin, 2004]) et commentée dans leur article par Elaine Freedgood et Cannon Schmitt (*op. cit.*). Cette édition offre ainsi un glossaire de termes techniques à l'usage des lecteurs désireux de faire une lecture dénotative du roman de la mine.

¹⁴ Natalya Bobyрева, "Artistic functions of the chess terminology in V. Nabokov's Novel *The Luzhin Defense*," *Philology and Culture* 4 (2016): 123-128.

¹⁵ Julia Kröger, "Zola's Spatial Explorations of Second Empire Paris," *Reconstruction. Studies in Contemporary Culture* 14:3 (2014) <<http://www.reconstruction.eserver.org/Issues/143/Kroger.shtml>>.

¹⁶ Michèle Perrot, "Femmes et machines au XIX^e siècle," *Romantisme* 41 (1983) : 16.

virile d'où la femme est physiquement exclue, mais constamment présente dans l'imaginaire, la parole, [...]. Entre l'homme et la machine-femelle s'esquissent des rapports d'amour et de domination, de tendresse ou de haine, dont le couple Lantier-La Lison, dans *La Bête humaine*, est la sublimation littéraire la plus forte.

Dans *La Bête humaine*, des rapports émotionnels reposant sur la fierté, l'attachement amoureux, la peur, la détresse, ou encore le deuil se dessinent entre le mécanicien Jacques Lantier et sa "machine," la Lison, ce qui fait ainsi de la locomotive un personnage de référence qui devient cause d'inquiétude (pour tante Phasie), de jalousie (pour Flore), et de tensions psychologiques (pour Sèverine et pour Pecqueux). La Lison a sa propre histoire linéaire, chronologique: on relèvera d'abord sa faiblesse physique qui cause des blessures guérissables à la bielle, puis sa pneumonie attrapée dans l'accident en pleine tempête de neige, enfin son agonie et sa mort, suite à un accident causé par la vengeance de Flore, jeune femme amoureuse de Jacques Lantier et farouchement jalouse de Sèverine. L'histoire de la Lison et du fonctionnement de son mécanisme s'appuient sur un lexique normalement réservé à un être vivant. La personnification structure la depiction de la dégradation technique du mécanisme de la locomotive, la Lison étant comparée à "une personne meurtrie par une chute," "avec un souffle pénible," "changée, vieillie, touchée quelque part d'un coup mortel" (*BH* 184). Aussi la mort de la Lison plonge-t-elle Jacques Lantier dans un deuil irréparable. La locomotive, qui a son destin personnel et personnalisé, s'érige d'autre part en symbole du personnage central du roman, Jacques, sa destinée préfigurant la tragédie de cet homme.

L'identification de la Lison à une femme en chair et en os se réalise sur le plan linguistique par le jeu de qualificatifs qui personnifient la locomotive et par la création d'une atmosphère d'intimité entre Jacques et sa Lison. Shoshana-Rose Marzel souligne que dans *La Bête humaine*, Zola représente la Lison "sous les traits d'une femme et met en scène la relation quasi amoureuse qu'entretient avec elle le mécanicien Jacques Lantier."¹⁷ Sortie de son contexte, comme en atteste la citation qui suit, la locomotive devient un nom de femme, repris par un pronom personnel, l'identification à un objet d'amour se réalisant par le biais d'adjectifs:

Mais Jacques, *par tendresse*, en avait fait *un nom de femme*, la Lison, comme il disait, *avec une douceur caressante*. Et, c'était vrai *il l'aimait d'amour*, sa machine, depuis quatre ans qu'il la conduisait. [...] *s'il l'aimait celle-là*, c'était en vérité qu'elle avait des qualités rares de brave femme. Elle était *douce, obéissante*, [...]. (*BH* 127, nous soulignons)

Toutefois, si la tendresse amoureuse domine les émotions de Jacques, celui-ci peut aussi éprouver quelque mécontentement envers la locomotive, comme lorsqu'il constate un défaut technique avant l'accident dans la neige: "Et il la rudoyait, *en femme vieillie et moins forte*, n'ayant plus pour elle la même tendresse qu'autrefois" (*BH* 162, nous soulignons). Néanmoins, le couple Jacques-Lison s'avère incarner un rapport homme-femme idéal qui s'exprime à travers l'image d'une féminisation plus "douce," par le biais de comparaisons destinées à caractériser l'état technique de la Lison: "Quand une machine avait des tiroirs comme les siens, d'un réglage parfait, [...] on pouvait lui tolérer toutes les imperfections, *comme qui dirait à une ménagère quinquaise*, [...]" (*BH* 162, nous soulignons). Notons ici que Zola utilise le mot "ménagère" comme

¹⁷ Shoshana-Rose Marzel, "L'anthropomorphisme urbain dans *Les Rougon-Macquart*," *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, Revue org 26 (2016): 1-12, 5.

comparant pour décrire des mouvements typiques des locomotives qu'il nomme en général "machines":

Avant de mettre un peu d'ordre dans la chambre, elle [Séverine] retourna s'accouder à la fenêtre. [...] Sous eux [Séverine et Roubaud], toujours, *les petites machines de manœuvre* allaient et venaient sans repos, on les entendait à peine s'activer, les roues assourdies, le sifflet discret *comme des ménagères vives et prudentes*. (BH 14, nous soulignons)

Accompagnés de qualificatifs, les dénotatifs zoliens comme les objets techniques, notamment les locomotives autres que la Lison, revêtent des traits de caractère féminins. La mise en parallèle entre "machine" et "ménagère" apparaît donc tout au début du roman en tant que motif technique personnifié qui fait écho à Séverine s'appêtant à ranger la chambre du cinquième étage.¹⁸

La thématique de "l'homme et la machine-femme" revient dans *La 628-E8*, qui paraît quatorze ans après *La Bête humaine*. Mais à la différence du rapport de Jacques avec sa "machine," qui s'intègre à une véritable histoire émotionnelle cohérente, le rapport du mécanicien Brossette à la CGV ne constitue pas une telle relation continue sous-tendant la structure. Chez Mirbeau, tant dans la structure d'ensemble du texte de *La 628-E8* que sur son plan stylistique, la féminisation de l'automobile, contrairement à celle de la locomotive dans *La Bête humaine*, est plutôt réduite à une comparaison sommaire: "Il [Brossette, le mécanicien] aime sa machine. Il en est fier et parle d'elle *comme d'une belle femme*" (E8 5, nous soulignons). Le comparant *ange* semble élever la féminité de l'automobile dans une sphère céleste: "Elle [l'automobile] va *comme un ange*..." (E8 67) (nous soulignons). Aux yeux de certains chercheurs comme Lola Bermúdez Medina, l'affection passionnée de Mirbeau pour son automobile rappelle les rapports intimes entre homme et femme: "[...] la voracité émotionnelle de Mirbeau trouve dans l'automobile une source nouvelle de vibrantes sensations, voisines [...] du sexe."¹⁹ Par ailleurs, l'accent se déplace de la description du rapport personnel du maître avec sa machine à la dépeintion fragmentée de l'apparence physique de l'automobile. Mirbeau actualise donc la *beauté féminine* de l'automobile à travers la puissance visionnaire de son apparence esthétique et l'illusion de percevoir la jeunesse d'une peau tonique et tendue: "Si je suis sensible à *la belle ligne*, à *la belle courbe*, si *pleine*, si *modelée*, si parfaitement *harmonieuse* du *capot* de la Charron, c'est *qu'il enferme toute la machine* et lui applique son *épiderme exact*" (E8 160, nous soulignons). Enfin, la féminité de la CGV se révèle aussi à travers la personnification et la métaphore qui transforment le mécanisme réel en une illusion vocale et musicale, que suggèrent les effets sonores du moteur: "Il [Brossette] [...] *écoutait chanter la belle chanson des cylindres*" (E8 300, nous soulignons).

Deux objets techniques animalisés

Dans certains passages de *La Bête humaine*, comme on va le montrer, la féminisation de la locomotive alterne avec son animalisation, par l'intermédiaire de comparaisons et de métaphores afférentes au cheval et plus précisément à la cavale, dont la locomotive reprend les fonctions. Jacques Lantier est alors transformé en un mâle puissant et viril, qui domine la machine qu'il conduit. Comme le souligne Anna Bondarenko dans son article concernant la constitution des

¹⁸ Voir Bat 118.

¹⁹ Lola Bermúdez Medina, "Espaces de bonheur dans le voyage mirbellien," *Verbum Analecta Neolatina* 8.2 (2006): 305. Dans son analyse de la féminisation de l'automobile, Lola Bermúdez Medina fait référence à l'article d'Éléonore Reverzy, "*La 628-E8 ou la mort du roman*," *Cahiers Octave Mirbeau* 4 (1997): 257-266.

stéréotypies liées au travail des mineurs dans *Germinal* de Zola, “[c]’est le comparant qui sert de référence identifiante [...]” Pour la critique, la comparaison établit “le rapport d’identité entre *le mineur* et *le monde animal*, à travers le nom *bête* et ses synonymes [...]”²⁰ C’est cette même fonction identificatoire qui, dans *La Bête humaine*, permet à l’écrivain de mettre à égalité locomotive et cheval par l’intermédiaire du comparant *bête*, *cheval*, *cavale*. Outil stylistique auquel Mirbeau recourt également pour animaliser l’automobile, même s’il l’utilise plutôt pour émailler certains épisodes fragmentaires, d’une beauté stylistique dépourvue de profondeur dramatique. C’est ce qui fait la distinction entre les modes d’animalisation des objets techniques zolien et mirbellien, comme le montrent ces exemples tirés de *La Bête humaine*:

Il l’aimait donc en mâle reconnaissant, la Lison, qui partait et s’arrêtait vite, ainsi qu’une cavale vigoureuse et docile. (BH 127-128, nous soulignons)

[...] il la possédait, la chevauchait à sa guise, avec l’absolue volonté du maître; [...], la traitait en bête domptée, dont il faut se méfier toujours. (BH 131, nous soulignons)

Le comparant *bêtes fumantes* semble identifier les soins portés à un cheval, à l’entretien du mécanisme de la Lison: “[...] à l’arrivée surtout, de même qu’on bouchonne *les bêtes fumantes d’une longue course*, il la frottait vigoureusement” (BH 28, nous soulignons). La Lison grièvement blessée et souffrant de douleurs est transformée en un organisme vivant, saignant, par le biais de métaphores et de comparaisons. Le comparant *sang* rapproche éléments mécaniques et organes vivants: “La Lison, renversée sur les reins, le ventre ouvert, [...] pendant que, du foyer, *les braises tombées, rouges comme le sang même de ses entrailles*, ajoutaient leurs fumées noires [...]” (BH 255, nous soulignons).

L’animalisation de l’objet technique se retrouve aussi chez Mirbeau, mais de manière épisodique. Elle est perceptible dans les réactions des habitants de différents pays sous la forme de comparaisons à caractère plutôt esthétique, ornemental, et n’est identifiée à aucune figure particulière comme celle du “cheval.” Dans un épisode se déroulant à Anvers, on regarde la CGV “avec une sorte de curiosité *comme une bête inconnue* dont on ne sait si elle est douce ou méchante, si elle mord ou se laisse caresser” (E8 163, nous soulignons). Si, dans son “récit de voyage,” Mirbeau utilise le mot “cheval” à maintes reprises, il ne l’applique qu’une seule fois à la 628-E8 comme comparant, pour mieux visualiser un instant fugitif, celui du démarrage un peu capricieux. L’adjectif qualificatif personnifiant renforce l’intensité du mouvement et le comparant *cheval* établit une identité entre l’auto et cet animal, sans suggérer la suprématie de l’homme sur le moyen de locomotion comme c’est le cas chez Zola. Mirbeau met à profit la valeur connotative de l’adjectif qualificatif pour personnifier l’automobile, et les comparants du monde animal, pour caractériser le comportement de la CGV:

Et la 628-E8 était impatiente. On la sentait, toute frémissante d’élans retenus... Elle semblait encapuchonner son capot, *comme un ardent étalon son encolure*, sous le mors qu’il mâche et qui le maîtrise. On eût dit vraiment qu’elle tirait sur le volant, *comme un cheval sur ses guides*... (E8 298, nous soulignons).

L’adjectif “impatient” personnifiant l’objet technique n’est pas sans rappeler au niveau lexical une locomotive anonyme zolienne, porteuse de la même valeur connotative. Ce qui fait la différence,

²⁰ Anna Bondarenko, “Le stéréotypé et l’événementiel dans *Germinal* d’Émile Zola,” *Excavatio* 20.1-2 (2005): 179.

c'est le contexte dramatique, l'impatience de la "machine" dans *La Bête humaine* servant d'accompagnement au comportement nerveux de Roubaud qui attend Séverine: "[...] il [Roubaud] l'entendait [la machine du train de trois heures vingt-cinq] seulement demander la voie, à *légers coups de sifflet pressés, en personne que l'impatience gagne*" (BH 3, nous soulignons).

Contrairement à l'utilisation qu'en fait Zola, le motif de l'animalisation médiatisé par une comparaison avec le cheval, apparaît de manière généralisante chez Mirbeau, comme en atteste ce jugement défavorable porté sur une défaillance technique: "Il reste des radiateurs mal attachés que l'auto semble perdre, en route, *comme un pauvre cheval de corrida, ses intestins...*" (E8 159, nous soulignons).

Ce qui fait la différence fondamentale entre les deux objets techniques est leur fonction dans la structure textuelle: la Lison est l'un des personnages d'une histoire linéaire et cohérente, tandis que la CGV est un moyen de transport nouveau, porteur de sensations et représentant de la modernité dans un "récit de voyage" mirbellien. Mirbeau semble combattre la linéarité par l'hétérogénéité, dans un texte hybride qui intègre journal de voyage, critique d'art, commentaires techniques, anecdotes et même reportages. Ce caractère décousu de la structure apparaît aussi comme le reflet d'un rapport nouveau à l'espace et au temps, que la technologie permet d'expérimenter. Mirbeau donne la preuve qu'il est possible de passer de la description détaillée, naturaliste, de la machine, à la transcription de ce qu'elle fait éprouver aux habitants des différentes régions par lesquelles elle passe.

Ainsi, l'automobile crée-t-elle, lors de son passage, un lien entre des épisodes hétéroclites mettant en scène une variété de réactions chez des personnes qui vivent dans divers pays d'Europe et ne se connaissent pas. Le motif de la féminisation de l'automobile, moyen de transport nouveau, machine à sensations, se traduit fugitivement dans les rapports émotionnels entre le mécanicien et sa machine. Le véritable enthousiasme de Mirbeau pour le progrès technique, la vitesse, bref, pour l'automobile qu'il possède, est exposé de manière explicite dans l'introduction de son (anti)-roman, sous la forme d'une lettre qui est adressée à M. Charron, concepteur de la CGV, et qui constitue un hommage préfacé ne faisant pas partie intégrante du "récit de voyage." Enfin, mentionnons que Mirbeau semble résumer sa propre vision du progrès technique par des personnifications et des comparaisons qui décrivent la locomotive. Le mécanisme de la locomotive évoque ainsi un vieillard souffrant de rhumatisme tandis que dans l'exemple qui suit, le comparant "rat peureux" discrédite ironiquement la locomotive:

La locomotive qui me fut chère jadis, je ne l'aime plus. [...] Trop gauche pour plier ses grossiers assemblages, ses articulations raidives, à la jolie courbe des virages, trop lourde, trop vite essoufflée pour escalader les pentes... elle s'enfonce pour un rien, dans les tunnels, comme un rat peureux dans les ténèbres de son terrier. (E8 158, nous soulignons)

Grâce à des antithèses construites sur l'entrelacement de termes techniques et de mots qui identifient la locomotive à un organisme vivant, celle-ci est implicitement contrastée avec l'automobile; cela, par le biais de mots tels que *jolie courbe, virages, escalader les pentes*, qui font indirectement allusion aux mouvements de l'automobile.

Technique et style: vitesse zolienne, vitesse mirbellienne

La description zolienne de la vitesse des trains joue un rôle important dans la fiction car elle s'intègre à des situations dramatiques dans lesquelles des personnages éprouvent des sentiments

mutuels porteurs d'une tension psychologique aboutissant à la mort. Ce destin tragique qui traverse l'univers romanesque de *La Bête humaine* est suggéré par le biais de termes dénotatifs placés, à quelques exceptions près,²¹ dans des expressions métaphoriques qui suggèrent l'intensité croissante du bruit:

Et le train annoncé [...] venait au loin, *d'un roulement sourd*, on l'entendit sortir du tunnel, *souffler plus haut* dans la campagne. Puis, il passa *dans le tonnerre de ses roues* et la masse de ses wagons, *d'une force invincible d'ouragan*. Jacques [...] avait regardé *défiler les petites vitres carrées* où apparaissaient des profils de voyageurs. (BH 34, nous soulignons)

Cette illusion de la vitesse perçue par les yeux de tante Phasie réside à la fois dans la vision photographique du mouvement – la succession des vitres du train est contemplée de loin depuis un point fixe – et dans une sensation d'intensité sonore croissante provoquée par des outils lexicaux qui renforcent la perception acoustique de la vitesse, poussée à l'extrême. Le passage cité sert à illustrer le crescendo du bruit des trains qui passent. Qui plus est, l'impression d'ensemble liée aux effets sonores que perçoivent les personnages s'enrichit d'autres éléments physiques associés à la vitesse maximale: "De jour et de nuit, continuellement, il défilait tant d'hommes et de femmes, *dans le coup de tempête* des trains, *secouant la maison*, fuyant à *toute vapeur*" (BH 35, nous soulignons).

En revanche, tout au long de *La 628-E-8*, Mirbeau semble poétiser sa propre définition de la vitesse qu'il considère comme une sorte de *maladie mentale*: "Tout, autour de lui [l'homme], et en lui, *saute, danse, galope, est en mouvement, en mouvement inverse de son propre mouvement*. Sensation douloureuse" (E8 55, nous soulignons). Chez Mirbeau, la sensation de la vitesse de l'automobile est exprimée à la fois de l'extérieur et de l'intérieur, par touches impressionnistes. La personnification engendrée par le choix et l'accumulation de verbes contribue à créer la sensation imaginaire d'un mouvement en accéléré faisant naître en nous une illusion cinématographique:

Ces arbres [...] fuient, [...] et ils galopent, galopent... Qu'importe qu'ils s'appellent chêne, acacia, orme ou platane? Ils *galopent*, voilà tout... *Ils accourent vers nous, se précipitent vers nous*, dans un vertige. On dirait – tellement *ils ont peur* et ne savent plus ce qu'ils font – *qu'ils vont entrer dans la voiture et la traverser*. (E8 149, nous soulignons)

Ici, la répétition de verbes de mouvement exprime la peur que les automobilistes ont d'être pris d'assaut par cette foule d'arbres en fuite. L'application de ce type de verbes à des choses statiques pour donner l'illusion de la vitesse apparaît à d'autres endroits du texte:

Maintenant, je vois les bandes des cultures *virer*. [...]

Elle [la plaine] galope et bondit, s'effondre tout à coup dans les abîmes, puis remonte et s'élance dans le ciel... Et elle tourne, tourne, entraînant dans une danse giratoire ses longues écharpes vertes, [...]... Les arbres, à peine atteints, fuient en tous sens, comme des soldats pris de panique... (E8 198, nous soulignons)

²¹ C'est le cas d'épisodes qui évoquent le quotidien d'un personnage, tel celui où Misard au seuil du poste de cantonnement signale un train allant au Havre.

Les citations regroupées autour du motif de la vitesse illustrent bien la différence du fonctionnement du double registre langagier simultanée chez les deux écrivains. D'où vient que la charge terminologique des passages mirbelliens exprimant la vitesse est moins dense? Comme on l'a vu, dans le texte romanesque zolien les termes dénotatifs imprégnés de colorations stylistiques font leur apparition dans les situations dramatiques d'une intrigue cohérente et linéaire. À la densité terminologique zolienne se substituent chez Mirbeau des impressions résultant du jeu de verbes, noms, adjectifs dont le sémantisme se rapporte à la vitesse et aux mouvements, mais qui sont actualisés dans un contexte d'immobilité à la fois.

Notons toutefois que certains passages de *La Bête humaine* ne sont pas exempts de ces explicité (*plaine, arbre*) et implicite (*vallée, colline*), lexèmes qui rappellent la représentation impressionniste mirbellienne de la vitesse: "*La main sur le volant* du changement de marche, il [Jacques] regardait *fuir* les poteaux télégraphiques, tâchant de se rendre compte de *la vitesse*. Celle-ci [la vitesse] diminuait beaucoup" (BH 162, nous soulignons). Si l'on considère d'autre part les connotations des termes techniques en fonction des micro-contextes dramatiques où ils apparaissent, un tel passage sert aussi à illustrer les différences de méthode d'écriture romanesque de Zola et de Mirbeau. Ces mêmes termes techniques qui communiquent chez Jacques le pressentiment tragique d'un grave accident inévitable évoquent la conduite souple de Brossette. Le passage zolien annonce l'épisode tragique qui surviendra au terme de l'enchaînement logique de cause à effet des événements, tandis que chez Mirbeau, la description ponctuelle de la conduite de Brossette ne s'inscrit pas dans un contexte dramatique plus large. En revanche, lorsqu'il incorpore des termes techniques dans son texte comme comparants, Mirbeau semble les poétiser en pourvoyant l'homme de leurs attributs. Citons pour exemples la description de l'état d'inertie du chauffeur ("*Je suis comme la machine qu'on a mise au point mort, sans l'éteindre, et qui gronde*"... [E8 59, nous soulignons]) ou bien encore celle de la sensation d'accélération ([...] *je vais plus vite... encore plus vite... Mes reins ont des élasticités de caoutchouc neuf; mes semelles [...] rebondissent, devant moi, derrière moi, comme des balles de tennis... Je cours pour les rattraper... Je cours... je cours...*"[E8 57]).

Dans *La 628-E8*, les réactions émotionnelles sont anonymes, éparées, isolées les unes des autres et apparaissent dans des épisodes hétéroclites associés à l'inquiétude, l'indifférence, l'étonnement ou la colère. Elles accompagnent l'arrivée de la CGV et changent selon les pays, comme en témoignent les exemples suivants:

On s'inquiète, on s'assemble autour de ces choses inhabituelles, qui, pour un instant, rompent la monotonie de ces existences enfermées [...]. (E8 79, nous soulignons)

[...] dans la forêt de Saint-Germain, ils semblent absolument *indifférents* à l'automobile. (E8 28, nous soulignons)

Le passage de la CGV est suivi d'émotions provoquées par les caractéristiques de l'objet technique même; elles émergent dans différents pays et épisodes où les personnages sont dans la majorité des cas, anonymes. Admiration, joie, peur, indignation, jalousie, telles sont quelques-unes des émotions suscitées par le parcours automobile. En Allemagne, par exemple, un gros homme "*demeura pétrifié d'admiration, immobile au bord de la route, chapeau à la main...*" (E8 72, nous soulignons). Les habitants d'un petit village allemand, par contre, réagissent avec colère à la vue de la CGV. Une multiplication d'effets gestuels se joint à des effets sonores pour offrir un spectacle d'ambiance rustique, mais extrêmement hostile puisqu'il renferme la menace physique. Celle-ci

s'exprime par la gradation en intensité de verbes exprimant la violence: "Aux cris de la sirène, les hommes sortent de leur maisons, quittent leurs champs, s'assemblent, *me maudissent, me montrent le poing, brandissent des faux et des fourches, me jettent des pierres...*" (E8 294, nous soulignons).

L'objet technique comme organisme vivant

Grâce à l'emploi de verbes et d'adjectifs empruntés aux lexiques anatomique et médical, les termes techniques et les personnifications dans *La Bête humaine* contribuent à faire de la locomotive un objet anthropomorphisé, voire mythologique, en particulier au moment de l'accident causé par Flore lors de la tempête de neige: "La Lison, renversée sur *les reins, le ventre ouvert*, perdait sa vapeur, [...], en des *souffles* qui grondaient, *pareils à des râles furieux de géante*" (BH 255, nous soulignons).

C'est toutefois la description de la mort tragique de la Lison qui constitue le meilleur exemple de la technique d'anthropomorphisation. Cette figure de style qu'est l'hypotypose permet de mettre sous les yeux du lecteur toute la scène d'agonie de la locomotive à travers la double fonction des termes techniques qui, dans un dynamisme simultané, réalisent à la fois leur sens dénotatif et connotatif, le registre poétique l'emportant cependant sur celui des dénotés:

Un instant, on avait pu voir, par *ses entrailles* crevées, fonctionner ses *organes*, les pistons battre comme deux cœurs jumeaux, la vapeur circuler dans les tiroirs *comme le sang de ses veines*; mais, pareilles à des *bras convulsifs*, les bielles n'avaient plus que des *tressaillements, les révoltes dernières de la vie*; et son âme s'en allait avec la *force* qui la faisait *vivante*, cette haleine immense dont elle ne parvenait pas à se vider toute. La géante éventrée s'apaisa encore, s'endormit peu à peu d'un sommeil très doux, finit par se taire. *Elle était morte.* (BH 261, nous soulignons)

Grâce à l'accumulation de comparants renvoyant à l'organisme humain, un haut niveau d'intensité du double registre simultané est atteint. Cela est également souligné par les noms, adjectifs et verbes sémantiquement rattachés au monde vivant. *Tressaillements, révoltes, vie, âme, s'apaisa, s'endormit, sommeil doux* sont autant de termes qui contribuent à la densité et à l'approfondissement lexical et comparatif. La description de l'agonie de la Lison prend fin par le simple constat de la mort.

Les comparaisons mirbelliennes, bien qu'elles servent à personnifier les objets techniques, diffèrent des comparaisons zoliennes par leurs comparants. Alors que dans *La Bête humaine*, l'anthropomorphisation se rapporte à la Lison de manière conséquente et fait d'elle au final un être humain qui agonise et meurt, les procédés stylistiques d'anthropomorphisation et d'animalisation chez Mirbeau, s'ils apparaissent naturellement liés à la CGV, le sont de manière sporadique, quelquefois généralisante, voire ironique. Ils ne sont donc pas aussi personnels que chez Zola: "On la [la CGV] regarde *avec une sorte de curiosité comme une bête inconnue* dont on ne sait si elle est douce ou méchante, si elle mord ou se laisse carresser" (E8 163, nous soulignons). Mirbeau fait à l'occasion usage de comparaisons ornementales dans la description générale de l'esthétique de l'automobile. Celle-ci repose sur une similitude formelle du comparant et du comparé comme dans l'exemple qui suit: "Il y a des autos grossièrement accroupies *comme des Bouddhas*, boursoufflant de *hideuses bedaines* sur des membres *grêles d'insectes...* [...]" (E8 159, nous soulignons). L'analogie est ici construite sur l'effet ironique que font naître les ressemblances extérieures de deux objets. C'est ainsi, selon Reverzy, que "le comparatisme effréné [...] dit le dédain du comparatisme propre au genre viatique: il ne s'agit plus de comparer des mœurs, des

peuples, des habitats, mais n'importe quoi: tout est finalement comparable à la grande moulinette de l'analogie."²²

La présentation mirbellienne de l'automobile dans la Préface de *La 628-E8* fait écho au style zolien en accumulant les termes dénotatifs en une succession d'allusions métaphoriques qui font de l'automobile "cette bête magique, cette fabuleuse licorne qui [l]'emporte" (E8 42). Les termes techniques sont par la suite imbriqués dans un enchaînement de métaphores du vivant:

Quand je regarde, quand j'écoute vivre cet *admirable organisme qu'est le moteur* de mon automobile, avec *ses poumons et son cœur d'acier*, son *système vasculaire de caoutchouc et de cuivre*, son innervation électrique, est-ce que je n'ai pas une idée autrement émouvante du génie humain, de sa puissance imaginative et créatrice, que si je lis un livre de M. Paul Bourget [...]? (E8 45, nous soulignons)

Mais tandis que la locomotive de *La Bête humaine* s'érige à travers le regard du narrateur en signe symbolique avant-coureur d'un destin tragique, l'automobile de la Préface mirbellienne est auréolée subjectivement par le "moi" de l'auteur, en un enchaînement de métaphores du vivant visant à magnifier le véhicule et son constructeur, Charron.

L'humour abonde dans la citation par laquelle nous terminons cette étude car Mirbeau ironise en faisant défiler des termes dénotatifs dépourvus de coloration stylistique locale et au degré zéro de connotation. Une valeur connotative émotionnelle est toutefois suggérée par l'ambiance de la situation communicative, les termes techniques utilisés en abondance fonctionnant comme une rouerie destinée à faire payer le client:

Ils ne risquaient rien, ni le mécanicien, ni le garage, car ils tablaient à coup sûr, sur l'ignorance du client, à qui il suffisait, pour qu'il se tût, qu'on lui lançât à propos une belle expression technique:

– Mais, monsieur, c'est le train baladeur. C'est l'arbre de came... C'est le cône d'embrayage... C'est le différentiel... Le différentiel, monsieur... pensez donc!

Contre de si terribles mots, que vouliez-vous qu'il fit?... Qu'il payât... Et il payait... (E8 61)

Conclusion

Cet article a tenté d'illustrer les ressemblances et les différences entre les divers moyens de colorer connotativement les termes techniques dans *La Bête humaine* et *La 628 E-8*. Le changement de paradigme technique veut dire aussi un changement de paradigme littéraire comme manière d'écrire: l'écriture davantage photographique de Zola et celle plus cinématographique, plus impressionniste de Mirbeau pour lequel la photographie apparaît trop mimétique et statique. Pierre Michel résume d'ailleurs ce qui distingue Mirbeau en ces termes:

À l'impressionnisme il [Mirbeau] se rattache par la subjectivité de sa vision des êtres et des paysages, par son refus des artifices de la composition, par son souci d'atteindre l'essence des choses par delà leurs apparences, et par la "*mobilité*" de

²² Éléonore Reverzy, "La 628-E8. Poétique de l'analogie," in Éléonore Reverzy et Guy Ducrey, *L'Europe en automobile. Octave Mirbeau écrivain voyageur* (Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2009) 66.

ses “*impressions*” en fonction de ses “*humeurs*,” voire, dans *La 628-E8*, en fonction de la vitesse.²³

On constate cependant que certains paramètres illustrant la double fonction des termes techniques dans le registre littéraire, sur laquelle reposent *La Bête humaine* et de *La 628 E-8*, sont communs aux deux textes. Les projections émotionnelles sur l’objet technique, la féminisation et l’animalisation des termes techniques utilisés par les personnages dans des situations dramatiques, les figures de style, semblent ainsi enrichir de valeurs connotatives les termes dénotatifs dans les deux œuvres. Un regroupement plus approfondi des différents types et degrés de connotativité de termes dénotatifs comme méthode d’analyse aboutirait ainsi à une exploration des strates langagières au niveau du fonctionnement dynamique de la structure romanesque d’ensemble. Un dépouillement plus nuancé du double registre langagier simultané devrait pouvoir s’étendre à d’autres œuvres littéraires dans le cadre de recherches empiriques.

²³ Pierre Michel, *Octave Mirbeau et le roman* (Angers: Société Octave Mirbeau, 2005) 34.

Élthes Ágnes

Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem
Gazdaság- és Társadalomtudományi Kar
Idegen Nyelvi Központ

Az autós lexika kialakulásának kezdetei Franciaországban: neologizmusok ma és tegnap Mirbeau *La 628-E8* című regénye alapján

Az előző években a SZOKOE szaknyelvi konferenciákon általam bemutatott „szaknyelv az irodalomban” (Zola, Mirbeau) kutatásaim következő állomása Octave Mirbeau „La 628-E8” c. regénye (1907). A világirodalom első autós regényeként ismert és az autóipar kezdetének autós terminológiáját tükröző műben az autó és alkatrészeinek megnevezésére vonatkozó terminusok a XIX. század végén és a XX. század elején neologizmusnak számítottak. Néhány kiemelt nyelvi példán keresztül szeretnék rávilágítani, hogy a technika fejlődésével párhuzamosan megjelent korabeli neologizmusok közül az idők folyamán egyes szakszavak elavulttá váltak, míg mások tovább élnek mindmáig az autós szókincs aktív részeként. Elsősorban az angol nyelvvel való konkurencia miatt Franciaországban állami szabályozás szűri meg a neologizmusok kiválasztását, a francia ekvivalensek meghatározását. A Mirbeau-regény „üriügyén” a tanulmány kitekintést nyújt a franciaországi autós neologizmusok fő korszakaira, jellegzetességeire. Jelen cikk nyelvi példáin keresztül a regény autós lexikájának objektív jellemzőin túlmenően Mirbeau a denotatív jelentésű autós terminusok „szimultán kettős nyelvi regiszterben” konnotációkkal való feltöltődését is szeretném bemutatni. A „La 628 E8”-at nem fordították le magyar nyelvre, a kiemelt kifejezések és a példamondatok magyar fordításai jelen tanulmány szerzőjétől származnak.

Kulcsszavak: *neologizmus, terminus, denotatív, konnotatív, stíluseszközök*

Bevezető gondolatok

A XIX. század végén és a XX. század első évtizedeiben tetten érhető a technikai fejlődésnek – ezen belül a közlekedés fejlődésének – hatása az irodalomra, és megállapítható, hogy a technika már nemcsak eszközként, hanem dramaturgiai szereplőként jelenik meg. Dickens (*Mugby Junction* novelláskötet, 1866), majd Émile Zola (*La Bête humaine*, 1890) korabeli művei avatták a vonatot, ill. a mozdonyt regényhőssé. Octave Mirbeau a világirodalom első autós regényének mondható *La 628-E8* című művével – ami nem más, mint Mirbeau autójának rendszáma – debütált. A sor persze folytatódik, mint Raffaella Cavalieri rámutat, Mirbeau Pirandellót, majd Bontempellit előzi egy autó regénybeli szerepeltetésével (Cavalieri, 2003), majd a sci-fi világában egészen a gondolkodó robotokig folytatódik a sor.

A XX. század elején az autót még poetikus mítosz veszi körül, Octave Mirbeau ódát zeng az általa 1902-ben vett gépkocsi konstruktőréről az egykori kerékpár- majd autóversenyzőről, Charronról, a C.G.V. márkáról, és az autó modernségét, sebességét, technikai jellemzőit, kényelmi szolgáltatásait dicséri. Ám a mű persze nem termékreklám, hanem Mirbeau-nak, az Émile Zola melletti-utáni posztnaturalista irodalom vezéralakjának egy utazás kapcsán kifejtett irodalmi-filozófiai indíttatású gondolatait foglalja össze. A dolgozatom tárgyául választott mű többszörösen interdiszciplináris alkotás. Pierre Michel – az egyébként képzőművészeti kritikusként az impresszionista festők támogatásában nagy szerepet játszó – Mirbeau autós regényét úgy jellemzi, mint Monet és Van Gogh művészetének szintézisét: hiszen az irodalom, a szavak eszközeivel ábrázolta az állandóan mozgásban lévő, e festők által színekkel megfestett világot (Michel, 2003).

Az egy adott pillanatban és helyszínről történő szemlélődés a világ észleléséhez új motívumként a sebesség, a szemlélődés mozdulatlansága helyett a gyorsan iramló autó érzete váltja fel. Mirbeau ezt az expresszivitást a futuristákkal párhuzamosan fedezi fel, s ezzel a Jack Kerouac-ig terjedő vonulatba illeszthető (Nippleton, 2014). Mirbeau azonosul az autóval (McCaffy, 1999). Mirbeau műve az autó, mint életciklusának elején megjelenő új termék paradoxonainak is letéteményese: felvillanó epizódok örökítik meg a technikai fejlődés okozta balszerencsés baleseteket; az autonóm mozgás, a szabadság önfeledtségét és ellentétét, a függőség, a bezártság rabságát; az eltervezett útvonalakat késleltető útviszonyok vagy más akadályok váratlanságát. A *La 628-E8* a technikai paradoxonokon túlmenően a *mobility turn*, a társadalmi tér paradigma váltásának tanúságát adja egyben (Mom, 2015); de az új fogyasztási cikk a tehetősök és a szegények közt elmélyülő szakadék szimbólumaként is bemutatkozik. Az autós innováció nem elválasztja, hanem összeköti az ellenséges viszonyban álló nemzeteket. Tíz évvel az I. világháború kitörése előtt szokatlan hang a független, antimilitarista Mirbeau-é: témája a provincializmuson túllépő, országokon átívelő élményutazás, melybe belefér a német műszaki vívmányok, kiváltképp a Mercedes dicsérete is (Mirbeau, 1907:352). A *628-E8*-al 1905-ben Mirbeau egy nagyobb utazás során bejárta Észak-Franciaországot, Németországot, Hollandiát, Belgiumot. A hagyományos regénykereteket szétfeszítő alkotás úti élmények, epizódok laza füzére, a szerkezetet az autós utazás élménytára fűzi egybe. Egyik mellékszereplőjének, Weil-Sèenek az alakját, Rippl-Rónai támogatójáról és barátjáról, az akkoriban éppen erdélyi bányagazgatóként tevékenykedő Thadée Nathansonról mintázta meg (Ziegler, 2009).

Számunkra a 628-E8 azért is egyedülálló jelentőségű, mert a benne felsorakoztatott autós terminusok a francia nyelv XX. század eleji szókincsét gazdagító, hivatalosan szótárakban nem rögzített neologizmusok, amelyek döntő többsége tartósnak bizonyult, mindmáig fennmaradt, forrásuk azonban, néhány terminus kivételével, csak találgatások útján következtethető ki. A tanulmány ezt a Mirbeau-i specifikumot hangsúlyozottan kiemeli és rámutat a terminológia kialakulásában elfoglalt szerepére. Franciaországban a sokszor angolszász környezetből beszüremkedő neologizmusok – az autós neologizmusok is – meglehetősen „purgatorikus” hatásnak vannak kitéve. Így a XX. század második felétől fennálló állami szabályozásukról is szót ejtünk, magától értetődően a teljesség igénye nélkül, a neologizmusokra vonatkozó rövid elméleti kitekintéssel. A második részben a *La 628-E8* autós neologizmusainak jellemzőiről igyekszem képet rajzolni, két lépcsőben: 1) objektív rajzolatban (tematizálhatóság, létező források, szinonimitás, tartóssági szint); 2) a szövegben rejlő szubjektív aspektusból, amin nem mást értek, mint a denotatív terminusok Mirbeau-ra jellemző konnotációs hálójának illusztrálásával néhány nyelvi példa segítségével vinném tovább a szimultán kettős nyelvi regiszter területén végzett eddigi kereséseimet. (antropomorfizáló, animalizáló metaforák, hasonlatok, megszemélyesítések közegébe szőtt denotatív terminusok, a műszaki objektum által kiváltott érzelmi skála fokozatai, kiemelve az iróniát). Konklúzióként sémába foglalt tipológiával zárom ezt a dolgozatot, mely tipológia azonban még mindig csak köztes kutatási stádiumot képvisel.

1. Rövid kitekintés a neologizmusok állami szabályozására Franciaországban: kiemelten az autó lexikájára

Célkitűzésem Mirbeau 1900-as évek eleji autós terminológiájának közel hozása a ma emberéhez, egyfajta figyelemfelkeltés az autós neologizmusok „szabályozatlan” kezdeteire.

A *La 628-E8*-ban előforduló technikai kifejezések nagy része a francia nyelvet gazdagító, ám hivatalosan jegyezetlen autós neologizmusokként vonult be az irodalmi mű regiszterébe. A XX. század második felétől egyre nagyobb jelentőségű franciaországi állami szabályozás struktúrájának, az autós terminológia irányításának rövid felvillantásával igyekszem alátámasztani Mirbeau egyedi jelentőségét.

A neológia elmélete és gyakorlata terén született kutatási eredményeket a teljesség igénye nélkül válogatva a téma iránti tiszteletből, kitekintés erejéig érintem csak. A különböző aspektusból történő neológiai vizsgálódások; például szociolingvisztikai, szóképzési, morfológiai,

fordítási, szaknyelvi stb. elemzések mind visszavezethetők L. S. Mercier 1801-ben megfogalmazott neologizmus definíciójára: „*Néologier, c'est inventer une expression nouvelle ou lui donner un sens nouveau.*” (1801:143) („Neologizmust létrehozni annyit tesz, mint új kifejezést feltalálni vagy új jelentést adni”), amelyre – többek között – Louis Guilbert irányítja rá figyelmünket (Guilbert, 1973). Mi hívja életre a neologizmusokat? Paillard véleménye szerint három fő nyelvi igény: 1) a műszaki objektumok megnevezésének szükségessége; 2) nyelvi konnotációk, szocio-lingvisztikai szükségszerűség; 3) a Roman Jakobson-i értelemben vett nyelvi játékoság és a nyelv poetikai funkciója (Paillard, 2000).

A szakfordítók számára a legnagyobb kihívást a neologizmusok fordítása jelenti Forough Sayadi szerint, mivel a szótárak, szakszótárak nem kínálják készen célnyelvi ekvivalenseiket. Neologizmus-definíciójában visszaköszön Mercier meghatározásának lényege: a társadalmi élet, tudomány és kultúra fejlődésének köszönhetően a nyelvben megjelent új szavak, szókapcsolatok vagy már létező szavak újonnan felvett jelentésben. (Sayadi, 2011) Elsősorban angolszász, német és magyar nyelvű szakirodalomból merítve dolgozta fel Zachar Viktor a német nyelvű neologizmusok fordítási stratégiáinak kérdéskörét (Zachar, 2015). Kelemen Éva a francia nyelv vonatkozásában végzett neológiai kutatásokat, nevezetesen egy speciális jelenséget, a betűszók képzésének módozatait, nyelvészeti okait, a betűszók nyelvtani nemének problematikáját, a homonímia kérdését, legfontosabb felhasználási területeiket vette górcső alá, tekintélyes francia betűszó jegyzékkel. (Kelemen, 1996). A szaknyelvi neologizmusok kutatáson belül a pénzügyi neologizmusokkal foglalkozó Vargáné Kiss Katalin megállapította, hogy a „...terminológiai neologizmusoknak nevezett [...] szaknyelvi neologizmusok sokkal állandóbbak, mint a köznyelvi neologizmusok, hiszen a megnevezés szükségessége hívta őket létre.” (Vargáné, 2016:181). Ez Mirbeau autós terminusaira is teljes mértékben alkalmazható. Míg Csák Éva ráirányítja a figyelmet a neologizmus-lexéma kapcsolatra (Csák, 2018). Az orosz strukturalista iskola az irodalmi szövegben elhelyezett terminusok esetében a lexémánál nagyobb információtartalmú ún. *diktémák* irányában mozdult el (Razorenov, 2006). Nem titkolom, kutatási aspektusom közelebb áll ez utóbbi „kiterjesztéshez.”

A neologizmusok szóképzési módjait (Paillard osztályozása szerint) tartalmazó táblázatban Mirbeau autós szókincséből helyeztem el példákat. Zárójelben olvasható a francia eredeti megjelölés.

1. táblázat. Paillard kategóriái Mirbeau példákkal

Neologizmusok	Szóképzési módok
voiturette (Mirbeau-nál kis méretű autó, a mai nyelvben golf, két személyes sportautó)	Deriváció: szuffixálás, prefixálás (<i>Dérivation: préfixation, suffixation</i>)
marche-pieds (Mirbeau-nál, a mai helyesírás: marchepied, autó fellépő)	Szóösszetétel (<i>Composition</i>)
manomètre (víznyomásmérő)	Elegyítés, összevonás (<i>Amalgame</i>)
remorquer (vontatni)	Konverzió, átváltás (<i>Conversion: N – V</i>)
C.G.V. (Charron-Girardot-Voigt; három autókonstruktőr által létrehozott márka)	Betűszó (<i>Acronyme</i>)
carter (olajteknő), différentiel (differenciálmű), engin (motor), „benzine” (benzin)	Lexikai kölcsönzés (<i>Emprunt lexical</i>)

A neologizmusok állami szabályozása Franciaországban mindenekelőtt az idegen hatások – főleg az anglicizmusok – terjedésével szemben, a francia nyelv gazdagításáról szóló 1975. december 31-i törvénytől eredeztethető Franciaországban. Az autós neológiai munkát elsősorban az 1998. október 20-án megalakult és autóipari szakemberekből álló *La Commission de terminologie et de néologie Automobile* (Autós Terminológiai és Neológiai Bizottság) irányítja a CCFA székhelyén. (*Comité des Constructeurs français d’Automobiles* – Franciaországi autókonstruktörök bizottsága). A CCFA funkciója az idegen terminusok francia ekvivalenseinek kutatása, megszürése, publikálása a négy-öt évente megújuló kiadványában, a *Des Mots et des Autos* című, interneten is elérhető brossúrában, melynek ügyfelelőse a CCFA-tanács. A <http://ccfa.fr/lexique/> internetes oldalon elérhető legutóbbi, 2016-os neologizmus-gyűjteményben már az elektromos és hibrid meghajtású autók szókincsével bővített neologizmusok is helyt kaptak. Példaként álljon itt angol neologizmusok CCFA Bizottsága által megalkotott francia ekvivalense: *biodiesel* (biodiezel) – *biogazole*; *minivan* (kisméretű népautó) – *monospace*; *common rail* (közös elosztó sín) – *rampe commune*; *Anti-Blokier-System* (ABS) (blokkolásgátló fékrendszer) – *système antiblocage de sécurité* (ABS). Ez utóbbi figyelemre méltó nyelvi lelemény, hiszen a franciában ugyanaz a betűszó jött létre, mint az angolban. A szigorú ügyrenddel – évente négy plenáris ülés, havonta speciális bizottsági ülések – működő autós szakbizottság munkáját intézményi szinten segíti a *DGLF*, az *Académie Française*, az *Administration* (Igazgatás), és az ipari, közlekedési, oktatásügyi, kutatásfejlesztési minisztériumok küldöttei, az *AFNOR* (*Association Française de Normalisation*) (Franciaországi Szabványügyi Szervezet), valamint a frankofón országok: kiemelten Kanada képviselője.

Az autós neologizmusok rendkívüli népszerűségnek örvendenek, mint ezt az időről időre megrendezett „év neologizmusa” verseny mutatja, melynek „győztese”, 2012-ben a *Festival du mot nouveau du Havre* keretében a *watture* neologizmus lett. Magyar megfelelőjére itt most ad hoc próbálok megoldást adni: *wattautó*. Az elektromos autók neológiájában egy másik szakbizottság, a *Conseil Formation et perfectionnement en Électricité et Energie (CFPELEC)* (<http://www.cfpelec.fr/>), elektromos és energetikai terminológiai tevékenysége révén meghatározó szerepet játszik. Mint a szakfordítások során az elektromos autók terén jelentkező, problémát jelentő új neologizmust, a francia *autonomie* szót emelem ki példaként. A látszólag banális egyszerűségű szó esetében is szükség van a mögöttes szakmai tartalom feltárására. Első látásra tett hallgatói javaslatok sorában szerepelt például automatikus vezérlés, önrendelkezés, automatizmus, önjárató képesség, hatótávolság. Ezeket a lexikai választásokat párhuzamos szövegek, illetve az autós bizottságok szakmai definíciói ismeretében korrigálták a szakfordító hallgatók, annál is inkább, mert a francia *autonomie* szót kettős értelmezésben használja a szaknyelv, egyrészt hatótávként, amely a gépkocsi autonómiáját fedi le, másrészt önvezetésként, a vezetési autonómia kontextusában. Erre vonatkozóan az amerikai *National Highway Traffic Safety Administration (NHTSA)* és a francia *L'organisation internationale des constructeurs automobiles (OICA)* definíciói adnak iránymutatást.

2. Mirbeau autós neologizmusainak objektív és szubjektív jellemzői

Dieter Herberg megfogalmazásában a neologizmus olyan lexikai egység, ill. jelentés, amely meghatározott nyelvfejlődési szakaszban azonos kommunikációs közösségben keletkezik, elterjed és elfogadásra kerül, és mint nyelvi normát a nyelvhasználók többsége bizonyos ideig, mint újat érzékeli (Herberg, 1988). Herberg neologizmus definíciója remekül alkalmazható Mirbeau autós lexikájára. A *La 628-E8* neologizmusai a francia nyelvet gazdagították, az átmeneti normaként működő terminusok jelentős része időtállóan bizonyult, beépült a francia autós terminológiába, releváns részét alkotja ma is.

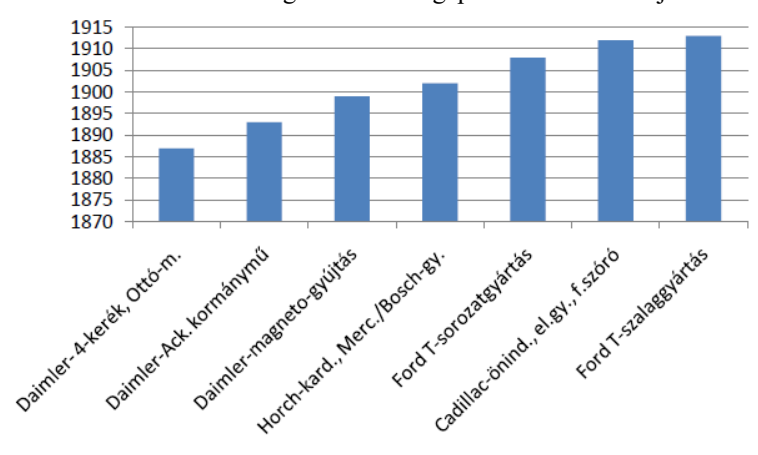
2.1. Objektív jellemzők

Mirbeau autója, a *La 628-E8* rendszámot viselő belső égésű motoros C.G.V. - márka. A működésének leírásához használt terminológia persze az autó technikai fejlődésével együtt változott. Az autótörténeti korszakot jelentő gépkocsi műszaki egységei közül Mirbeau-nál szerepelnek ma is

meglévő, kissé megváltozott vagy mára már elavult terminusok: *roue* (kerék), *phares* (fényszóró), *moteur* (motor), *boîte de vitesse* (sebességváltó szekrény), *radiateur* (vízhűtő), *arbre de came/ arbre à cames* (bütyköstengely), *manomètre* (víznyomásmérő), *lubrification* (olajozás, kenés), *graissage* (zsírzás), *allumage* (gyújtás), *tuyauterie* (csövek), *magneto* (mágneses szerkezet).

Az autó, mint technikai újdonság kialakulásához az 1876-1913 közötti időszakban évről-évre találmányok, szabadalmak, innovációk egész sora járul hozzá, Mirbeau 1902-es gyártású gépkocsija, bár a kor luxusautói (v.ö. mint manapság a Lexus) közé számított, még ennek az innovációs szakasznak a deréktáján helyezkedett el. Az alábbi diagram segít időben betájolni a Mirbeau által használt, 1902-ben vásárolt C.G.V. technikai színvonalát:


1. ábra. A belsőégésű motoros gépkocsi technikai fejlődése



Charles Muller kutatásai rámutattak, hogy a könyv megjelenésének évében, 1907-ben mindössze két nyomtatott szótár állhatott Mirbeau rendelkezésére – hivatalosan rögzített szókincssel –, a hét kötetes *Le Grand Larousse illustré* (1897-1907), amelyből a *carburateur* (porlasztó), *carburation* (porlasztás) és az *essence* (üzemanyag) szavakat vehette át, és az 1905-ben megjelent *Hachette Almanach*. Ez utóbbinak az autó anatómiája című fejezetéből a belsőégésű motoros gépkocsira vonatkozó terminusok közül az *embrayage* (kuplungolás), *différentiel* (differenciálmű), *châssis* (alváz) kerülhetett be Mirbeau szövegébe (Muller, 2008). Az irodalmi regiszterben horizontálisan szétszóródott autós terminusokat vertikális oszlopba helyezve mintegy 140 autós kifejezés listája állítható össze, ehhez az autós szókincshez Mirbeau hivatalosan jegyzett forrásokkal nem rendelkezett.

2. ábra. A vertikális szószedet eleje (illusztráció)

OCTAVE MIRBEAU 628-E8 c. regényének (1907 Paris, Fasquelle) autós lexikája

	
accélérateur	gyorsító, gázpedál
accessoire	tartozék
acier	acél
admission	betöltés
agencement du moteur	motor elrendezés
allumage	gyújtás
allure de ma voiture	gépkocsim sebessége
allure martiale	menetsebesség
arbre de came	bütykös tengely

Honnan ismerhette Mirbeau az autó, a XIX. század végén megjelent új termék terminusait? Erre csak következtethetünk, pl. az akkoriban rendszeresen megjelenő *L'Auto* című sportautó újságból, amelyből az 1890-es évektől piacra dobott gépkocsik szókinsét a főegységek, alkatrészek leírásához használhatta. Mirbeau 1903-ban – rövid ideig – maga is írt apróbb, humoros, vagy inkább elgondolkodtató írásokat a *L'Auto*-ban, de ez az együttműködése az autós lap szerkesztőjével, Henri Desgrange-zsal viszonylag korán megszakadt (Ziegler, 2015:149). A hétköznapi beszéd, az autósalonokban, a kereskedelemben, az autójavító műhelyekben szerelők, és természetesen saját gépkocsivezetője, Brossette által használt szókins lehetett Mirbeau további forrásanyaga. Az új termék, az autó megnevezése életciklusának kezdetén a francia *auto* + *mobile* jelzős szerkezet összetett szóvá olvadásából alakult ki („önmozgó autó”), és lett „*automobile*”. A kereskedelmi életben a rövid alak, az *auto* magát a terméket jelölte, a forgalomban résztvevő járművet először a külön írt jelzős szerkezettel jelölték, *auto mobile*-ként. Majd már egybeírva, hímnemű, később nőnemű főnévként, szóösszetétel révén lett *automobile*, a személygépkocsi, mint ipari találmány megnevezésére. A *voiture* (magyarban *autó*, *kocsi*) szó pedig a karbantartás, a gondoskodás tárgyát nevezi meg (Muller, 2008). A regény szövegében az „autó” ezen szinonimái váltakozva szerepelnek, néha rövid szövegszakaszon belül is. Érdekességgént említendő, hogy a felettes fogalomként szereplő *machine* (gép) is csatlakozik a szinonimákhoz. Az *engin* (gép, sőt, űrhajó is), a *maison roulante* (szó szerint guruló ház)

metaforikus kifejezés is az autóra vonatkozik. Így Mirbeau egy és ugyanazon technikai objektumot ötféle elnevezéssel illeti, gyakorisági előfordulásuk viszont nagy szóródást mutat: *voiture* (90), *automobile* (61), *machine* (50), *engin* (1), *maison roulante* (1).

Mirbeau regénybeli autós kifejezései „élettartamuk” szerint a következő kategóriákba sorolhatók: 1) ma már nem használatos, 2) jelentésváltozáson ment át, 3) fennmaradt, de más fejlettségi szinten, 4) még nem létező terminus helyetti szóhasználat.

2. táblázat. A regénybeli terminusok „élettartama”
(nem reprezentatív, bemutató mintaanyagon keresztül)

Mirbeau-i neologizmusok	Már nem használatos	Jelentésváltozással használatos	Fennmaradt jelentés, más fejlettségi szinten, termék életciklusa végén	Más kifejezés használatos
<i>motricine</i> (benzin)	X			
<i>caoutchouc neuf</i> („új” kaucsuk, valószínűleg már vulkanizált)		X (természetes kaucsuk)		
<i>magnéto</i> (mágneses gyújtóberendezés)	X			
<i>voiturette</i> (kis autó)		X (Golf)		
<i>allumage</i> (gyújtás, termék életciklus elején)			X (termék életciklus végén)	
<i>carbouis</i> (gépolaj, kenőolaj)			X	
<i>numéro</i> (gépkocsiszám, a fogalom megjelölésére még nem létező szó helyett)		X		X (plaque d'immatriculation – rendszám tábla)
<i>voiture électrique</i> (elektromos autó)			X (új műszaki paraméterekkel)	
<i>carburateur</i>			X	
<i>phare lenticulaire</i> (világítótornyoszerű autólámpa)		X headlight – fényszóró		

Az autó szókincsvilágának tematizálható alterületei, illetve témakörei – a gyakoriságtól eltekintve – Mirbeau művében: 1) autó

alkatrészei 2) autók külsejének esztétikai leírása 3) defektek, műszaki meghibásodások 4) karbantartás, javítás 5) működtetés, vezetői stílus 6) útviszonyok 7) autómárkák 8) bírságolási okok 9) munkaruházat.

Mirbeau használja a terminus körülírási stratégiát is (Fischer, 2010). A mértékegységeket körülírással fejezte ki Mirbeau: pl. 28 km/h-nál nagyobb (*vitesse de plus de 28 kilomètres*), 8 LE-s (*étant huit chevaux*). Hiszen ekkor még a teljesítményjellemzők sincsenek szabványosítva. Új terminus lehetett volna a *caoutchuc neuf* (az új kaucsuk), amely azonban nem maradt meg tartós használatban a vulkanizált kaucsuk vagy gumi helyett.

2.2. Szubjektív jellemzők: denotatív terminusok konnotatív átszíneződése

A gép – mint ember, az ember – mint gép

Mirbeau 1905-ös autós utazása során a C.G.V.-jét érzelmi reakciók veszik körül, ezáltal az objektív autós terminusok denotatív jelentése, a zolai naturalizmusra jellemző módon, konnotatív jelentést is hordoz egyben. Korábbi elemzéseim során már idéztem a XIX. századvég francia naturalizmusának központi metaforáját, nevezetesen az építészetet (Élthes, 2016), valamint a technikai haladással megjelenő mobilitási vívmányt, a mozdonyt, a vonatot antropomorf vonásokkal felruházó „gép mint ember, élő organizmus” metaforát (Élthes, 2017).

A technikai haladás újabb, korszakváltó terméke az autó lett, amely csak fokozatosan szorította ki a lovaskocsit a városi közlekedésből. Az embernek engedelmességgel tartozó „állat”, a ló „képzete” megmarad a XIX. század emberének tudatában, a géphez való viszonyát érzelmek szövik át, melyekben keveredik az antropomorfizálás és az animalizálás a műszaki objektumok irodalmi regiszteren belüli megjelenítésében. Lison, Émile Zola *La Bête humaine*-jének mozdonya központi szereplőként vesz részt a tragikus cselekményben (Zola, 1890). Mirbeau autós epizódok laza füzérét köti egybe. Mindkét műben a főszereplővé előlépett műszaki objektum gyűjtőlelencseként vonja magához az érzelmeket, az objektív terminusok denotatív jelentésének konnotatív árnyalatokkal gazdagodása pedig a stíluseszközökön keresztül ragadható meg a legegzaktabb módon. Hangsúlyosan antropomorf metaforák, hasonlatok, megszemélyesítő jelzők által a műszaki paraméterek poetikai funkciót is betöltenek. Zola mozdonya, a *Lison* dramaturgiai funkciója szinte már egy élő személyével azonos, élete, gyengélkedése, halála az emberi élet szakaszainak is metaforájává válik, Jacques Lantier sorsának projekciójaként. Mirbeau autója, mint már említettük, egy életciklusa elején lévő, néha meghibásodó, de mindig talpra

álló műszaki csodaként köt össze egymástól izolált tájakat, embereket; és – bár központi szereplő – mégis erősebb az ipari produktum jellege, mintsem, hogy úgy tekintse az olvasó „személyként”, mint Jacques Lantier *Lison*-ját a *La Bête humaine*-ben.

A szimultán kettős nyelvi regiszter naturalista hagyománya abban is továbbél Mirbeau-nál, hogy a szövegben természetszerűen horizontálisan szétszóródott terminusok kigyűjthetők alfabetikus listába; ezek a vertikális tengely mentén a szakterület tematikus szókincsét, jelen esetben a XX. század elején használatos franciaországi autós neologizmusokat adják meg. Tulajdonképpen az irodalmi szöveg korpuszából szószedetbe rendezhető terminusok jegyzéke úgy is tekinthető, mint az adott mű „szakszövegiségének” mutatója, lévén a szakszövegben éppúgy horizontálisan helyezkednek el az objektív terminusok, mint az irodalmi regiszterben. Tematikus szószedetről nem állapítható meg konnotativitás, a „száraz” szakszavak nem viselik magukon az irodalmi regiszteren belüli érzelmi lenyomataikat, úgy is fogalmazhatnánk, „regiszter-függetlenek”. Szójegyzékben szerepelve nem, vagy elenyészően, ad hoc jelleggel ébreszt érzelmet a *motorolaj*, *hűtés*, *zsírzás* vagy bármely más szakszó. Azt a konnotációs többletet, amelyet egy vertikális lista szavai magukon viselnek az irodalmi regiszteren belül, csak nyelvi példákon keresztül tudjuk érzékeltetni, minél árnyaltabb tipológiára törekedve, a terminusokat körülvevő érzelmi skála fokozataira és az őket kifejező stílusesszközökre vonatkozóan.

Antropomorfizálás, animalizálás

Green értelmezésében a konnotáció a szavakat körülvevő érzelmi, képzeletbeli asszociáció, a szóba implicate beépült, vagy sugallt jelentés. Reális valóságot tükröző szövegekben előfordul, hogy a látszólag objektív megállapítások gyakran az író árnyalt érzelmeire utalnak (Greene – Resnik, 2009). A terminusokra kivetülő érzelmek és a terminusokat közvetítő stílusesszközök átlényegítik, mintegy prizmatikus hatással, az objektív jelentéseket. Az érzelmi állapotok kivetítődése műszaki objektumokra antropomorfizálás, animalizálás útján valósul meg leghatásosabban: jellemzően hasonlatok, metaforikus kifejezések, hiperbolikus jelzők segítségével. Az alábbi, táblázatosan megadott nyelvi példákban a stílusesszközök mellett az érzelmek irányát is feltüntettem.

3. táblázat. A *La 628-E8*-ból idézett konnotativitási nyelvi példák, a terjedelmi korlátok miatt csak magyarul szerepelnek, a francia szövegnek csupán az oldalszámát adtam meg. (A magyar fordítási részletek jelen tanulmány szerzőjétől származnak).

1) Minimális érzelmi színezettel átszőtt denotatív terminusok	66.o.	„[...] keze (Brossette) alig érintette a kormányt, súlyos alakja előre hajolt, úgy figyelte felváltva a <u>zsírzót</u> , a <u>feszültségmérőt</u> , a <u>vízmérőt</u> , a tájat... fülelt a legkisebb <u>motorzajra</u> , rá se hederít, soha, az <u>útjelzőtáblára</u> , az <u>útjelző póznára</u> , melynek nyilai mutatják, merre menjünk [...]”
2) A denotatív jelentésű terminusok konnotációi		
Pozitív érzelmek (a gép humanizálása hasonlattal)	64.o.	„Azután meg, (Brossette) szereti a gépét; büszke rá; úgy beszél róla, mint egy szép nőről.”
A gép mint harmónia forrása	59.o.	„[...] Brossette szédeleg, amikor nem a gépében ül, kezét a kormányon nyugtatva {...} Ott szállja meg ismét lelkét a nyugalom, és az enyémet is [...]”
Kíváncsiság, álmélkodás	74.o.	„A kövér férfi körbejárta a kocsit, örvendező kíváncsisággal mustrálta... Brossette utána eredt, készen állt, hogy kinyissa neki a <u>csomagtartót</u> [...] A férfi a körte formájú dudára csúsztotta a kezét, felfújta mindkét orcáját. [...]”
Negatív érzelmek	79.o.	„Isten háta mögötti kis faluban egy autó szokatlan valami. [...] Nyugtalankodnak, gyülekeznek a szokatlan jelenségek körül, amelyek egy pillanat erejéig megtörik ezeknek a magukba zárkozó lényeknek a monotoniját.”
Irigység: negatív összehasonlítással	84.o.	„Hányszor megmondtam már neked, hogy Charron-t kellett volna vened. [...], mindig csak defektek! [...] sohasem érünk Brüsszelbe ezzel a tragaccsal. – Tragacs!.. Egy tizenkét lóerős Brulard-Taponnier! [...] az úrnak (mármint Mirbeau-nak) jó kocsija van, [...] az úrnak nem Brulard Taponnier-ja van.”
Extrém, ellenséges megnyilvánulások	294.o.	„A túlkölésre az emberek előjönnek házaikból, otthagyják a mezei munkát, összegyűlnek, megátkoznak, rázzák rám az öklüket, kaszákkal, villákkal hadonásznak, köveket dobálnak felém...”
Írónia	51.o.	„Az autó a rigolya, a fantázia, az inkoherencia, a minden elfelejtése.”
A műszaki nyelv mint a tudatlan ügyfél ámitásának eszköze	61.o.	„Sem a szerelő, sem a műhely, nem kockáztatott semmit. Az ügyfél tudatlanságára bizton építhettek. Elég volt valami szép műszaki kifejezést odavetni neki és befogta a száját.

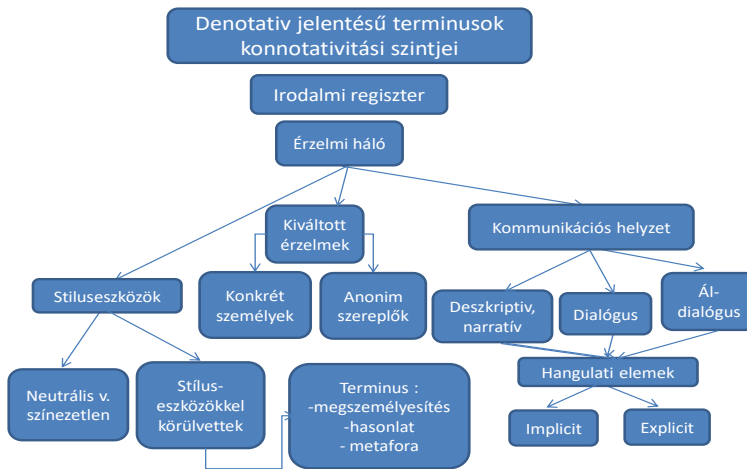
		– De, Uram, a sebváltószekrénnel lehet a hiba, vagy a bütyköstengellyel... Esetleg a kúpos tengelykapcsolóval... A differenciálmű az! Figyeljen csak ide, a differenciálmű! Ilyen szörnyű szavak ellen tehetett mást, minthogy fizessen? ... És fizetett.”
Metafora (metaforafűzér, miniatűr metafora szótár)	45.o.	„...guruló ház... ez az engedelmes eszköz, amilyen az én autóm, [...] ez a <u>mágikus állat</u> , <u>mesés egyszarvú</u> , ez a <u>csodálatos szervezet</u> , amilyen az én autóm motorja, <u>acél tüdejével és szívével</u> , <u>kaucsuk és réz érrendszerével</u> , <u>elektromos ideghálózatával</u> .”
Megszemélyesítés	300.o.	„Brossette enyhén oldalt pillantva az utat nézte, és hallgatta, amint <u>szép dalt énekelnek a hengerek</u> .”
Megszemélyesítés, hasonlat	298.o.	„A 628-E8 <u>türelmetlenkedett</u> . Húzta a <u>kormányt</u> , akárcsak egy zabláját rángató <u>ló</u> .”
Megszemélyesítés	200.o.	„Ezek a fák menekülnek, [...] vágatnak, csak vágatnak... Mit számít, tölgy, akác, szilfa vagy platán? Vágtáznak, ez minden... Felénk rohannak, felénk sietnek, szédítően, szinte azt mondanánk, hogy félnek, nem tudják, mit tesznek és hogy – mindjárt belerohannak az autóba és átszelik....”
Antropomorfizáló hasonlat (esztétikai leírás)	160.o.	„Ha valamiért szeretem a Charron <u>motorháztetőjének</u> tetszetős vonalát, szép, oly telt, formás és tökéletes arányú görbülő ívét, hát azért, mert befedi az egész <u>gépet</u> , mintha feszes bőrként simulna rá.”
Az ember mint gép (hasonlattal)	59.o.	„Olyan vagyok, mint egy pőfögő, leállítással nélkül, üres járatban hagyott gép...”
Az ember mint gép (a sebesség vizuális ábrázolása)	57.o.	„[...] észre sem veszem, minden lépésnél, amely előre lök és húz, egyre gyorsabban megyek ...még jobban felgyorsulok. Olyan rugalmas vagyok, mint az új kaucsuk; az utcakövezeten, járdákon előttem, mögöttem teniszlabdaként pattan fel a cipőm talpa ...futok, hogy elkapjam a labdákat...futok...futok...”

Konklúzió

A La 628 E8-ban a denotatív szaknyelvi neologizmusok érzelmek széles skálájának hálójában, stílusesszóközök közvetítésében gazdagodnak konnotációkkal. A C.G.V.-re visszaverődő érzelmi reakciókon keresztül, amelyek néha iróniával átszőtt kommunikációs helyzetben jelennek meg, az autóhoz kapcsolódó szakszavak szubjektív színezetet kapnak. Egyes szöveghelyeken dinamikus együttesben valósul meg a konnotációs

jelentésbővülés, a terminus stíluseszközökkel történő összefonódottsága által. A terminusok konnotativitási szintjeinek jelenségét az alábbi sémában igyekszem megmutatni, amely még további finomításokat, pontosításokat igényel, egyelőre csak lépcsőfokot jelent egy letisztultabb tipológia felé.

KONKLÚZIÓ



Irodalmi források

Octave Mirbeau (1907): *La 628-E8*. Éditions du Boucher. Société Octave Mirbeau: Paris.
<http://www.leboucher.com/pdf/mirbeau/628e8.pdf>
 Emile Zola (1890): *La Bête humaine*. Charpentier: Paris

Hivatkozások

- Cavalieri, R. (2003): L'automobile, nouvelle héroïne romanesque: de Mirbeau à Pirandello et Bontempelli. *Cahiers Octave Mirbeau*. No.10. 124–130.
- Csák, É. (2018): Der vs das Bierbike? A legújabb angol eredetű jövevényszavak meghonosodási folyamatai a német turisztikai szaknyelvi színtereken. In: Bocz, Zs. – Besznay, R. (szerk.): *Porta Lingua 2018. Tudásmegosztás, értékközvetítés, digitalizáció – trendek a szaknyelvoktatásban és –kutatásban*. SZOKOE: Budapest. 103–112
- Élthes, Á. (2016): Urbanisztikai térben építészeti lexika: Zola *Le Ventre de Paris* (Párizs gyomra) című regényében. In: Bocz, Zs. – Besznay, R. (szerk.): *Porta Lingua-2016. A szaknyelv rétegződése a szakmában, az oktatásban és a kutatásban*. SZOKOE: Budapest. 99–115
- Élthes, Á. (2017): Vasúti lexika irodalmi regiszterben Zola: *La bête humaine* (Állat az emberben) című regényében. In: Bocz, Zs. – Besznay, R. (szerk.): *Porta Lingua-2017. Szaknyelvhasználat: a tudomány és a szakma nyelvének alkalmazása*. SZOKOE: Budapest. 77–94

- Fischer, M. (2010): *A fordító, mint terminológus, különös tekintettel az Európai Unió kontextusára*. Doktori disszertáció. ELTE Nyelvtudományi Doktori Iskola. Budapest
- Greene, S. – Resnik, Ph. (2009): More than Words: Syntactic Packaging and Implicit Sentiment. In: *Proceedings of Human Language Technologies: The 2009 Annual Conference of the North American Chapter of the Association for Computational Linguistics (NAACL '09)*. Stroudsburg, PA. 503–511
- Guilbert, L. (1973): Théorie du neologisme. In: *Néologisme dans la langue et dans la littérature etc, Société d'Édition „Les Belles Lettres”*. Paris. 9-29
- Herberg, D. (1988): Neologismen – lexikologisch und lexikographisch betrachtet. *Sprachpflege*. Jg. 37. 8. 109–112
- Kelemen, É. (1996): «Le procédé de siglaison dans le français contemporain», *Revue d'études françaises*. 1. 53-63. <http://cief.elte.hu/numero-1/numero-1/eva-kelemen-0>
- McCaffrey, E. (1999): „La 628-E8: La voiture, le progrès et la postmodernité.” *Cahiers Octave Mirbeau*. 6. 122–141
- Michel, P. (2003): *Préface in Octave Mirbeau: La 628-E8*. Éditions du Boucher, Société Octave Mirbeau <http://www.leboucher.com/pdf/mirbeau/628e8.pdf>
- Mom, G. (2015): *Atlantic Automobilmism: Emergence and Persistence of the Car, 1895-1940*. Bergfahn: New York/Oxford
- Muller, Ch. (2008): Le Vocabulaire automobile d'Octave Mirbeau. *Cahiers Octave Mirbeau*. 15. 88-91
- Nippleton, C. (2014): Driving Us Crazy: Fast Cars, Madness, and Avant-Garde in Octave Mirbeau's La 628-E8. *Nineteenth-Century-French-Studies*. Vol. 42. Nr.3-4. University Nebraska Press: Lincoln. 250–263
- Paillard, M. (2000): *Lexicologie contrastive anglais – français: Formation des mots et construction du sens*. Gap. Ophrys: Paris
- Razorenov, D. A. (2006): *Termin v sovremennom hudozhestvennom proizvedenii (na material anglijskogo iazyka)*. [The Term in a Modern Fiction Work (Based on the English Language): Ph.D. Thesis. Moscow
- Sayadi, F. (2011): The Translation of Neologisms. *Translation Journal. Language & Communication*. 16/2. <https://translationjournal.net/journal/56neologisms.htm>
- Vargáné, Kiss K. (2016): A pénzügyi terminológia fordításának néhány aspektusa. In: Bocz, Zs. – Besznayák, R. (szerk.): *Porta Lingua-2016. A szaknyelv rétegződése a szakmában, az oktatásban és a kutatásban*. SZOKOE: Budapest. 179–191
- Zachar, V. (2015): Neologizmusok fordítása – neologizmusok a fordításban. In: Bárdosi V. (szerk.): *A nyelvi pragmatika kérdései szinkrón és diakrón megközelítésben*. Budapest: Tinta Könyvkiadó. 251–260
- Ziegler, R. (2009): Le personnage de Weil-Sée dans La 628-E8. In: Reverzy, É. – Ducrey, G.: *L'Europe en automobile (Octave Mirbeau écrivain voyageur)*. Presses Universitaires de Strasbourg: Strasbourg
- Ziegler, R. (2015): *Octave Mirbeau's Fictions of the Transcendental*. University of Delaware Press: Newark

Architecture réelle, architecture fictive dans *L'Abbé Jules*: le cas de la chapelle du Père Pamphile

Ágnès ÉLTHES

Budapest University of Technology and Economics

ABSTRACT

Specialized vocabulary corresponding to the domain of architecture is incorporated into the literary register of Mirbeau's novel L'Abbé Jules where it functions dynamically. This paper presents this phenomenon of a double linguistic register, through an analysis of the architectural terms that relate to Père Pamphile's imagined chapel which are horizontally distributed in the text. Several steps in the construction of the "chapel," and several activities accomplished by Pamphile, are real and are linked to this fictitious architecture by denotative architectural terms which, through a variety of stylistic devices, connote emotions. Lexical variations of Pamphile's "chapel" thus reinforce its role as a leitmotif. Architectural terms serving as spatial, temporal, and sometimes psychological markers are present along the path that Jules takes to find Pamphile. This distance separating the real chapel of the bishop's palace in Viantais from the fictitious chapel in Réno is covered four times, each time with a different emotional background. This study takes the first trajectory as an example of how architectural terms function in a dynamic fashion.

Les termes architecturaux dont Mirbeau fait l'utilisation, dans le tissu romanesque de *L'Abbé Jules*, reflètent fidèlement le vif intérêt que l'époque porte à l'architecture (on sait que les premiers dictionnaires d'architecture imprimés paraissent dès 1854).¹ À travers une variété de figures de style telles que la personnification, la comparaison, l'adjectivation et la métaphorisation, les termes architecturaux dénotatifs, qui se présentent dans le roman de façon syntagmatique, s'imprègnent d'une valeur connotative en renvoyant à un contexte émotionnel, dramaturgique. Par le biais de ce double registre langagier, les états psychologiques d'un personnage sont, à diverses reprises, projetés sur un élément d'architecture réel ou fictif. Le texte de *L'Abbé Jules* offre ainsi un terrain très propice à une analyse textuelle qui privilégie les termes architecturaux.

Si le motif de l'intrusion de l'imaginaire dans la perception de la réalité physique, fait son apparition assez tôt dans le roman – la mère de Jules imagine son fils, évêque, sous “des coupoles vertigineuses, resplendissant d'or”² (59); la bibliothèque illusoire de l'abbé Jules, bâtie de livres au lieu de pierres, comporte des “salles hautes,” “escaliers,” “galeries à balustres,” “échelles roulantes” (88) – c'est d'abord, dans le présent article, sur la chapelle fictive du Père Pamphile, que nous nous concentrerons. Celle-ci constitue en effet un exemple brillant du rapport de réciprocité que des termes architecturaux permettent d'établir entre réel et fictif.

¹ Voir Michel Procès: “Le vocabulaire de l'architecte à la recherche d'une cohérence perdue,” in *Terminologie diachronique* (Bruxelles: Centre international de la langue française, 1989) 77-86. Voir aussi Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècles*; Pierre Chabat, *Dictionnaire des termes de la construction* et Henry Guédy, *Dictionnaire d'architecture*.

² Octave Mirbeau, *L'Abbé Jules* (Paris: Éditions du Boucher, 2003). Web. 12 janvier 2018 <<http://www.leboucher.com/pdf/mirbeau/jules.pdf>>. Toutes les citations tirées de *L'Abbé Jules* renvoient à cette édition. Les pages seront indiquées entre parenthèses dans le corps du texte.

La reconstruction de la chapelle est un rêve obstiné, qui se présente sous la forme d'un leitmotiv que viennent modifier des variations lexicales. L'illusion est plus spécifiquement véhiculée le long d'étapes et de situations réelles envisagées à travers une dichotomie "prismatique" entre le fictif et le réel, laquelle transforme l'édifice en une structure complexe à couches multiples.

Une analyse textuelle nous permettra de montrer de quelle manière l'écrivain élargit le sens purement dénotatif des termes architecturaux. Dans le contexte de notre analyse, est réel tout objet architectural qui existe et surtout est perçu dans sa réalité physique par les personnages de la fiction littéraire et par le lecteur. C'est le cas des églises, maisons, parties de bâtiments (notamment fenêtres, portes, escaliers, couloirs, terrasses ou balcons), intérieurs, cours, murs, murailles et ainsi de suite. Est fictive au contraire, toute construction architecturale qui s'opère par le travail du cerveau et ne vit que dans l'imagination, les rêves et les illusions d'un personnage.

Comme nous l'avons fait valoir dans une de nos précédentes études sur le lexique architectural dans l'espace urbain,³ les diverses composantes de la langue de spécialité – en l'occurrence, l'architecture – "respirent" avec les personnages. Ces termes techniques, qui jouent un rôle tant dans des situations dramaturgiques, psychologiques, communicatives, dialogiques ou faussement dialogiques, que dans des descriptions détaillées ou fragmentaires, prendront donc tous une coloration connotative sur le terrain littéraire. C'est en fonction d'une telle approche que nous allons poursuivre notre étude.

Dans un premier temps, il nous paraît incontournable de parcourir les modulations lexicales ayant trait à la chapelle fictive qui est réalité dans les rêves de Pamphile. Ces variations s'organisent en un réseau de termes architecturaux à sémantisme gradué – chapelle, église, basilique – qui font leur apparition au fil du texte à une fréquence différente, et dans des situations dramaturgiques diverses, mais qui se réfèrent tous à une seule et même irréalité: la chapelle fictive, reconstruite dans les illusions du Père Pamphile et qu'il est le seul à percevoir.

Chapelle, église, basilique

Chapelle, église, basilique sont autant de termes architecturaux qui évoqueront la chapelle des rêves du Père Pamphile. Ce sont des passages comportant ces termes que nous allons à présent analyser en insistant sur le contexte émotionnel et dramaturgique dans lequel ils apparaissent. Le motif de la chapelle du Père Pamphile apparaît dans un premier temps sous la forme d'une "église" qu'une vieille femme indique à l'abbé Jules après qu'il lui a demandé son chemin. Une atmosphère de conte investit temporairement cette situation dramaturgique précisément positionnée dans l'espace. En effet, lorsque l'abbé Jules s'engage pour la première fois sur l'avenue qui conduit à Réno, le personnage de la vieille lui offre une aide inattendue en lui fournissant spontanément quelques renseignements:

³ Ágnes Élthes, "Urbanisztikai térben építészeti lexika Zola *Le Ventre de Paris*" (Párizs gyomra) című regényében. ["Lexique architectural dans un espace urbanistique dans *Le Ventre de Paris* de Zola"] (article publié en hongrois), *Porta Lingua* (2016): 99-115. C'est nous qui avons traduit le titre de l'article. Web. 29 janvier 2018 <<http://szokoe.hu/kiadvanyok/porta-lingua-2016>>.

- Oui dame! monsieur le curé, répondit la vieille... il y est...

[...]

- Même que j’viens d’lui porter sa soupe... Vous le trouverez auprès de son église, en train d’remuer d’la pierre... Oh! il en remue, il en remue! allez !... Bon sang, qu’il en remue! (92)

La gestuelle de la femme, la simplicité de son registre d’expression – simplicité dont attestent les apostrophes et les trois points marquant son discours – reflètent de toute évidence la condition sociale de cette paysanne anonyme de Basse Normandie, qui est au service du Père Pamphile. Le fait que la vieille mentionne une “église” semble traduire l’estime qu’elle a pour les membres du clergé même si la quadruple répétition du verbe “remuer” teinte son discours d’une certaine ironie.

Le terme architectural *chapelle* fait quant à lui sa première apparition dans une digression textuelle consacrée tout à la fois à la présentation historico-architecturale de l’abbaye du Réno et à l’histoire personnelle du Père Pamphile – histoire dans laquelle sont évoqués ses voyages à l’étranger et ses haltes au couvent. L’insertion de cette partie descriptive rompant la linéarité du récit, engendre un glissement vers un registre semi-objectif, semi-documentaire, parsemé de remarques subjectives. La beauté stylistique fait songer à un journal de voyage ou à un guide touristique qui véhiculerait des informations historiques au sujet de la chapelle démolie.

La toute première mention explicite de la “chapelle” démolie du Réno nous est fournie dans la partie descriptive qui retrace brièvement l’histoire et l’état des ruines de l’abbaye de Réno. Une prise de position émotionnelle (“[...] la Révolution commit le crime abominable de jeter bas la chapelle” [93]) se mêle ici à une évaluation architecturale à la fois objective (“quelques piliers et quelques pans de murs” [93]) et subjective (“un des plus exquis chefs-d’œuvre de la Renaissance” [93]), l’emploi de l’article défini (“la chapelle”) précisant qu’il s’agit d’une seule chapelle. Tous ces éléments annoncent à l’intérieur d’une seule phrase la fonction centrale de cette chapelle qui revêt un sens à la fois dénotatif et connotatif dans la suite du développement dramatique du roman. De manière implicite, ce même passage fait aussi référence à des cercles concentriques qui vont, pendant une durée précisément déterminée, progressivement rapprocher le vieux moine de l’Ordre des Trinitaires de l’enceinte de la chapelle: “Durant six mois, de l’aube à la nuit, il déambula ainsi, de plus en plus absorbé, rétrécissant chaque jour le cercle de ses promenades, pour le limiter, finalement, à l’enceinte de la chapelle détruite” (94). Convaincu de la volonté divine, le Père Pamphile décide, avant de reconstruire l’Ordre des Trinitaires, de relever, “dans sa magnificence ancienne, la chapelle, abattue par l’impie” (95). Répété dans l’intervalle d’une ligne, le terme “chapelle” souligne ici la détermination du Père Pamphile, faisant ainsi écho à la volonté divine: “La chapelle d’abord, l’ordre ensuite...” (95). C’est dire qu’en l’espace de quelques lignes seulement, le terme “chapelle” apparaît non moins de trois fois.

Considérons à présent le passage où se repère l’attachement émotionnel du Père Pamphile à la chapelle du Réno: “Il revoyait *cette chapelle aimée*, où chaque pierre disait le souvenir des ancêtres” (95, nous soulignons). Un peu plus loin, le curé prononce la phrase toute simple qui sera un leitmotiv dans le récit, et qui réduit grammaticalement la chapelle à un pronom personnel objet direct: “- Je la bâtirai” (96). C’est cette même phrase que Pamphile reprendra obstinément quand, dans sa rage de destruction, il aura abattu les arbres de l’avenue et les arbres fruitiers du jardin (97).

L’obsession du Père Pamphile de reconstruire la chapelle d’antan s’intensifie et mêle alors éléments fictifs, oniriques et réels aux activités physiques extravagantes, absurdes, déployées par le vieillard. Pour extérioriser les visions hallucinées du curé, Mirbeau insère dans un paragraphe de trois lignes deux termes architecturaux relatifs à la chapelle: “[...] il voyait son *église*, sortir peu à peu, de toutes ces morts, [...]; il se voyait aussi, s’accrochant aux flancs de la nouvelle *basilique*, grimper de pierre en pierre, et planter, au sommet de la flèche, la croix d’or reconquise et triomphante. (97, nous soulignons). Cette amplification sémantique de l’objet

architectural original suggère un agrandissement des dimensions de la chapelle fictive tandis que l'emploi du possessif "son" ("son église") et l'utilisation de l'adjectif qualificatif "nouvelle" précédé de l'article défini ("la nouvelle basilique"), sont autant de signes de subjectivité exprimant l'attachement émotionnel du Père Pamphile à sa chapelle.

Cette vision délirante de la chapelle est véhiculée, lors de la quête d'argent, par une expression métaphorique montrant le Père Pamphile "pri[er] avec ferveur" (101) devant un calvaire: "[...] les yeux levés au ciel, des yeux ivres, qui semblaient poursuivre, parmi les nuées, une souriante et radieuse image; [...]" (101). Le désir illusoire de reconstruire l'édifice, qui prend l'appellation d'"église" pendant les tournées au couvent, marque l'ambition dévote du Père Pamphile de reconstruire la chapelle détruite: "D'ailleurs le prêtre ne prêtait à ces choses qu'une médiocre attention absorbé qu'il était de plus en plus par l'idée fixe: "[...] *son église. Son église!*" (101, nous soulignons). C'est encore le terme "église" qui encadre la collision verbale entre le réel et le fictif à laquelle équivaut le dialogue du Père Pamphile et de l'abbé Jules:

Après les politesses échangées, l'abbé demanda:

- Alors, c'est *votre église*, ça? [...]

- *Tout ça, c'est mon église!*... Oui, mon cher monsieur l'abbé, tout ça! [...]

- Dites donc, voilà quarante ans que vous la bâtissez... *et il n'y a rien!* (106, nous soulignons)

D'abord situé dans le champ du réel – Pamphile se réfère aux "fondations" – l'échange finira par glisser dans le domaine du fictif. À la fin du dialogue, l'abbé Jules, furieux et déçu d'avoir essuyé un refus de la part du Père Pamphile à qui il a demandé de l'argent pour monter sa bibliothèque, se permet d'émettre une remarque blessante: "-Vous savez que *votre église*, c'est de la blague. [...]" et que vous ne la bâtirez jamais" (111, nous soulignons). Le Père Pamphile réagit à cette remarque blasphématoire en affichant un regard qui le rend surhumain et effraie l'abbé Jules. À la vue de Pamphile qui se dresse, "*une flamme* dans ses yeux, si grand, si beau, si terrible" (111, nous soulignons), l'abbé se voit en effet contraint de reculer, "dompté par ce regard dont il ne pouvait soutenir *l'extraordinaire et surhumaine clarté*" (111, nous soulignons). Il faudrait ici contraster ce regard surréel au regard de l'abbé Jules pendant son trépas – "Et les paupières agrandissaient démesurément, autour de ces prunelles mortes, vides de lumière, leur orbe inerte et pale" (222) – regard qui donne à pressentir un monde d'outre-tombe gardant toute son opacité.⁴

Rêvant à sa chapelle, le Père Pamphile trace un inventaire d'activités physiques grandioses et absurdes qu'il s' imagine pouvoir effectuer tout seul: "Quand je devrais, tout seul, tailler ces *blocs* et les porter sur ma vieille échine, quand je devrais *hisser ces poutres*, forger ces *fers*, soulever à bout de bras, ces *voûtes* [...]" je la bâtirai" (111, nous soulignons). Par un contraste mystérieux et absurde, toutes ces ambitions passées et futures imaginées pour reconstruire la chapelle ne se réfèrent dans la réalité qu'à un trou symbolique, une anti-église.⁵

Au-delà de ces allusions à la chapelle que constituent ces variations lexicales, existent des allusions moins directes et moins nombreuses, où, par le biais d'un processus psychologique de substitution, la chapelle, non explicitement nommée, devient pour le lecteur une figuration métaphorique. C'est ainsi qu'au terme du dialogue du Père Pamphile et de l'abbé Jules, la

⁴ Voir Anna Gural-Migdal, "L'imaginaire horrifique de *L'Abbé Jules*, par-delà naturalisme et décadence," in *States of Decadence: On the Aesthetics of Beauty, Decline and Transgression across Time and Space*, vol. 1, eds. Guri Barstad and Karen P. Knutsen (New Castle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016) 220.

⁵ Selon l'avis de Robert Ziegler, la chapelle de Pamphile incarne la conception mirbellienne de l'utopie, "la perfection du chef d'œuvre qui n'est rien, puisque sa perfection n'est pas compromise par son expression." "Le roman cinéraire d'Octave Mirbeau: *L'Abbé Jules*," in *Octave Mirbeau, passions et anathèmes* (Caen: Presses de l'Université de Caen, 2007) 69-80. Web. 29 janvier 2018 <<http://www.openedition.org/puc/10318?lang=en>>.

chapelle subit une série de métamorphoses et finit par atteindre à un symbolisme religieux: “Cet argent n’est pas à moi; il est à *Elle*, à *Elle*, la *radieuse*, la *sublime épouse de mon cœur*!... Je n’en puis rien distraire...” (110, nous soulignons). Cette exaltation surhumaine du Père Pamphile prêt à tout sacrifier en faveur d’une aspiration fantasmatique est repérable sur le plan stylistique. La majuscule donnée au pronom “Elle,” le syntagme “l’épouse de son cœur” pour qualifier la chapelle, les deux adjectifs “radieuse” et “sublime,” magnifient ainsi l’église imaginaire pour faire du *trou chapelle* une image qui joue sur la symbolique christique.

Le trou

Le mot “trou” fait sa première apparition en tant qu’élément de décor d’arrière-plan, lorsque Jules, n’ayant pu obtenir de l’argent pour la construction de sa bibliothèque, s’éloigne de son interlocuteur: “Le Père Pamphile fit quelques pas, s’arrêta au bord du *trou qu’il était en train de creuser lorsque Jules était venu le surprendre*...” (111, nous soulignons). C’est sur ce même terme que se clôt le récit de la rencontre de l’abbé Jules et du Père Pamphile puisque, de manière cyclique, la rencontre des deux hommes s’achève là où elle a commencé, sur le spectacle du Père Pamphile occupé à creuser *un trou* avec sa pioche.

Au delà d’une simple répétition lexicale, la reprise du mot “trou,” lors du retour de l’abbé Jules à Réno, connote plus particulièrement le passage du temps: “*Il revit le trou qu’avait creusé le Père Pamphile*, et qu’un glissement de terrain comblait aujourd’hui; *un autre, plus loin, s’ouvrait de la longueur d’un homme, étroit et profond comme une fosse de cimetière*” (129, nous soulignons). Le désir fugitif, morbide que ressent Jules de s’allonger dans cette fosse, “de se recouvrir de nuit et dormir” (129), de même que la description d’une atmosphère funèbre – “*La pioche était piquée dans le sol, au bord du trou, la pioche*, illusoire et grossier instrument des rêves du moine [...]. *Tout parlait de la mort*” (129, nous soulignons) – fonctionnent comme autant de signes prémonitoires de la tombe du Père Pamphile.

Les métamorphoses sémantiques du *trou* étonnent donc par leur complexité: du *trou* qui incarne la chapelle illusoire du Père Pamphile et, dans le même temps, symbolise une “anti-église” – la chapelle démolie par la Révolution – l’accent va se déplacer, par le moyen d’un dédoublement de ce motif, vers un *trou* qui, en se faisant *fosse*, anticipe la fosse de cimetière qui sera la tombe réelle du Père Pamphile.

Impliquées dans une relation de référant et référé, les lexies “rêve” et “chapelle” se rapportent directement au vieux moine, qui a vagabondé à l’étranger lors de sa quête d’argent. Nous assistons à un agrandissement hyperbolique de l’obsession hors du commun du personnage au détriment de sa personnalité et de tout sens moral: “En cette impudente vie de vagabond, [...] il n’avait rien vu, rien compris, rien éprouvé en deçà et au-delà de ce *rêve*. Un fait s’accomplissait qui dominait tout, un fait supérieur à toutes conventions humaines: *la chapelle*. [...] il n’y avait que *la chapelle*” (103, nous soulignons). Un déferlement de termes architecturaux opère un glissement métaphorique qui suggère l’omniprésence quasi divine de la chapelle rêvée, qualifiée par Robert Ziegler de “maison universelle de Dieu, une nature reconsacrée”⁶: “Le ciel était sa *voûte*, les montagnes ses *autels*, les forêts ses *colonnes*, l’Océan ses *baptistères*, le soleil son ostensor et le vent ses orgues (104, nous soulignons).⁷

⁶ Robert Ziegler, “Religion et illusion dans *L’Abbé Jules*,” *Cahiers Octave Mirbeau* 20 (2013): 33.

⁷ Samuel Lair voit en cette réflexion “une vision animiste qui est ici grandiose, démesurée mais traduit la même plasticité d’une nature protéiforme vers laquelle se transfère l’idéal mystique et visionnaire du prêtre.” Samuel Lair, “Octave Mirbeau et les clivages du moi,” *Studia Romanica Posnaniensia* 32 (2005): 138.

L'association entre "rêve" et "chapelle" reparaît dans la scène de l'enterrement du Père Pamphile à Réno. L'abbé Jules qui enterre le Père constatera: "Tu dormiras dans ton rêve, doux rêveur; tu dormiras dans cette chapelle que tu voulais si impossiblement magnifique, et dont tu auras pu faire, au moins, la sépulture..." (131, nous soulignons). Le lieu de l'enterrement est positionné précisément dans l'espace: "Cent mètres le séparaient du trou, près de l'église, du trou qu'il avait choisi pour inhumer le Père Pamphile" (131). La pioche en mouvement du Père Pamphile, signe de vivacité du vieillard au début de la rencontre des deux hommes, sert à présent de croix sur la tombe du vieux moine des Trinitaires.

D'abord qualifié, sur un ton blasphématoire, de "rien" par l'abbé Jules, avant de devenir symboliquement "église," le trou que le Père Pamphile avait creusé, véritable "anti-église" sans murs ni flèche, dont il faisait sa chapelle illusoire bien aimée – ou du moins ses fondations – se fait aussi, à cet endroit du texte, synonyme du mot "fosse," renvoyant ainsi à l'ultime lieu de repos du Père Pamphile. On voit donc que ce jeu transformationnel des termes architecturaux à partir du "trou" est lourd de significations symboliques.

Chapelle fictive: étapes réelles d'un processus de construction

Toute fictive que soit la chapelle du Père Pamphile, quelques étapes réelles d'un processus de construction s'y rattachent, abstraction faite bien évidemment de l'impossibilité de sa réalisation, au vu de la fragilité de son architecte rêveur et solitaire.

La première étape, le projet de construction, prend la forme d'un descriptif de la chapelle que le Père Pamphile a trouvé dans un vieux livre et qu'il a mémorisé. Ce plan enrichi de "gravures," qu'il déroule devant les architectes et entrepreneurs, comporte des termes architecturaux tels que "lignes," "flèche," "portail," "piliers," "voûtes," "granit," "frises," "architraves," "dalles," "fresques," "autel," "vitraux" (96). Ces termes revêtent, au-delà de leur sens dénotatif un sens connotatif que leur confèrent des figures de style expressives qui reflètent l'enthousiasme et la joie radieuse du Père Pamphile. Une polyphonie cachée naît du fait que, sous la plume de Mirbeau, le registre langagier du vieux livre présentant la chapelle d'autrefois n'adhère pas au style scientifique généralement objectif et impersonnel qu'on est en droit d'attendre d'un livre d'architecture. Une subjectivité traduisant les émotions de Pamphile imprègne l'énumération des termes architecturaux. Adjectifs, substantifs expressifs, personnification, métaphore font ainsi valoir l'attachement vif du Père à sa chapelle illusoire. "[E]xtasié par l'angélique pâleur des fresques et l'or flambant de l'autel" (96) de l'ancienne chapelle, il revoit "la pureté de ses lignes, la fierté de ses flèches, la beauté de son portail," tandis qu'il marche "sous ses voûtes sonores, entre ses hauts piliers qui profilaient le merveilleux poème des frises et des architraves" (96). Le Père Pamphile, qui exige que la chapelle d'antan soit reconstruite et non créée, possède sur l'intérieur de celle-ci des informations qui étonnent par leur précision. S'exprimant en bribes de dialogue qui restent sans réponse et s'apparentent à des fragments de monologue prononcés à haute voix, il indique l'endroit où était "le retable... moins ancien et très riche... en porphyre... un don de Louis XIV" (102) ou commente: "- Voyons, Messieurs! nous ne créons pas... nous reconstituons... C'est bien différent. Tenez, là, était le maître autel... en pierre sculptée ... trente-deux figures!..." (102). S'inverse ainsi la définition que Philippe Hamon donne du fictif et du réel dans l'architecture⁸ puisqu'ici, le plan descriptif et les gravures de l'ancienne chapelle figurent le *réel* et précèdent le bâtiment construit, encore *fictif*.

⁸ L'auteur dit à ce sujet: "[...] dans l'architecture, c'est la *fiction* (les plans) qui précède le *réel* (le bâtiment construit)" (nous soulignons). Philippe Hamon, *Expositions – Littérature et architecture au XIXe siècle* (Paris: José Corti, 1989) 45.

La demande de devis, les consultations avec des architectes et des entrepreneurs inscrivent dans l'ordre du réel le processus de reconstruction de la chapelle. Afin d'obtenir les fonds nécessaires à la reconstruction, à savoir la somme absurde de "cinq millions" (97) à laquelle l'architecte diocésain estime les travaux, le Père Pamphile commence par la vente d'objets personnels tels que "mobilier," "vieux gonds de portes charretière," "vieilles ferrures et tuyaux crevés" (96). Un effet d'ironie naît du contraste entre les fragments minuscules que vend le Père (ainsi "bout de fer," "morceau de cuivre" [96]) et les illusions et rêves ambitieux qu'il nourrit. Après avoir vendu des objets qui appartiennent à son microcosme, et qui comprennent tant "les démolitions qui encombraient les cours" (96) que les "ornements de la petite chapelle" (96), Pamphile reste plus que jamais ancré dans sa décision.

Il importe encore de commenter, à propos de cette quête d'argent, l'épisode de la folle destruction des arbres et les voyages à l'étranger lors desquels le Père Pamphile s'humilie au point de mendier. Par le biais de personnifications, métaphores, comparaisons, les noms des végétaux se trouvent liés, pendant leur saccage, à des termes d'architecture: "il *abattit* le petit bois de sapins et de marronniers qui faisait au couvent comme un *rempart* de verdure" (96, nous soulignons). Le verbe "il *abattit*," qui apparaît cinq fois dans le même paragraphe, renforce la violence d'un acte au caractère absurde (l'abattage de ces arbres demande en effet un effort énorme de ce vieux prêtre à la figure fragile). Toutefois, l'image la plus saisissante dans ce délire d'abattage est celle du meurtre, de la blessure fatale de la victime: "il enfonçait, à toute volée, la lourde cognée au cœur rouge des vieux arbres, ahanant d'une voix sauvage: - Je la bâtirai" (97). Cette folie destructive est à son comble lorsque le Père Pamphile, du haut d'une tourelle dominant le couvent, contemple des arbres anthropomorphisés, "tordus et saignants par de larges blessures" (97). La métaphore de la guerre est explicite puisque le terrain de destruction des arbres est qualifié de "champ de bataille" (97). La valeur symbolique de toute cette série de violences se révèle dans le parallèle qu'on peut établir entre l'unique arbre resté debout – "un cerisier chétif, [...] étonné d'être si seul sur cette terre" (97) – et la figure fragile et solitaire du vieux Père Pamphile qui lutte pour sa chapelle parmi les ruines de l'abbaye. L'infiltration de l'architecture rêvée dans l'image réelle de la destruction débouche bien sur l'illusoire. Fermant les yeux, Pamphile s' imagine une chapelle que des dimensions architecturales plus importantes apparentent à une *église*, puis une *basilique*.

L'obsession de la chapelle conduit aussi le Père Pamphile à franchir de longues distances, "[...] sans s'arrêter jamais, sans se reposer, précédé de la *lumineuse image* qui semblait le conduire et le protéger" (98, nous soulignons). Le vieillard couvre ainsi des distances invraisemblables et parcourt la France, l'Espagne, l'Italie, l'Autriche, l'Asie Mineure, la Hongrie. La durée dans le temps de ses voyages irréallement réels est précisée par l'auteur: trente-cinq ans. Durée interrompue par des haltes à Réno, lors desquelles le Père Pamphile, contemplant la sombre image des ruines abandonnées, est confronté aux ravages du temps. Un lexique étonnamment thématique de la dégradation des monuments est repérable en l'espace de seulement vingt-quatre lignes. Le tableau ci-dessous résume cette thématique:

Bâtiment/ dégradation	Parties de bâtiment/dégradation	Intérieurs	Végétation	Matériaux
pavillon, lézardes, crevasses	toit, maçonneries, ouvertures, portes, murs, pièces, cloison, hangar, fenêtres sans vitre	plancher, lambourde, plafond, table, chaise, crucifix, portrait	ronces, orties, chiendents, hallier, végétation	pierre, vitre

Tableau 1: Thématique de la dégradation des bâtiments

Grâce à diverses figures de style, la description de la dégradation des ruines de l'abbaye, est d'une plasticité palpable et se prête à une visualisation intense. Notons ainsi le recours à la personnification ("Le vent qui charrie des semences égarées, fécondait les pierres" [101]), la comparaison ("toit affaissé, troué comme un tamis" [101]), la métaphore ("ronces, orties, chiendents gagnaient les ouvertures et bouchaient les portes d'un hérissément de hallier" [101]) et l'utilisation d'adjectifs et de verbes sémantiquement riches et évocateurs ("plafond crevé, cloison prête à s'ébouler sur lui" [101]). L'on remarque aussi plus spécifiquement l'emploi des verbes "craquaient," "bouchaient," "gagnaient," "fléchissaient," "s'ébouler," "s'échevelait" (101), qui appartiennent au champ lexical de la détérioration et suggèrent l'impossibilité de reconstruire. L'achat de matériaux de construction, les activités physiques, de nouvelles consultations avec des architectes et des entrepreneurs font valoir la dimension absurde de la lutte solitaire et démesurée du fragile Père Pamphile.

Le caractère tragique du projet se fait également jour dans les réactions des architectes et entrepreneurs sans scrupule qui osent abuser du vieux prêtre en lui proposant "les plans les plus baroques" (102). Le recours à l'hyperbole permet de mesurer l'étendue de l'escroquerie à laquelle se livrent ces professionnels "[m]étrant, cubant, déroulant de grands papiers jaunis où étaient tracées des figures géométriques, ils allaient [...]. Ils ébauchaient, en l'air, des projets d'architectures babyloniennes, faisaient tourner des cathédrales au bout de leur doigt" (102). Devenue réalité grâce à la persévérance du Père Pamphile, la somme de cinq cent mille francs correspondant au devis original s'est pourtant vite évaporée, absorbée par les activités préalables à la construction. L'on apprend ainsi que "[l]es terrassements, pour les fondations de la chapelle, avaient été enfin commencés, puis abandonnés, faute d'argent" (104) et que "des cinq mille francs, tout avait passé en plans d'architecte, en mémoires préparatoires d'entrepreneurs, en achats de matériaux et d'outillage, sans cesse perdus ou volés, sans cesse renouvelés" (104). Les étapes en vue de la construction se répètent sans indication d'intervalles temporels: "[...] la poche garnie, il achetait encore; il conférait avec les architectes et les entrepreneurs; et c'étaient les mêmes actions, les mêmes comédies. On métrait, on cubait, on déroulait les mêmes papiers jaunis" (104).

Pourtant, en dépit des obstacles, l'idée fixe de la chapelle se métamorphose en une omniprésence divine dans l'exaltation hymnique que Pamphile voue à la nature et à la chapelle et dont le registre poétique réunit des termes architecturaux susceptibles de suggérer un panthéisme. Au-delà de leur valeur dénotative, certains termes architecturaux sont ainsi associés à des émotions enthousiastes, que transcrivent des exclamations suivies de trois points et contenant des adjectifs à sémantisme positif: "Ah! La belle pierre! ... Ah! La bonne chaux!... Ah! Le fameux ciment!..." (102).

Une quadruple répétition de la distance parcourue par l'abbé Jules

La distance qui sépare la chapelle de l'évêché de Viantais – où l'abbé Jules célèbre la messe du matin – de la chapelle illusoire du Père Pamphile à Réno – où l'abbé se rend en hâte – est parcourue quatre fois. À deux reprises en effet, l'abbé Jules revient de Réno par le chemin qu'il a emprunté pour s'y rendre. Quatre parcours identiques, dans la temporalité desquels des termes architecturaux témoignent des changements émotionnels de l'abbé, qui a vécu des épisodes dramatiques à Viantais et à Réno, et se trouve partagé entre l'espoir, la colère, la honte, le remords, la peur, le deuil, la tristesse, et un sentiment de dépaysement.

On sait que la première rencontre de l'abbé avec le Père Pamphile, qui vit près de la "chapelle-trou," donne lieu à un dialogue véhément, blessant à propos de la reconstruction de la chapelle de l'abbaye du Réno. Réalité pour Pamphile, la chapelle n'est en effet qu'une pure fiction, un "rien," pour l'abbé. Cette confrontation verbale à l'accent parfois blasphématoire, qui se déroule après le premier parcours du chemin vers Réno, occupe une place asymétrique

dans le triple rapport de symétrie qui unit les deux hommes. En effet, outre la symétrie entre le désir de l'abbé Jules de construire sa propre bibliothèque, et l'obsession du Père Pamphile de reconstruire la chapelle démolie, on note la symétrie entre l'église de Viantais qui existe matériellement et la chapelle fictive de l'abbaye du Réno, ainsi que la symétrie entre la bibliothèque imaginée par l'abbé Jules et la chapelle illusoire du Père Pamphile.

La deuxième "rencontre" s'avère être le sinistre face à face de l'abbé Jules avec le misérable cadavre du Père Pamphile qu'il découvre sous les décombres avant de procéder, seul, à l'enterrer. Le texte fournit quelques indications temporelles qui permettent d'évaluer le laps de temps qui s'est écoulé entre les parcours et durant lequel les ruines de l'abbaye de Réno se sont progressivement dégradées. Après le premier retour de Réno, le mandement que Jules suggère à l'évêque provoque un scandale et une absence d'un mois du prélat. Six mois plus tard éclate un autre scandale, celui de la célébration de la fête de l'évêque que Jules interrompt par une série d'interventions blasphématoires, de critiques acerbes à l'encontre de l'évêque et du grand vicaire. Suite à cet esclandre, l'abbé quitte Viantais et reprend donc le chemin de Réno une deuxième fois, à un intervalle de plusieurs mois – après une période hivernale dévastatrice pour les ruines de l'abbaye – dans l'espoir de s'exiler auprès du Père Pamphile. Toute son âme est souffrante sous l'emprise d'une solitude tragique qui ralentit ses pas, comme pour allonger ce trajet au bout duquel se trouvent la désolation et la mort.

Les éléments architecturaux moins nombreux d'un parcours à l'autre, ne servent pas seulement de marqueurs temporels, ils rendent également compte de l'approfondissement des auto-analyses de Jules et reflètent ses états d'âme. Les limites de cet article ne nous permettant pas d'explorer l'ensemble des parcours, nous examinerons plus spécifiquement le premier parcours pour découvrir l'association de ces termes architecturaux à la psychologie.

Impact psychologique du premier parcours

Après avoir volé deux louis d'or sur la cheminée de la chambre de l'évêque, l'abbé Jules balance entre un sentiment de honte et le sentiment d'être rendu meilleur par le vol. Il se met en route, rempli d'optimisme, et convaincu que le Père Pamphile l'aidera.

Une segmentation spatiale se dessine lors du premier parcours du chemin qui sépare la chapelle réelle de l'évêché, de la chapelle fictive de Réno. L'on note ainsi des termes urbanistiques et architecturaux, qui fonctionnent comme des marqueurs spatiaux et constituent les éléments d'un puzzle que le lecteur repèrera ultérieurement. Jusqu'à l'entrée de l'abbaye du Réno, premier point d'orientation spatiale, l'avancée de l'abbé Jules n'est indiquée qu'à travers des allusions au rythme forcené qui lui permet de couvrir en seulement une heure, une distance d'environ vingt kilomètres (c'est la distance entre Rémalard, le Viantais du récit, et Réno): "Une heure après, soufflant, trempé de sueur et de pluie, il arrivait devant l'entrée de l'abbaye" (91). L'on ne peut à ce propos que souscrire à l'opinion de Claude Herzfeld qui voit en Mirbeau "une machine à transformer 'le réel'."⁹ Le premier élément urbanistique indiqué par le romancier est l'*avenue* dans laquelle l'abbé Jules s'engage après avoir atteint l'entrée de l'abbaye. Les termes architecturaux dont Mirbeau se sert pour nous donner une description authentique de l'entrée, offrent un brillant exemple d'un vocabulaire de l'architecture incorporé dans le texte littéraire. Dépourvus de coloration stylistique et de contexte dramaturgique, des mots tels que "pilier," "avenue," "bâtiment," "murs," "toiture," "carcasse," "espace" (91-92) ne forment qu'une liste de termes dénotatifs. Toutefois, ces mêmes termes dénotatifs se doublent d'une valeur connotative, par le biais de termes suggérant une atmosphère de tristesse et de mort devant l'anéantissement provoqué par le passage du temps. C'est ainsi que Jules aperçoit "[d]eux énormes *piliers*, découronnés, [...] une ancienne *avenue* défoncée, embroussaillée,

⁹ Claude Herzfeld, "Une exception, l'abbé Jules?," *Cahiers Octave Mirbeau* 19 (2012): 32.

veuve de ses arbres [...], d'étranges *bâtiments* sombres, des profils de *murs* croulants, des *toitures* effondrées, [...] la *carcasse* noire des charpentes, [...] un *espace* nu, désolé [...]" (91-92, nous soulignons).

Un *sentier*, troisième point d'orientation spatial, succède à *l'entrée de l'abbaye* et à *l'avenue*: "[Il] trouva un sentier qui filait, droit, entre les touffes de ronces" (93). C'est à cet endroit du texte que commencent tant l'histoire de l'abbaye du Réno, véritable digression historico-architecturale, que celle du Père Pamphile, histoire inséparable de l'abbaye, et qui contient les étapes réelles du processus de construction dont traite le présent article. Suite à cette digression, l'avancée de l'abbé Jules vers Réno se poursuit sur un mode rectiligne tandis qu'un passage riche en adjectifs, participes ou même métaphores permet de visualiser cette architecture de ruines. C'est ainsi que l'abbé "long[e] des constructions basses [...] travers[e] deux petites cours où se voyaient encore les arcades brisées d'un cloître, où le terrain détrempé par la pluie, gâché par les charrois, n'était qu'une mare de boue à la surface de laquelle nageaient des gravats, des débris de toute sorte [...]" (105).

Une *cour immense* constitue le prochain point d'orientation spatiale le long du chemin de l'abbé: "[...] après avoir passé sous un porche qu'étaient des madriers pourrissants, l'abbé déboucha dans une cour immense" (105). La détérioration est ici rendue par des adjectifs et substantifs qui expriment l'abandon, le manque de soins, l'isolement du monde, la solitude. L'abbé est ainsi confronté au poignant spectacle d'une cour "[fermée] par des bâtiments en quadrilatère, inégaux de hauteur, bizarrement déchiquetés sur le ciel, les uns éventrés et pareils à des éboulements de rocs, les autres tapissés de mousses" (105).

Enrichis d'une valeur connotative, les éléments d'architecture au sens dénotatif ont à nouveau un effet psychologique sur l'observateur. À la vue de l'état délabré des ruines de l'abbaye, l'abbé Jules, qui s'était mis en marche plein d'espoir et déterminé à obtenir de l'argent du Père Pamphile, se trouve ébranlé dans sa conviction: "Devant cette tristesse épandue [...] l'abbé regretta tout d'un coup d'être venu. Son enthousiasme était tombé [...]" (92, nous soulignons).

La réalité d'une reconstruction devenue dérisoire est rendue par l'animalisation de deux grues moribondes: "deux grues qui profilaient sur le fond crayeux de la cour, leurs longs cous de bête décharnée..." (105). Enfin, c'est un *chantier* personnifié, dont la condition d'abandon contredit les efforts surhumains déployés par le Père Pamphile – "Toute la détresse immobile et navrante d'un chantier abandonné en plein travail" (105) – qui constitue le dernier marqueur spatial du parcours de l'abbé Jules. La pioche dont le bruit guide l'abbé – "Puis, il crut entendre un bruit sourd, comme le bruit d'une pioche creusant la terre" (105) – provient d'un emplacement décrit avec une exactitude surprenante et fait, par le biais de verbes de mouvement, l'objet d'une personnification ironique: "il aperçut à quelques mètres de l'échafaudage, dans un espace libre, de forme hexagonale, et fraîchement terrassé, il aperçut la pioche qui sortait du sol et qui y rentrait" (105). L'abbé Jules atteindra enfin le Père Pamphile au terme d'un parcours en zigzag dans un "dédale" de débris qui introduit une rupture implicite dans sa progression rectiligne: "Il se dirigea vers cet endroit, se perdant dans le dédale des tas de moellons, et des blocs de pierre, franchissant les lacs de chaux, enjambant des troncs d'arbres, et il finit par découvrir, au fond d'une tranchée le Père Pamphile..." (106, nous soulignons).

Nous terminerons notre étude par le rappel du dédoublement du motif du *trou*, motif qu'on repère entre le troisième et le quatrième parcours. L'on apprend ainsi que non loin du "trou que le Père Pamphile avait creusé" (129), véritable *trou chapelle*, l'abbé Jules découvre un trou sinistre, semblable à "une fosse de cimetière" (129). La projection des émotions de l'abbé sur la pioche transfigurée par une hyperbole – "elle lui parut plus resplendissante que l'épée des conquérants" (129) – signale la transformation du ton ironique et blasphématoire d'antan en un respect et une admiration pour la dévotion du Père Pamphile. Jules qualifie

désormais de *chapelle* ce qu'il avait autrefois qualifié de *trou*, comme pour se soulager du poids du remords qui le ronge d'avoir blessé Pamphile, rêveur idéaliste qui voyait en ce *trou* creusé de ses mains, sa *chapelle* reconstruite, ou du moins ses fondations (voir Tableau 2).

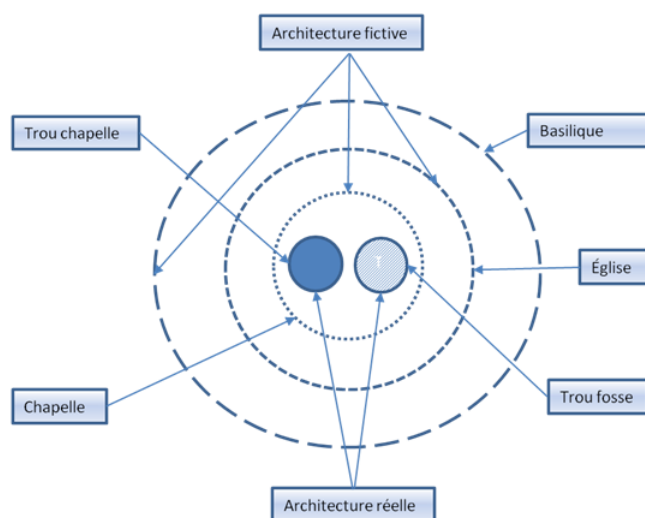


Tableau 2: Visualisation schématique de la chapelle

La symbolique de la tombe est dès lors bouclée. La pioche, autrefois en mouvement, est maintenant ébréchée, enfoncée dans le trou, immobile. Par la main de l'abbé, en qui se produit un changement momentané, elle s'érige en croix lors de l'enterrement, et transforme le *trou fosse* de Pamphile en *chapelle* et *église*: "l'abbé orna [la pioche] d'une couronne de ronces, et [...] il la planta debout, comme une croix" (132). À ce propos, le discours d'enterrement prononcé par Jules reflète un attendrissement qui est le signe d'un attachement envers le Père Pamphile et celui d'une compréhension d'un idéalisme que l'abbé semble enfin accepter.

Conclusion

Cette étude s'est attachée à suivre le "destin" et "le comportement" de deux personnages par le biais de termes architecturaux que Mirbeau utilise tant dans leur sens dénotatif que connotatif. Nous avons pu constater l'incorporation dynamique du vocabulaire de l'architecture dans le texte littéraire dont il alimente le registre en devenant marqueur à la fois spatial, temporel et psychologique. Un niveau de connotativité plus profond et nuancé se manifeste dans les parallélismes sous-jacents ou explicitement formulés entre les manifestations émotionnelles de l'abbé Jules et certains éléments de l'architecture, ainsi qu'entre la chapelle fictive, imprégnée d'émotions du Père Pamphile, et les activités préparatoires "réelles" ayant trait à la reconstruction de l'église.

Plus étonnant et mystérieux nous apparaît le jeu à effet prismatique du motif du trou réel, qui devient chapelle fictive durant l'enterrement de Pamphile. Cette substitution lexicale porteuse de l'union émotionnelle de Jules avec Pamphile se ferait ainsi l'illustration de la fameuse phrase de Pierre Michel: "[...] Mirbeau a nourri ses créatures de sa chair et de son sang. Il aurait pu dire, pastichant Flaubert: 'L'abbé Jules, le Père Pamphile, c'est moi'." ¹⁰

¹⁰ Pierre Michel, "L'Abbé Jules: de Zola à Dostoïevski," Préface, in Octave Mirbeau, *L'Abbé Jules* (Paris: Les Éditions du Boucher, 2003) 8.

Élthes Ágnes

Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem
Gazdaság és Társadalomtudományi Kar
Idegen Nyelvi Központ

(Szak)nyelvi rétegezettség egy Mirbeau-regényben különös tekintettel az építészetre

Jelen cikk folytatása két korábbi SZOKOE konferencia keretében bemutatott kutatásomnak, melynek célja annak bemutatása, miként gazdagodnak konnotációkkal egy-egy szakterület nem szakszövegben, hanem irodalmi regiszterben előforduló, objektív jelentésű terminusai. Émile Zola két regényéből, Le Ventre de Paris (Párizs gyomra) és a La Bête humaine (Állat az emberben), vett nyelvi példákon keresztül mutattam be az általam szimultán kettős nyelvi regiszternek elnevezett jelenséget. A mostani tanulmányban folytatom a megkezdett kutatást, elemzési aspektusomat átemelve a modern regény, a dekadencia és a szimbolizmus felé haladó Octave Mirbeau (1848-1917) L'Abbé Jules (1888) c. regényére. A L'Abbé Jules egyik epizódja a francia és a magyar kultúra közti párbeszéd egyedien érdekes gyöngyszeme, amelyet a Bevezetőben tárok fel. A regényszöveget alkotó írott és beszélt nyelvi műfajok jellemzőinek rövid leírását követően a denotatív jelentésű, kiemelten az alterületei szerint tematizálható építészet területéről vett terminusok konnotativitási szintjeire, fő konnotációs kategóriáira irányítom rá a figyelmet. A terjedelmi korlátok csak felsorolás szinten engedik a szövegben felbukkanó szakterületek említését. Rövid elméleti kitekintést nyújtok a művészeti jellegű szövegekben szereplő terminusok konnotációinak kutatásáról. Mirbeau L'Abbé Jules című regényét tudomásom szerint nem fordították le magyarra. Az idézetek fordítása jelen cikk Szerzőjétől származik.

Kulcsszavak: nyelvi rétegezettség, konnotatív, regiszter, építészet, stílusesszók

Bevezetés

A *L'Abbé Jules*¹ korpuszában a beszélt és írott műfajok nyelvi fordulatai széles skálán mozognak, stílusbeli rétegezettségük mozaikjaiból az alábbiakban kategóriákat állítok fel. Az irodalmi regiszterében szereplő változatos szakterületek eltérő arányban képviseltetik magukat. Jellemzően orvosi, jogi, egyházi, gazdasági, botanikai, zenei terminusok jelennek meg a szimultán kettős nyelvi regiszterben, azaz a denotatív jelentés konnotációkkal bővül a regénybeli dramaturgiai funkciók hálójában.

Kiemelkedően dominál a mű szerkezetét átszövő építészeti, urbanisztikai terminusok teret, időt jelző funkcionális szerepe, urbanisztikai, egyházi építészeti leírásoktól kezdve lakásbelsőikig.

¹ Eredeti megjelenés: Mirbeau, Octave: *L'Abbe Jules*, Paris, 1888, Librairie Ollendorff. Jelen cikkben az idézetek az alábbi e-kiadásból származnak: Mirbeau, Octave: *L'Abbe Jules*, Édition du Boucher. Société Octave Mirbeau. www.leboucher.com, 2003

A zolai naturalista regénytől eltérően a felsorakoztatott szakterületekre jellemző objektív jelentésű terminusok Mirbeau-nál emocionális jelentésbővülésen mennek át, további színekkel gazdagodnak, felerősödnek a pszichológiai árnyalatok, a szereplők érzelmi állapota és egyes építészeti elemek közti párhuzamok.

Az önéletrajzi ihletésű *L'Abbé Jules*-ben egy gyermeknarrátor, Albert Derville szemüvegén át, egyes szám első személyben előadott visszaemlékezéseinek keresztül bontakozik ki a felső-normandiai Viantais, valójában a Mirbeau szülővárosát, Rémalard-t megjelenítő vidéki városka képmutató kispolgári társadalma, az anyagias, intrikákkal átszőtt sekélyesség. Ide érkezik meg, hat évi rejtélyes párizsi távollét után a társadalmi szokásokkal szembemenő, különc, az egyházi, oktatási, jogi intézményi rendszert, s a családot szarkasztikus gúnnyal kritizáló Abbé Jules, Mirbeau apai nagybátyjának, Louis-Amable Mirbeau-nak regénybeli tükre. A szélsőséges ellentétpárokból szőtt jellemű abbé cinikus kegyetlenségből, diabolikus cselszövésekből hirtelen csap át könnyekig megható jótékonyságba, irgalmasságba, intrikák kiagyaltásából önostorozó lelki furdalásba, az egyházi méltóságok kíméletlen megvetéséből a fiktív kápolnáját építő idős Pamphile apát csodálatáig.

Pamphile lelki szemei előtt leitmotívumként lebeg a Normandia erdőségeiben megbújó, a Francia Forradalomban lerombolt rénoi apátsági kápolna felépítése. A végletekig rögeszmévé vált, képzeletbeli kápolna építési folyamatainak kivitelezéséhez egyetlen csákánnyal, egyedül lát hozzá, törekeny fizikai erejét irreálisan túlszárnyaló tevékenységek véghezvitelével, mint például alapok ásása, árajánlat kérése vállalkozótól, építéstől, építési anyagok megrendelése, cementes zsákok cipelése, állványozás, romeltakarítás. A valóságban soha fel nem épülő kápolnát Samuel Lair a mirbeau-i művészetfilozófia esszenciájaként, a tökéletes műalkotás megvalósíthatatlanságának szimbólumaként értékeli. (Lair, 2008).

A hetvenöt éves Pamphile valószerűtlen távolságokat tesz meg a kápolna újra felépítéséhez szükséges, időközben elértéktelenedett ötszázezer frank összekoldulásáért, vállalva minden fáradtságot és megaláztatást. Harmincöt éven át tartó utazásai során bejárja Franciaországot, Spanyolországot, Olaszországot, Ausztria-Magyarországot, Közép-Ázsiát. Külföldi útjait rövid hazalátogatásokkal szakítja meg a rénoi apátság romjaihoz, ahol szembesül az időmúlás egyre rombolóbb hatásaival, az épületmaradványok állagának további romlásával, a felhalmozott építési anyagok hasznavehetetlenségével.

Motivikus ismétlődések és párhuzamosságok lendítik előre a tér és az idő szerveződését, oldják a hagyományos regény linearitását. Jules és

Pamphile hasonlatossága a valószerűtlenért, a megvalósíthatatlanért vívott küzdelem; Jules a soha létre nem jött fiktív könyvtárához makacs elszánással anyagi forrásokat akar előteremteni, Pamphile az abszurditásig önmegalázó módon koldul külföldön a soha fel nem épülő fiktív kápolnájához. Jules belső metamorfózison megy át; kettejük verbális összecsapásában a realitás talaján a „fiktív kápolnát” semminek, munkagödörnek nevezi. Később azonban, a halálban felmagasztosuló Pamphile sírjánál számára is kápolnává lényegül át a munkagödör. Pierre Michel megállapítása szerint Jules és Pamphile egyaránt a regényíró Mirbeau személyiségének megtestesítői (Michel, 2003). A két alak közti párhuzamot, karakterük lényegi hasonlatosságát konkrét építészeti elemek értelmezési modulációjával fejezi ki Mirbeau.

A két fanatikus alak réno-i találkozása, verbális csatája a valós és álombeli építészeti kisarkított ütköztetése, éppen Pamphile Magyarországról visszaérkezése után zajlik, a kápolna alapozásának ásásakor. A magyar vonatkozású epizód által felszínre hozott kultúrtörténeti adalék levéltári kutatómunka eredménye. *Père Pamphile* magyarországi látogatására a *L'Abbé Jules* III. fejezetében történik utalás az alább idézett néhány soros szövegszakaszban:

„Justement, il y a huit jours, je suis revenu de Hongrie. Le voyage a été bon. ... A Gran... ah! C'est drôle...figurez-vous que j'étais descendu chez le Primat...Un homme très gai, très farceur, et très généreux!... Il me disait : «Mon père, chantez-moi la Marseillaise, et je vous donnerai cent florins ! » Je chantais la Marseillaise, comme un perdu, et, à chaque coup, le Primat me donnait cent florins ... Je l'ai chantée douze fois!”* (Mirbeau, 2003:107).

(Épp nyolc napja tértem vissza Magyarországról. Jól sikerült az utazás... Esztergomban... Jaj, de mulatságos volt! ... Képzeld csak, a Hercegprimásnál szálltam meg... Vidám, felettébb mókás ember, és mondhatom, nagyvonalú!... Egyre biztatott. "Atyám, énekelj el nekem a Marseillaise-t, és kap érte 100 forintot!" Fűjtam a Marseillaise-t, mint egy félnótás, és a Hercegprimás mindannyiszor 100 forintot adott... 12-szer énekeltem el.)

Az idézett epizód kultúrtörténeti háttérében minden bizonnyal Octave Mirbeau magyarországi látogatása áll, de Mirbeau fantáziadús és a valóságot szürreális elemekkel átszövő „átiratában”. Mirbeau levelezését áttanulmányozva Pierre Michel és Jean-François Nivet vetette fel, hogy feltehetően Mirbeau 1882-ben, a *Les Grimaces* hetilap kiadását támogató szponzorával, Edmond Joubert-el járt Magyarországon. 1898-ban, egy dreyfussista találkozón Mirbeau arra célzott, hogy tizenöt éve Magyarországon járt. (Mirbeau, 2002) (Dictionnaire, 2016)

Két korabeli magyar forrás alapján az évszámot illetően azonban némi pontosítást kell tennünk; valójában Octave Mirbeau 1883-ban járt Magyarországon. Az Osztrák-Magyar Államvaspálya társaság (Société

autrichienne-hongroise privilégiee des chemins d'fer de l'État) igazgatóságának 1883. november 16-i bécsi üléséről cégbíróági bejegyzés tanúskodik: a megjelent igazgatósági tagok között Edmond Joubert is szerepel [*Központi Értesítő*, 1883.december 02-i/96.sz. és 1883.december 6-i/97.sz.], s ez az utazás Mirbeau budapesti látogatásának is keretet adhatott.

A *Fővárosi Lapok* című újság pedig 1883. november 24-i számában hírt ad arról, hogy magyar politikusok „a Szikszay vendéglő emeleti termében vendégelték meg Mirbeau Oktávot, a francia „*Les Grimaces*” közlöny itt időző szerkesztőjét”². A *Fővárosi Lapok* párizsi tudósítója az 1888.január18-i számban csüggedten ír a vendégszeretet „eredményéről”, *Tissotiada* címmel:

„Az ilyen badarságoknak soha sem vesz ki a fajtájuk. Úgy látszik, hiába fogadjuk olyan kiváló előzőkenységgel a francia vendégeket, s hiába mutatjuk be nekik kultur-intézményeinket, az igazi parisi előtt Magyarország mégis csak a bizarr keleten van. A legújabb Tissotiadát rólunk Mirbeau Oktáv írta egy regényében, mely most foly a „*Gil Blas*” hasábjain. Szerepel benne egy kolduló barát is, a ki többek közt ilyenformán beszél”:

„Nyolc nappal ezelőtt érkeztem haza Magyarországról. Utamnak nagy sikere volt. Esztergomban igazán furcsa szerencsével jártam. Képzelve csak, a hercegprimásnál³ szálltam meg, aki igen vig uri ember, szereti a tréfát s hozzá igazi úr. Így szólt hozzám: „Páterkám, énekelje el nekem a Marseillaise-t, száz forintot kap érte.” Erre én rágyújtottam, s olyan tűzzel fújtam a Marseillaise-t, mint akármelyik forradalmár, s a primás minden refrain után egy százas bankót nyomott a markomba. Egymásután tizenkétszer énekeltem el a dalt.”

A Jules Abbé magyarországi epizódjának pozitívnak nem mondható “méltatásában” említett Tissotiáda kifejezés, a svájci származású francia újságíró, Victor Tissot által írt egzotikus Magyarország-baedekerből ered, ennek szavahihetősége erősen kérdőjeles, amint ez Birkás professzor összeállításából is kitűnik (Birkás, 1948).

Érdekes a párizsi tudósító által közölt részletet, mint Mirbeau korabeli magyar fordítását megvizsgálni. A magyar szöveget a franciához képest áthatja a fordító emocionális túlfűtöttsége, ami szubjektív betoldásokban nyilvánul meg, mint például ‘*nagy sikere volt,*’ ‘*furcsa szerencsével jártam,*’ ‘*rágyújtottam,*’ ‘*tűzzel fújtam,*’ ‘*mint akármelyik forradalmár,*’ ‘*minden refrain után,*’ ‘*bankót nyomott a markomba.*’

² Szikszay Ferenc (1843-1921) cukrászmester, híres budapesti étterem tulajdonos a Rákóczi u. 1. szám alatt (az akkori Kerepesi út és a Múzeum körút sarkán.) a régi Nemzeti Színház épületében

³ A francia szövegben szereplő Primat fordítása a hercegprimásra, esztergomi érsekre utal. Mirbeau a főrendek között láthatta Simor Jánost, akkori hercegprimást (1876-1891), ő koronázta királlyá Ferenc Józsefet.

Mirbeau, Pamphile magyarországi vonatkozású epizódjában, szürreális montázstechnikával összemosza saját éttermi emlékeit és egy egyházi személynél, az érseknél tett látogatásának hivatalos, udvarias légkörét. A tudósító ‘fordító’ azonban, lexikai választásaival, az éttermi hangulatot erősíti fel, az egyházi méltóságnak kijáró távolságtartó stílus helyett bizalmaskodó hangvételt alkalmaz a “Páterkám” megszólítással. A magyar élmény regénybeli átírata önmagában is frappánsan példázza Claude Herzfeld véleményét, mely szerint: *”Mirbeau est une machine à transformer le réel.”* (Mirbeau a valóságot átalakító gépezet.) (Herzfeld, 2012:32)

Nyelvi rétegek a *L’Abbé Jules*-ben

A regényben váratlan helyeken előforduló különböző nyelvi rétegek két fő csoportba, az írott és a beszélt nyelvi műfajokba sorolhatók.

1) Az írott műfajok széles skálája valós, felolvasás útján elhangzó irodalmi részleteket, valamint fiktív alkotástörödékeket, magánlevél részleteket, pásztorlevél, jegyzői felolvasás révén ismertetett testamentumot (Jules abbé végrendelete) ölel fel. Az intertextualitás példajaként hozhatjuk fel a regényszövegbe beépült irodalmi részleteket; a gyermek narrátor az idős, fekvőbeteg nagybácsi kérésére George Sand *Indiana* című regényéből olvas fel. Rejtettebben megvalósuló intertextuális jelenség a mű szövegébe beleszórt, fiktív alkotásból vett idézés; Abbé Jules *Semences de vie* („Életmagvak”) címen töredékes, befejezetlen filozófiai elmélkedéseket vet papírra. Ugyancsak fiktív intertextualitásnak tekinthetjük azt az epizódot, amikor Abbé Jules végrendeletének teljes szövegét közjegyző olvassa fel.

Külön kategóriát képvisel egy kommentáló, narratív szövegszakasz, a Jules által lediktált, fondorlattal kiprovokált, botrányt kavarázó érseki pásztorlevél stílusának felvillanó kritikája.

„Il y avait en cet étrange document de littérature ecclésiastique, rédigé, tout entier, de la main de Jules par phrases brèves, rapides, sifflantes, un accent de pamphlétaire [...].” (Mirbeau, 2003:119)

(Ebben a furcsa, teljes egészében Jules-től származó, rövid, pattogó, sistergő mondatokból álló egyházi irodalmi dokumentumban volt valami pamfletszerű felhang.)

2) Egyes szöveghelyek filmfeliratként hatnak, mint írásban rögzített beszélt nyelvi fordulatok, amelyeket lexikai elemek, a beszédritmust, hanglejtést érzékeltető központosági jelek érzékeltetnek. Például: *Fichtre!* (Az ördögbe!), - *„Oui dame! Monsieur le curé, répondit la vieille... [...]”* (Meghíszem azt! Abbé úr, felelt az öregasszony...); - *Bon sang, [...] A kutya fáját, [...]*

Az élő beszéd illúzióját keltik a hanglejtésre, beszédtempóra utaló központoszási jelek [...], [/], [« ... »]. A Mirbeau-ra jellemző, gyakran használt három pont a szituációtól függően lehet szünet, elgondolkodás, indulattól vezérelt vagy csodálkozásból eredő felkiáltás jele.

Tipikus kommunikációs helyzetek a valós verbális üzenetváltást közvetítő dialógusok mellett az „áldialógusok” is. Utóbbiak képzeletbeli vagy hangtalanul jelen lévő beszédpartnerhez intézett közléseket tartalmaznak. A fiktív kápolna újraépítéséhez megrendelt épületanyagokat szállító lovas kocsisokhoz egyoldalúan intézi szavait Pamphile. Az üres, Ø beszédpartneri reakcióra példa: – „*Par ici!... Par ici!... Nous allons décharger ici! Hue ! Dia! ... Áh!* (Mirbeau, 2003:102) (Csak erre!...erre!... Itt pakolunk le!... Hű! Gyia!... Á! ...)

A narrációban megjelenik a szónoki beszéd műfaja; az emelkedett stílusú ünnepi felköszöntő, prédikáció, temetési beszéd, utolsó kenet feladása, latinul. Az egyes szám első személyben történő önelemző elmélkedések *'monologue intérieur'*-ként hatnak.

A szóbeli kommunikáció sarkított, eltorzult változata Robin békebíró idiolingvisztikus, „betűcserés beszédhibája”, amely a beszédpartnert, valamint az olvasót, idővesztésre kényszeríti az elhangzott információ nehezített megfejtése miatt, amit Jean-Louis Cabanès a nyelv általi értékvesztettségnek nevez. (Cabanès, 1992) Robert Ziegler szerint ez a beszédhiba a figyelem elterelését célozza a lényegről, a jogi tartalomról (Ziegler, 2007). A békebíró fejből fújja a Code Civil-t (Polgári Törvénykönyv), de enciklopédikus tudása kaotikus, értelmezhetetlen zagyaságot eredményez a betűcserék révén, mint például *Bourse – Dourse* (Tőzsde – 'Rőzsde'), *Paris – Taris* (Párizs – 'Tárizs').

Ismert szavak szabálytalan, egyénies kiejtése közelít a beszédhibához, de a beszélő szándékától függ. Ide sorolható Jules leitmotivikusan visszatérő elhúzott kiejtése, betoldott mássalhangzóval, a Mirbeau-ra tipikusan jellemző három ponttal nyomatékosított ismétlésekkel: „*T'z'imbée... ciles! ... des...des...des... t'z'imbée... ciles!*” (Mirbeau, 2003:102) (D'z'örültek...! ezek ... ezek ezek ... d'z'örültek!”)

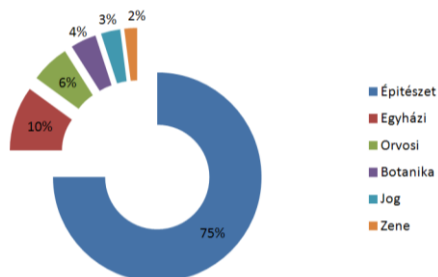
Szakterületek Mirbeau regényében

A regényben szétszórtan és horizontálisan jelen lévő terminusok változatos tematikai skálán mozognak, különböző dramaturgiai helyzetekben bukkannak fel, valósággal behálózják a cselekmény szálait. Különbözőség mutatkozik kvantitatív jelenlétükben, azonosság a funkcionális szerepükben. Az irodalmi regiszterben lévő objektív terminusok a műfaj által determináltan eleve konnotációs értelmezésekkel gazdagodnak, amelyeket két fő irány szerint szűkíthetünk. Az egyik a – bármely

szakterületről – „érkező” terminus stiláris beágyazottsága, másképpen, stíluseszközökön keresztül történő, szubjektív „oldása”. A másik szempont a művön belüli tágabb kontextus szerinti vizsgálat, amely kiterjedhet többek között a dramaturgiai helyzetekre, emocionális megnyilvánulásokra, a jellemábrázolásra, az idő múlására, melyek leírásában, bemutatásában terminusok is „részt vesznek”.

Ez által kirajzolódik egy rejtett polifónia, amely egy terminus több jelentését szolgáltatja meg egy időben, még ha az olvasó késleltetve is szembesül a szimultán tartalmakkal; az objektív, denotatív, jelentést színező esztetizáló stílushatáshoz hozzáadódhat még pszichológiai projekció, tér és idő játéka, konkrét szituáción belüli funkció.

1. ábra. Szakterületek aránya Mirbeau regényében



A konnotációk hálójából „kiszabadított” terminusok horizontalitás/vertikalitás jelensége a *L'Abbé Jules* korpuszában is tetten érhető; a szövegben szétszóródott, változatos sűrűségű, adott szakterülethez tartozó terminusok a szövegből kiemelve alfabetikus rendbe állítva vertikális tematikus szószedetekké rendezhetők.

A *L'Abbé Jules*-ben kisebb arányban botanikai, zenei kifejezések, nagyobb mennyiségben orvosi, egyházi, jogi terminusok, az egész mű struktúráján átívelően döntő többségében pedig építészeti, urbanisztikai terminusok fordulnak elő. Az építészeti terminusok konnotációs kategóriáinak felállítása előtt, példaként, felsorolás szinten közlünk egyéb szakterületi terminusokat:

- orvosi szakszavak (sebészeti eszközök, nőgyógyászat, betegségnevek, tünetleírások, pl. hiszteria, epilepszia): *utérus* (méh), *bassin* (medence), *placenta* (méhlepény), *lancette*, *bistouri* (szike), *charpie* (tépés), *bandage* (kötés), *forceps* (szülészeti fogó), *cordon ombilical* (köldökszínór), *phtisie pulmonaire* (tüdővész), *caverne* (kaverna), *syncope* (ájulás);
- egyházi szakkifejezések (méltóságok, papi ruhaviselet, kegytárgyak): *curé* (pap), *vicaire* (káplán), *grand vicaire* (püspöki helynök), *paroisse* (plébánia), *soutane*, (reverenda) *repentance* (bűnbánat), *évêque* (érsek), *diocèse* (egyházmegye), *épiscopat* (püspökség);

- jogi szakkifejezések (bíróságok, öröklés): *testament* (végrendelet), *héritier légitaire* (végrendeleti örökös), *héritage* (örökség), *procès* (per), *juge de paix* (békebíró), *plaider* (pereskedik), *huissier* (bírószági végrehajtó), *tribunaux* (bíróságok) *condamner au maximum de la peine* (legmagasabb büntetési tételt kiszabni), *Cour de cassation* (Semmítőszék), *Code civil* (Polgári törvénykönyv), *article* (cikkely, paragrafus), *arrêt* (határozat).

Az orvosi háttérismeretek terminológiai leképeződése a sebészeti eszközök, a nőgyógyászattal kapcsolatos kifejezések, még inkább a hisztérikus kitörések lezajlásának szakszerű leírásában nyilvánul meg. Robert Ziegler és Anna Gural-Migdal a *L'Abbé Jules* lélektani elemzése során jut el arra a megállapításra, hogy az orvostudomány intézményi célkitűzései paradox módon éppen az orvosi, főként a nőgyógyászati terminus technicus-ok mint lelki sérülést okozó szakszavak által tévesztenek célt. Az orvosi terminusokhoz azáltal tapad negatív konnotáció, hogy családi étkezések során az orvos apa által történő felemlítésük a gyógyító tudomány szavain keresztül gyermeklelket sebez meg. (Ziegler, 2007; Gural-Migdal, 2016)

Az irodalmi regiszterben felvonultatott diagnózisok, betegséglezajlások, kiemelten a hisztéria, a neurasthenia tüneteinek szakavatott leírása Mirbeau szakmai tapasztalataira vezethető vissza, amelyeket a neves korabeli pszichiáter, Charcot pszichiátriáján szerzett személyes, helyszíni megfigyelései során. Az orvosi szaknyelvi kutatások Mirbeau *L'Abbé Jules*-jében (Grenaud, 2006; Marquer, 2005) egy fontos paradoxonra is rámutatnak, nevezetesen arra, hogy Mirbeau a hisztéria, mint diagnózis említése nélkül írja le precízen hisztérikus rohamok lezajlását.

Építészeti terminusok konnotációs kategóriái

A műben érintett szakterületek közül markánsan kiemelkedik a fentebb már említett, az egész szerkezetet átszövő építészet, urbanizmus. A horizontálisan szétszóródott terminusok részterületek szerint csoportosíthatók: urbanisztikai leírások (funkcionális objektumok megnevezése), egyházi építészet (történeti rész, templombelső részletek), lakásbelső (szoba, szalon, konyha), intérier leírás (valós és *álmodott*), nyílászárók: ajtó, ablak (beszűkülő dimenziók, rés, kulcslyuk), épületanyagok, épület-és kertleírás, műemlékvédelem (romok), a fiktív kápolna újraépítéséhez vezető valós építési folyamat szakaszai.

Az alábbiakban közölt vázlatos osztályozás az egyszerűbbtől a bonyolultabb szint felé halad, abból az alaptézisből kiindulva, hogy egy szaknyelvi terminus az irodalmi, művészeti regiszterbe kerülése okán, eleve konnotatív tartalmakkal bővül. A kérdés csak az, megállapíthatunk-e ezen belül szintbeli különbségeket, és ha igen, milyen paraméterek alapján.

A konnotatív jelentéseket és a denotatív objektív tartalmakat egyidőben hordozó, szimultán kettős nyelvi regiszter kezelésére alkalmas Mark Y. Bloch újítása – aki Saussure elméletét, valamint Smirnitsky gondolatait továbbfejlesztve – vezette be a harmadik „integrált nyelvi szint” fogalmát: a *dictema* kifejezést (Bloch, 2000), amely a szövegek elemi szituációs-tematikus egysége. A *dictema* fogalmának a segítségével az orosz strukturalista iskola a „művészeti szövegekben” előforduló terminológia konnotatív felhasználására az írói oeuvre-ben vagy egy-egy műben ennek a leíró apparátusnak a használatával mutat rá Csehov, Bulgakov, Nabokov kapcsán. (Bondüreva, 2016).

Eddigi kutatásaim során sikerült megállapítani, hogy az irodalmi regiszterben – amelyet az orosz terminológia „művészeti szöveggé” szélesít ki –, a jelen lévő denotatív jelentésű terminusokat stíluseszközök és érzelmi, dramaturgiai helyzetek töltik fel konnotációs tartalmakkal, amelyek átsapnak egymásba, és nem különíthetők el mereven. A műfajból adódóan azok a terminusok is konnotációs hálóba kerülnek, amelyeknek stiláris mikrokontextusa „üres”, azaz nélkülözik a stíluseszközök általi átszíneződést és alakilag, ránézésre pusztán „csak” objektív terminusok. Ebből kiindulva a megelőző cikkeimben felállított kategóriákat alkalmaztam a *L'Abbé Jules* regényszövegében előforduló építészeti terminusokra:

1) Objektív, denotatív jelentés, stilárisan „színtelen” terminus:

- a) épület- és burkolóanyagok → *brique* (tégla), *granit* (gránit), *chaux* (mész), *fer* (vas), *ciment* (cement)
- b) szoba-, konyhabelsők (bútordarabok, színek) → *cheminée* (kandalló), *lit en acajou* (mahagóni(fa) ágy), *buffet* (tálaló), *damas jaune* (sárga damaszt), *coussin de toile écrue* (fehérítetlen vászonbevonatú párna), *table* (asztal), *chaise* (szék)

2) Objektív, denotatív jelentés, + stiláris „átszíneződés”:

- a) ‘anonim’ épületek, házak Viantais-ban, megszemélyesítő jelzőkkel → *maisons propres et riantes* (tisztá és ‘nevető’ házak), *murailles penchées et branlantes* (előrehajló, reszkető vastag falak)

3) Építészeti terminusok hasonlatokban, hasonlítószóként a jellemfestés eszközeként, az adott szereplőre jellemző gesztikuláció kifejezésekként; például: a beteg kisgyermek, Georges, rideg, szeretetlen szülei, Robin békebíróék. Az anya hidegségét és az apa groteszken eltúlzott gesztikulációját építészeti elem hasonlítószóként történő használatával jeleníti meg Mirbeau:

- a) „*Mais M^{me} Robin mettait sans cesse entre nous son ombre jalouse, son ombre haute et rêche, comme un mur de pierre*” (Mirbeau, 2003:45). (De Mme Robin elnyúlt, rideg árnyéka szakadatlanul kőfalként emelkedett közénk).
- b) „*Ses bras (M.Robin) tournaient sur le ciel, incohérents et rapides, comme des ailes de moulin à vent.*” (Mirbeau, 2003:43). (Robin úr karjai az ég felé kalimpáltak, gyors összevisszaságban, szélmalom lapátjaira emlékeztetve.)

4) Metaforizálódás a lélektani ábrázolásban:

- a) Építészeti, geometriai formák érzékletes megjelenítése plasztikussá teszi a gyermeklélek sóvárgását az esztétikai szépség, a finom ízek iránt: *architectures odorantes de biscuits* (illatozó kekszek architektonikája), *l'ordonnance symbolique du dessert* (a desszert szimbolikus elrendezettsége), *pan de robe blanche* (falként emelkedő fehér ruha)
- b) Denotatív terminusok az erdő leírásában metaforaként átlényegülve jelennek meg, egy kiélezett dramaturgiai helyzetet követően, Jules feldúlt lelkiállapotának víziószerű kivetüléseként:

„*La forêt dressant ses masses confuses, énormes et lointaines, amplifiant ses terrasses, ses colonnades, ses escaliers, ses temples, lui faisait l'effet de quelque architecture formidable.*” (Mirbeau, 2003:81).

(Az erdő éléje tornyosuló elmosódott, óriási és távoli tömegei, megsokszorozódott teraszai, oszlopcsarnokai, lépcsői, templomai, valamiféle csodálatos építészeti hatást gyakoroltak rá.)

- c) Abbé Jules pénz híján megvalósíthatatlan, fiktív könyvtára iránti vágyakozásában belsőépítészeti elemeket képzel maga elé.

„*(...)D'un coup, il eût voulu posséder, (...), tous les ouvrages rares, (...), rangés, par catégories, dans des salles hautes, sur des rayons indéfiniment superposés et reliés entre eux par des escaliers, des galeries à balustres, des échelles roulantes.*” (Mirbeau, 2003:88).

(Hirtelen kedve támadt (...), hogy magas falú termekben, mindenféle könyvritkaságot birtokoljon, kategóriák szerint elrendezve, végtelenítetten egymás fölé tornyosodó, lépcsőkkel, baluszteres árkádokkal és gördülő létrákkal egymáshoz rögzített polcokon)

5) Pamphile fiktív kápolnájának leírásában, amely valóságos miniatűr *ad hoc* 'metaforaszótár':

„*Et la chapelle emplissait la terre, emplissait le ciel. Le ciel était sa voûte, les montages ses autels, les forêts ses colonnes, l'Océan ses baptistères, le soleil son ostensor, et le vent ses orgues.*” (Mirbeau, 2003:104).

(És a kápolna betöltötte a földet, megtelt vele az ég. Boltozata az ég volt, oltárai a hegyek, oszlopai az erdők, keresztelőmedencéi az Óceán, szentségtartója a Nap, orgonája a szél zenéje.)

Az idézett szövergészlet ‘metaforaszótára’ tehát: Kápolna = a föld, Ég = boltív, Hegyek = oltárok, Erdők = oszlopok, Óceán = keresztelőmedence, Nap = szentségtartó, Szél = orgona.

Pszichologizálás

Tovább lépést – a korábbi kutatásaimhoz képest – annyiban jelent Mirbeau regénye, hogy az építészeti, urbanisztikai terminusok a stíluseszközökön keresztül egyes szöveghelyeken markánsabb impresszionista színezetet kapnak, a szereplők emocionális fűtöttségéből fakadóan pedig lényegi funkciót töltenek be a pszichológiai ábrázolásban.

Urbanisztikai- és épületleírások, valós és fiktív egyházi építészeti, építészettörténeti kitérő a réno-i apátságról, interieur-ök bemutatása, épület- és burkolóanyagok, építési folyamat szakaszai, műemlékvédelmi leírástörödékek a terminusaik közvetítésével dinamikusan részt vesznek a jellemfestésben, lélekábrázolásban. A fentebb érintett Mirbeau-i horizontalitás (a terminusok szétszóródása) és vertikálitás (szövegből kigyűjtött terminusok tematikus szószedetté alakítása) távoli irodalmi párhuzamként emlékeztet Al-Hassnawi megállapítására a tudomány és irodalom egymáshoz való viszonyáról, aki szerint a tudományos tartalom a világ horizontális struktúráját, míg az irodalmi a vertikális struktúrát érinti. (Al-Hassnawi, 2007)

Az olvasó és a szereplők által reálisnak érzékelt, fizikai valóságukban létező építészeti objektumok illetve részeik, például, épületrészek, templomok, nyílászárók, lépcsők, balkonok, udvarok, falak, boltozatok, falak és így tovább reális építészeti elemeiként vesznek részt a cselekmény dinamikájában.

A történeti valóságban létező építészeti helyszínek, épületek a leírások plasztikusságának köszönhetően a regénybeliekkel beazonosíthatók, fiktív neveik ellenére is. A felső-normandiai Rémalard, Mirbeau szülővárosa, az Abbé Jules-ben Viantais nevű kisváros, a vidéki polgárság intrikáival, szokásaival, intézményrendszerével, építészeti emlékeivel; a Francia Forradalomban lerombolt Val-Dieu apátság: a rénoi apátság omladozó romjaival azonos, ahova kétszer teszi meg az utat Abbé Jules, és kétszer visszafelé. Ugyanazon távolság, Viantaisk–Réno és Réno–Viantais, négyszeri megtétele során Jules változó lelkiállapotban találkozik ugyanazokkal a romokkal, épületmaradványokkal, a lineáris térbeli útvonalat szakaszoló urbanisztikai szekvenciákkal: a bejáratig tartó sétány,

a bejárat utáni ösvény, a nagy, majd két kisebb belső udvar. A kúszónövényektől szétmálló terméskövek, lehulló faldarabok a regényidő múlását, az emberi élet mulandóságát hangsúlyozzák, a tragikus magányérzés az építészet területéről vett plasztikus képiségen keresztül mintegy párhuzamba állítva Jules érzéseivel.

Alábbi szövegrészleteken keresztül azt szeretném röviden bemutatni, hogyan válnak Mirbeau tolla alatt érzelmi párhuzamokká, időmulás hordozóivá az építészet szemantikai tartományába tartozó szavak.

A külső térben

1) Ugyanazon távolság első megtételekor Jules pozitív reményteli érzésekkel, sietve teszi meg az utat Viantais és a rénoi romok között. Fiktív könyvtárhoz pénzt remél Pamphile-től. Az útja során érintett, a teret szakaszoló urbanisztikai elemek; sétány, ösvény, nagy udvar és két kisebb udvar, kísérő háttérdiszlektként, a lelkiállapothoz "néma tanúként" viselkednek: *constructions basses* (alacsony épületek), *petites cours* (kis udvarok), *arcades brisées* (csúcsíves árkádok), *cloître* (kolostor), *gravats* (törmelék), *débris* (romok), *porche* (előcsarnok), *madriers pourrissants* (rothadó pallók), *bâtiments en quadrilatère* (négyyszög alapterületű épületek), *pierres de taille* (kváderkövek), *bois en grume* (rönkfa), *poutres à peine équarries* (elnagyoltan megfaragott gerendák), *armature* (armatúra), *échafaudage* (állványzat), *grue* (daru), *espace libre* (szabadon hagyott terület), *terrassement* (földmunka), *dédale* (labirintus), *moellons* (terméskövek), *blocs de pierre* (kőtömbök), *chaux* (mész).

2) A visszafelé vezető úton a fényképszerű részletességgel felsorakoztatott építészeti terminusok nem ismétlődnek meg. Jules nem járt sikerrel. A visszaúton a lélekábrázolás nagyobb teret kap: a feldúltság, harag, düh, csalódottság lesz úrrá rajta, majd hirtelen ellentétéként a csodálat érzése, a meghatottság az öreg Pamphile iránt. A lelki átalakulás érzékletes kifejezésében szerepet kapnak az építészeti terminusok, amelyek az első úthoz képest kisebb számban vannak jelen: *fentes* (rések), *murailles* (vastag falak), *espaces fleuris* (virággal borított térségek), *route* (út), *sol* (talaj), *étroits interstices* (szűk rések), *colonnes* (oszlopok), *ville* (város), *clochers* (harangok), *cathédrale* (székesegyház).

3) A távolság harmadszori megtételét az indokolja, hogy a Viantais-ből botrányos viselkedése miatt menekülő, szégyenérzéstől hajtott Jules menedéket remél Réno romjai között Pamphile-nál. Az időközben még jobban szétmállott romok és Jules élete közti párhuzamot explicitálja Mirbeau: „*Il retrouvait, en tout cela qui était à jamais détruit, l'image de son*

propre coeur; le symbole de sa propre vie.” (Mirbeau, 2003 :129) (Mindebben, ami örökre lerombolódott, szívének tükrére, saját életének szimbólumára talált rá.) Az itt idézett szövegrészben a *revoir* (újra látni, viszontlátni) ige és a melléznevek középfoka a fizikai rombolódás folyamatát hivatottak kifejezni: « *L’abbé revit ce qu’il avait vu jadis, tout cela un peu plus affaissé, tout cela un peu plus tombé, tout cela un peu plus désolé, (...)* » (Mirbeau, 2003:129) (Az abbé újra látta mindazt, amit régen már látott, csak most minden kicsit roskatagabb, kicsivel süllyedtebb, egy kissé elhagyatottabb lett (...)).

Ebben az érzelmi keretben vonulnak fel az építészeti terminusok: *poutre* (gerenda), *pavillon* (pavillon), *gravats* (kavics), *brique* (tégla), *solives* (tartógerenda), *planches* (födém), *moellons* (terméskövek), *pierre* (kő), *débris* (romok), *cours* (udvar), *bâtiments* (épületek), *ruines* (romok), *interstice* (rések), *église* (templom), *trou* (munkagödör).

A megismerésjelző jelzők, igék láttató erővel nyomatékosítják a rongálódást. „*un tas de gravats éboulés* „ (egy halom szétfolyt ...), „*des solives écrasées*” (kettétört tartógerendák), „*des planches rompues*” (beszakadt deszkák), „*plantes sauvages ... dardaient de longues pointes échardees*” (Mirbeau, 2003:130) (vadnövények hosszú szuronyai meredeztek).

A csákányra, amelyet Pamphile a fiktív kápolna alapjainak kiásához használt, kivetíti Jules az érzéseit, az egyszerű munkaeszközben diadalmi szimbólumot lát: „*elle lui parut plus resplendissante que l’épée des conquérants*” (Mirbeau, 2003:129) (ragyogóbbnak tűnt neki a csákány, mint a hódítók kardja).

4) Jules komor életérzésekkel, az elbujdoklás, a megszűnés óhajával szívében bandukol, lassított tempóban Réno-ból Viantais felé, másodszor megtéve a visszautat. Pamphile halála megrendítette, a Viantais-ben hátrahagyott botránya miatt elszökne, a hontalanság, a magány érzése nehezedik rá. Az ismert útszakaszon felvonuló építészeti objektumokat meg sem említi Mirbeau, a táj impresszionista villanásain túl már csak az éjszakai Viantais-ből kap az olvasó a hangulathoz asszisztáló urbanisztikai pillanatfelvételeket: *rues trop larges, trop éclairées* (túl széles, túlságosan kivilágított utcák), *venelles tortueuses* (kanyargó mellékutácskák), *salle faubourg* (szutykos külváros), *murs noirs* (feketellő falak), *chaussées étroites* (keskeny úttestek), *réverbères* (utcai lámpák), *lanterne* (lámpaoszlop), *verres dépolis* (csiszolt üvegek).

A belső térben

a) nem a terminusok sűrűsége jellemzi Mirbeau-nál az intérieur-ök leírását, hanem a pszichologizáló funkció. Alábbi részlet arra példa, hogy a belsőépítészeti terminusok a hiányérzet hordozóivá válnak, az enteriőr mint a gyermeki lélek tükröződése jelenik meg a gyermeknarrátor szemüvegén át.

„Je comparais notre intérieur clausttral, renfrogné, avec celui des Servièrre, des amis chez qui, toutes les semaines, le jeudi, nous allions dîner. Comme j’enviais l’intime et douce chaleur de cette maison, ses tapis caressants, ses murs ornés de tentures consolatrices, ses portraits de famille dans des cadres ovales, ses souvenirs anciens pieusement gardés, tous ces jolis riens épars [...]” (Mirbeau, 2003:33)

(Összehasonlítottam kolostori, zord lakásbelsőnket barátaink, Servièrre-ék intérieurjével, akikhez minden hét csütörtökjén hivatalosak voltunk vacsorára. Jaj, de irigyeltem annak a háznak belsőséges, lágy melegét, simogató szőnyegeit, vigasztaló falikárpitokkal díszített falait, ovális keretbe helyezett családi arcképeit, gondosan őrzött régi emlékeit, valamennyi kedves, mindenfelé szétszóró apróságait [...])

Prizmatikus hatásként egyszerre két intérieur-t jelenít meg a leírás: egy létező valósat, amely egyúttal nemlétezőként, fiktívként, óhajtottként a gyermeknarrátor sóvárgását ábrázolja. Az ’összehasonlítottam’, ’mennyire irigyeltem’ igék a rideg, üres falakkal körülvett, bútortalan közegben élő Dervelle-ék enteriőrijét éles kontrasztba állítják a meleg, oldott hangulatot árasztó lakásbelső berendezésével Servièrre-éknél: ovális képkeretben családi képek, süppedős szőnyegek, falikárpitok, mindez egy fotó negatívjának érzetét kelti.

b) Dervelle-ék konyha intérieurjének darabjai is a gyermeki lelket tükrözik.

„En mon existence chétive, rien ne m’était plus pénible que ces heures de repas, si lentes à s’écouler. J’aurais voulu m’échapper, gambader quelque part, dans l’escalier, dans le corridor, à la cuisine, près de la vieille Victoire qui, au risque d’encourir les reproches de ma mère, me laissait barboter dans ses chaudrons, jouer avec les robinets du fourneau, remonter le tourne-broche, et, parfois, me contait d’extraordinaires histoires de brigands qui me terrifiaient, délicieusement.” (Mirbeau, 2003:30)

(Törékeny létezésemben semmi sem volt kínosabb, mint az étkezések ideje, amikor iszonyat lassan cammogott az idő. Legszívesebben megszöktem volna, hogy valahol ugráljak, lépcsőházban, folyosón, konyhában, az öreg Victoire mellett. Ő, vállalva annak veszélyét, hogy anyám szemrehányásokat zúdít rá, hagyta, vacakoljak a serpenyőkkel, játszok a tűzhely csapjaival, tegyem vissza a nyársforgatót, néha pedig rendkívüli történeteket mesélt banditákról. Jóleső izgalmat éreztem tőlük.)

A denotatív jelentésű szavak, mint *escalier* (lépcső), *corridor* (folyosó), *cuisine* (konyha), *chaudrons* (üstök), *robinets du fourneau* (tűzhely zárócsapjai), *tourne-broche* (nyársforgató) a szabad levegő után vágyakozó, magányos kisfiú, Albert örömét jelentik a konyhában, ahol

játszani engedi a szakácsnőjük, Victoire, a konyhai eszközökkel. Ezen a szöveghelyen a feltételes múlt idő és a szokásos múlt idejű cselekvéseket kifejező *imparfait* igealak teremti meg az egy időben két helyszín illúzióját. Az unalmas étkezések elől a konyhába menekülne, melynek berendezési tárgyai jelentik számára a szakácsnő meséivel a gyermekkort.

c) Robin békebíróék senki által nem látott bútorairól csak várakozó, jövő idejű kijelentések hangzanak el. („*Quand nous aurons nos meubles*”; „Ha majd megjönnek a bútoraink”). A verbalizált, ám láthatatlan szobabelső ’multifunkcionális’ szerepet játszik a lélektani ábrázolásban, a jellemfestésben, a társadalmi szerepek érzékeltetésében vesz részt.

Tizenkét éve várják Robinék „híres bútorait”: a fizikai valóságában nem érzékelhető szobabelső iróniával átszőtt pszichologizáló jellemfestést szolgál: a dicsekvés, gőg, a vendégek fogadása előli merev elzárkózás, társadalmi ürügyként használt maszk, álságos önsajnáltatás kifejeződése. A képzelt intérieur tárgyai és bútorzata polgári milieu-re utalnak.

[...], *Il y avait, dans ce « quand nous aurons nos meubles », prononcé sur un ton de voix mystérieux et revendicatif, tout un jaillissement de lumières versicolores, tout un éblouissement d'argenterie, de cristaux, de porcelaines ; on y voyait s'allumer la flamme rouge des vins rares, défiler des pièces parées, s'ériger des architectures odorantes de biscuits et de nougats, (...).* „On parlait alors de ces meubles fameux, pour qui les maisons de Viantais étaient ou trop grandes ou trop petites, ou trop sombres, ou trop claires, ou trop au soleil, ou trop humides. M^{me} Robin racontait les splendeurs de sa chambre à coucher, en reps bleu; du salon, en damas jaune. Elle disait sa lingerie, brodé de rouge; sa verrerie relevée de filets dorés ; son service à café, tout en chine, dont on ne se servait jamais, étant trop fragile, et qui ornait la vitrine de son buffet-bibliothèque en acajou. M. Robin, lui, s'étendait sur la magnificence de sa cave à liqueurs, qui contenait «un compartiment pour les cigares» et de son bureau, «un bureau en chêne sculpté et à secret».

[...] (Mirbeau, 2003:47)

(Ebben a rejtélyes, sejtető hanghordozású „ha majd megjönnek a bútoraink”-ban ezüst-, kristály-, porcelántárgyak fénye káprázott, [...], diszes helyiségek vonultak el, felpúpozott, inycsiklandozó aprósütemények és nugátok architektúrája magasodott, [...], ami arra ragadtatta Viantais lakosait, hogy a viantais-i házakat vagy túl kicsinek, vagy túl sötétnek, vagy túl világosnak, vagy túl napfényesnek, vagy túl nedvesnek képzeljék ezekhez a híres bútorokhoz. Mme Robin ecsetelte kék ripszszövettel ékeskedő hálósobáját, sárga damasztban úszó szalonját, áradozott vörös hímzéses ágyneműről, vékony aranyszálakkal befuttatott üvegtárgyaitól, minden egyes darabjában kínai porcelán kávékészletéről, amelyet törékeny finomsága miatt sohasem használtak, és amely mahagóni könyves szekrényük vitrinjében díszelgett. M. Robin pedig likőrös pincéjének fenséges mivoltán andalodott el, benne „kivartartó rekepes láda” (=szivartartó rekeszes láda), dicsérte íróasztalát (=íróasztalát), tölgyfáfaragású aszkalát kekretterrel (=asztalát szekreterrel).

A fényképszerű, részletező deszkriptív szövegrész a senki által nem látott entériór szóbeli bemutatása, elképzeltetése a kisvárosi emberekkel. Irigység, álmélkodás, tisztelet, sóvárgás, találgatás ébred a kisvárosi emberekben. A felidézett, mégis láthatatlan szobabelső is multifunkcionális.

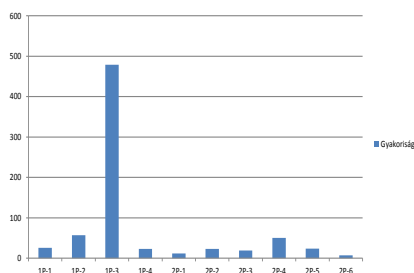
Konklúzió

A *L'Abbé Jules* korpuszának teljes feldolgozása az építészeti terminusok funkcionális szerepének tükrében túlnő jelen cikk keretein. A regény urbanisztikai, építészeti leírásai mélyen dramaturgiai beágyazottságúak; az urbanisztikai, építészeti terminusok sorstörténetek tartozékai, építőkövei, magatartások, jellem-és lélekábrázolások szerves elemei, a tér- és idő szervezésének, az időmúlás érzékelhető nyomainak kifejező eszközei.

A fiktív kápolna újraépítése céljából vett, Père Pamphile által ujjongva dicsért épületanyagok példájával zárom dolgozatomat, amelyben az építészeti terminusok multifunkcionalitását, tipologizálásuk fő tengelyeit talán sikerült érzékeltetnem, és amelyet nem tekinthetünk a téma lezárásának. A denotatív jelentésű épületanyagok konnotációkkal, érzelmi töltéssel rendelkeznek: az öröm, megelégedettség érzése vetül ki rájuk: «*Ah! La belle pierre! ... (Ó! A szép kő!...) Ah! La bonne chaux!... (Ó! A jó mész!...) Ah! Le fameux ciment!...*» (Ó! A híres cement!...) (Mirbeau, 2003:102). Majd ugyanezek a terminusok éles kontrasztként hatnak az időmúlást kifejező kontextus révén: [...], *les pierres gelèrent, la chaux, délayées par la pluie, coula, le ciment durcit dans les sacs*» (Mirbeau, 2003:102) [...] a fagy a köveket szétfeszítette, az eső áztatta mész szétfolyt, a cement megkötött).

Építészeti, urbanizmus, lélektan szerteágazó egymásba fonódása, az érzelmek legszélesebb skálája a regény harmadik fejezetében valósul meg, amit számszerűségi /statisztikai szinten igazol az alábbi diagram.

2. ábra. Építészeti terminusok fejezetenkénti gyakorisági megoszlása az Abbé Jules-ben



Hivatkozások

- Al-Hassnawi, A.R.A. (2007): *Aspects of Scientific Translation: English into Arabic Translation as a Case Study*. Linguistics and Translation, Ibri College of Education, 2007/11/13, The Sultanate of Oman. <http://www.translationdirectory.com/article10.htm>
- Bablon-Dubreuil, M. (1996): Une fin de siècle neurasthénique: le cas Mirbeau. *Romantisme*. Vol 26 Année 1996, No 94, 7-47

- Bianca Gold, Ch. (2011): *Neurasthenie in der französischen Literatur des Fin de siecle: Octave Mirbeau und seine medizinisch inspirierte Werke*. Diss. med., Heidelberg, 2011, pp.110
- Birkás G. (1948): Francia romantikus utazók Magyarországon. in: *Acta Universitatis Szegediensis, Sectio philologica*. Tomus 17. 1948, 143-153 http://acta.bibl.u-szeged.hu/10605/1/philologica_017_143-153.pdf
- Cabanès, J.-L. (1992): Le Discours sur les normes dans les trois premiers romans de Mirbeau. In: *Actes du colloque Octave Mirbeau d'Angers*. Pierre Michel et Georges Cesbron. Presses de l'Université d'Angers, 1992. 153-163.
- Dictionnaire Octave Mirbeau*. Directeur de la publication: Pierre Michel. Responsable de la redaction: Yannick Lemarie. Angers, Société Octave Mirbeau, 2016. mirbeau.asso.fr/dicomirbeau/dictionnaire
- Grenaud, C. (2006): „Les Doubles de l'abbé Jules, ou comment un hystérique peut en cacher un autre” *Cahiers Octav Mirbeau*, No 13, 2006, 4-21
- Gural-Migdal, A. (2016): L'Imaginaire horrifique de L'Abbe Jules, par-delà naturalisme et decadence. In: *States of Decadence. On the Aesthetics of Beauty, Decline and Transgression across Time and Space*. (Edited by Guri Barstad and Karen P.Knutsen) Volume I. Cambridge Scholars Publishing, Lady Stephenson Library, Newcastle upon Tyne, 2016, 210-223
- Herzfeld, C. (2001): *Le Monde imaginaire d'Octave Mirbeau*. Presses de l'Université d'Angers – Société Octave Mirbeau, 2001, 105
- Lair, S. (2008): *Mirbeau, l'Iconoclaste*. L'Harmattan, Paris, 2008
- Marquer, B. (2005): L'hystérie comme arme polémique dans L'Abbe Jules et Le jardin des supplices. (Lors d'un précédent article 1, nous abordions l'intérêt de Mirbeau pour Charcot, et la surprenante absence du terme hystérie). In: *Cahiers Octave Mirbeau*. Angers. Société Octave Mirbeau, no.12, 2005, pp.52-68
- Michel, P. (2002): Mirbeau et l'hystérie. In: *Écrire la maladie : Du bon usage des maladies*, Actes du colloque d'Angers, Imago, 2002, 71-84
- Michel, P. (2003): De Zola à Dostoïevski, In: *Mirbeau, Octave: L'Abbe Jules*, Préface: Pierre Michel. Édition du Boucher, Société Octave Mirbeau, Angers, 2003. www.leboucher.com
- Mirbeau, O. (2003): *L'Abbe Jules*, Paris, 1888, Librairie Ollendorff <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2558374/f1.image>, e-book: Mirbeau, Octave: *L'Abbe Jules*, Édition du Boucher, Société Octave Mirbeau, Angers, 2003, www.leboucher.com
- Mirbeau, O. (2002): *Correspondance generale* (Eds. Michel, P. – Nivet, J-F.) Editions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse
- Ziegler, R. (2005): Le roman cinéraire d'Octave Mirbeau: L'Abbe Jules. (Traduction de Bérangère de Grandpé). In: *Octave Mirbeau. Passions et anathèmes*. Dir. Himy-Piéri, L-Poulouin, G. Colloque de Cerisy-la-Salle (28 septembre-2 octobre 2005). Ed. Maquette de Cédric Lacherez. Presses universitaires de Caen, 2007, 69-80 <http://books.openedition.org/puc/10318>
- Ziegler, R. (2007): *The Nothing Machine*. The Fiction of Octave Mirbeau. Amsterdam-New York NY 2007, Faux-Rodope
- Блох, М.Я. (2000): Диктема в уровневой структуре языка // Вопросы языкознания. – Nr. 4. – Moskva, 2000. – 56–67.
- Бобырева, Н. (2016): ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ ШАХМАТНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «ЗАЩИТА ЛУЖИНА», *ФИЛОЛОГИЯ И КУЛЬТУРА. PHILOLOGY AND CULTURE*. Kazan, 2016. №4 (46) 123-128. <http://philology-and-culture.kpfu.ru>

Élthes Ágnes

Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem
Gazdaság- és Társadalomtudományi Kar
Idegen Nyelvi Központ

Vasúti lexika irodalmi regiszterben Zola *La Bête humaine* (Állat az emberben) című regényében

*A zolai naturalista regény jellegéből adódik, hogy fiktív történeten keresztül bontakoztat ki tudományos igényességű dokumentáción alapuló impozáns szaknyelvi terminológiát. Ezáltal kettős szimultán nyelvi regiszter jön létre, amely a szaknyelvoktatásban is kamatoztatható. A *La Bête humaine* (Állat az emberben) című regényben a vasúti hálózat, illetve a vasút részterületeinek (pályaudvar, mozdonyok, jelző- és biztosítóberendezések, műtárgyak, vasúti mesterségek, telegráf stb.) szakszavai a XIX. századi Franciaország ipari fejlődésének motorjaként szolgáló vasúttörténeti korszakát és értelemszerűen terminológiatörténeti fázisát is megjelenítik. A denotatív jelentésű, glosszáriummal rendezhető szakszavak részhalmazai egy drámai történet pszichológiai kibontakozásában konnotatív átlényegülésen mennek át. A technika, technológia mindmáig fennmaradó humanizálásának kérdését előfutárként vetíti előre Zola a Lison mozdony szimbolikussá teljesedő alakjában. Az irodalmi regiszterbe dinamikusán ágyazott szaknyelv többrétegűsége a stilisztikai, esztétikai közegen keresztül magában hordozza annak lehetőségét is, hogy a célnyelvi kultúra közvetítőjeként helyet kapjon a „Műszaki nyelv – francia” című tantárgy programjában is, különböző módszertani feldolgozásokban. A regénynek az indító és meghatározó motívumát adó Saint-Lazare pályaudvar építészeti, térbeli megjelenítése, illetve a Lison nevű mozdony működésének bemutatása interdiszciplináris aspektusokat rejt magában. Az irodalmi regiszterben jelen lévő vasút-technológiai szaknyelvi réteg pedig felveti a műfordításba ágyazott szakfordítás kutatásának lehetőségét.*

Kulcsszavak: *szaknyelv, regiszter, denotatív, konnotatív, terminus*

Bevezetés

Jelen tanulmányban arra teszek kísérletet, hogy hasonlatosan a *Le Ventre de Paris* (Párizs gyomra) című Zola-regény szaknyelvi megközelítéséhez (Élthes, 2016) a *Rougon-Macquart* ciklus egy későbbi darabjában, a *La Bête humaine*-ben (Állat az emberben, Antal László műfordítása) a cselekményt átszövő vasúti lexika funkcióit állítsam elemzésem középpontjába. A *La Bête humaine* nemcsak az irodalomtörténeti és irodalomelméleti kutatások számára ad végtelenül gazdag értelmezési lehetőségeket. A műszaki kultúra fejlődésének, szűkebb értelemben a XIX. század vasúttörténetének meghatározó korszakát megörökítő naturalista regénynek a szaknyelvkutatás és a szaknyelvoktatás szemüvegén keresztül megszülető olvasata jóllehet marginális, de talán éppen ezért odafigyelést érdemlő speciális szaknyelvi jelenség. Az irodalmi fikcióban dinamikus

jelen lévő szakszavak „viselkedését” a *Le Ventre de Paris* kapcsán a szimultán kettős nyelvi regiszter kifejezéssel igyekeztem érzékeltetni.

Ritka, sőt nagy valószínűséggel egyedi az a magával ragadó teljesség, amely a jelen tanulmány tárgyát képező regényben, a világirodalomnak ebben a remekművében létrejött. Az író gyermekkori emlékeinek áthallása, egyéni életútjának művészi átlényegülése és a XIX. század második felének műszaki kultúrtörténete, vasúti terminológiája művészi harmóniában olvad egybe a *La Bête humaine*-ben.

Zola fogékonysága a vasút iránt gyermekkori emlékeire vezethető vissza. François (Francesco) Zola – Émile Zola édesapja – Páduában építőmérnöki diplomát, majd matematikai doktorátust szerzett. 1821-től az Első Osztrák Vasúti Társaság alkalmazottjaként részt vett az 1830 előtti első európai vasútvonal (Csehország, Ausztria, Svájc) építésében (Zieger, 2013). Henri Mitterrand szimbolikus apai örökséget lát „apa és fia” szakmai kapcsolódásában: az író édesapja a XIX. század elején, a munkája keretében Angliában megtekintette Stephenson gőzmozdonyát (1824). Émile Zola, a fiú pedig a század végén regényhőssé tett egy gőzmozdonyt, a *Lison*-t a *La Bête humaine* című regényében (1890) (Mitterrand, 1992). Az életrajzi vonatkozások és a fikció találkozását kutató J. W. Scott rámutatott arra, hogy Zola vasútvonalhoz közeli házára emlékeztet a *La Bête humaine* egyetlen fiktív helyszínén, a *Croix de Maufras*-ban álló épület. A valóságban megfigyelt elrobogó vonatok mozgása, hangi effektusai hitelesen kelnek életre a regény lapjain (Scott, 1963).

Zola saját fényképeket, feljegyzéseket készített vonatokról, tudományos érdeklődéssel fordult a vasúti technológia felé. Tanulmányúton ismerkedett a gőzmozdony mechanikájával, működésével – 1889. április 15-én Párizs és Mantes között egy mozdonyon megtéve az utat – Fernand Cléraultnak, a Nyugati Vasúttársaság konstrukciós és személyügyi munkatársának a segítségével.

A *La Bête humaine* a szaknyelv oktatásában is kiaknázható, akár a szövegkereteken belül maradva, akár elmozdulva az interdiszciplinaritás irányába. A BME GTK Idegen Nyelvi Központjában a *Műszaki nyelv – francia* című szaknyelvi kredittárgy keretében, oktatási szempontból közelítve a *La Bête humaine*-t kísérleti jelleggel lemérhettem a mérnökhallgatók nyitottságát és fogékonyságát az irodalomban narratívaként megjelenő szaknyelv, pontosabban a regényből kivett szövegrészletben előforduló műszaki terminusok és azok funkciója iránt.

A rövid, kísérleti jellegű szövegelemzési gyakorlat azt igazolta számomra, hogy a regényből kibontakozó gazdag műszaki kultúrtörténeti háttér és az irodalmi regiszterbe épült terminusok keresésére vonatkozó feladatok beépíthetők az oktatásba. Különösen a gépész-, közlekedés- és

építőmérnök hallgatók számára tartalmaz értékes és jól felhasználható vasúttörténeti, vasút-technológiai szókincset a regény. A „regényhős Lison”-t megjelenítő szakmailag pontos zolai deszkriptív narratíva, valamint a Lison típusát megörökítő fotó mozdonytörténeti adalékot is ad a hallgató kezébe. Az pedig, hogy nemrégiben a Zola-szöveg szigorú követésével, kísérleti jelleggel építészmérnökök 3D-ben kiviteleztek a *Lison*-t, a *La Bête humaine* mindmáig ható aktualitását mutatja (Maccray, 2015).

1. ábra. A *Lison* mintájául szolgáló rendszeresített mozdonytípus (Maccray, 2015)



Zola tudományos igényességű és dokumentációra épülő alkotástechnikája, pontos, tárgyyszerű ismeretei döbbenetes erejű mélylélektani jelenetekben, dramaturgiai helyzetekben kelnek életre, konnotatív, érzelmi mélységet kölcsönözve a vasúti terminusok denotatív jelentésének.

Dolgozatomban kategóriák felállítására törekszem, a következő kérdésre keresve választ: azon túlmenően, hogy a fikció révén a denotátumok eleve konnotatív színezetet kapnak, szűkebb értelemben véve milyen eszközökkel éri el Zola, hogy „másként gondoljunk” a *Lison* gőzmozdonyra, mint egy gépészeti kézikönyvben leírt mozdonyra. Jelen tanulmány központi problémafelvetése ugyan nem a fordítási vagy fordításkritikai aspektus, de példaként fordítási problémát is érintek az irodalmi regiszterbe épült szaknyelvi terminusok kapcsán. Teszem ezt Antal László műfordítása kapcsán, hogy érzékeljük a szimultán kettős nyelvi regisztert, mint speciális fordítási területet, nevezetesen a műfordításba ágyazódott szakfordítás problémáját.

***A La Bête humaine* műszaki-tudományos vonatkozásai**

A regény interdiszciplináris megközelítésében három fő tengely rajzolódik ki:

1) *Matematikai, természettudományos fogalmak metaforikus alkalmazása*

A kauzalitás, a matematikai logika ragadta meg *Roy Jay Nelson* figyelmét, aki logikai gráfokkal ábrázolja a szereplők közötti bonyolult kapcsolatokat (Nelson, 1990). Otis mutatott rá arra, hogy Zola használta a „*mathematique*” kifejezést *A Rougon-Macquart* regényciklushoz írt előszóban az egyik embertől a másikig elvezető fonal megtalálásához, a temperamentum és a környezet kettős kérdésének megoldásához (Otis, 1994). Mikkonen a dramaturgiai helyzetek szerint triádokat alkotó szereplői csoportokat, például szerelmi háromszögeket különít el (Mikkonen, 2004). Spear a regény szereplőinek funkcióját horizontális, vertikális, diagonális vektorokként fogja fel. Konceptiójában a vonaton utazók, az előre haladó mozgásukkal együtt horizontális vektorok, míg a vonatot szerelmi féltékenységből drasztikus hirtelenséggel megállító Flore, vertikális vektorként működik (Spear, 2007). Míg *Muriel Louapre* koncepciója szerint a vasúti vonal, mint börtönszerű kényszer jelenik meg, éppen hogy irány és értelem nélküli vektorként absztrahálódik (Louapre, 2004). Giraud külön tanulmányt szentel a hármasszámjegy explicit megjelenésének a narratívában: pl. három vágány, három kocsi feljebb, három szót szól stb. (Giraud, 2007). Denis Bertrand a tér-nyelv szemiotikáját elemezte (Bertrand, 1992), Deirdre McAnally pedig már hely-idő analitikus (STA) módszerrel vizsgálja a regény struktúráját (McAnally, 2011). Megjegyezzük: a *La Bête humaine* tér- és időstruktúrájának feldolgozása franciaországi középiskolai tananyag (Balmont, 2007-2008).

2) *A vasút szimbolikus és reális funkciója*

Henri Mitterrand szerint a *La Bête humaine*-ben a vasút nem háttérszereplő vagy keret a cselekményhez. A XIX. századi francia vasúti hálózatnak a regényben főszerepet játszó szakasza, a tragikus cselekmények helyszíne, a Le Havre-Párizs és Párizs-Le Havre vonal a regény időbeli és térbeli strukturáló vezérfonalaként értelmezhető (Mitterrand, 1992). Michel Serre interdiszciplináris felfogásában Zola szövege maga a motor, a termodinamikai logika, az entrópia következtében érvényre jut a zárt térben a feszültségek fokozódása, majd kirobbanása (Serre, 1981). David Baguley olvasatában az entrópiás vízió a naturalizmus központi témája: a romboláshoz, az enyészethez vezető út, a munka világának növekvő dezintegrációja, a katasztrófa egyre növekvő fenyegetése (Baguley, 1990). François Bavaud-nak a Lausanne-i Egyetem Informatikai-, Alkalmazott Matematikai- és Nyelvi Intézeteinek összefogásával végzett korpuszelemzés – Shannon informatikai entrópia-elmélete alapján – a mű feszült jellegét igazolja (Bavaud, 2009).

A vasút szimbolikája a regényt Németországban kiadó Rita Schobernél – aki Zola és Houllebecq összehasonlításával is hozott újat –, a vasútvonal kezdeti és végpontjai közt fennálló felcserélhetőség lehetőségét jelenti (Schober, 1990). Ez a koncepció a *La Bête humaine* dramaturgiai felépítésére teljességgel alkalmazható, és nemcsak a regényt indító vasúti pályaudvar leírás (a Monet festménysorozatból is jól ismert Saint-Lazare pályaudvar) és a célállomás, a Le Havre-i pályaudvar képe miatt, hanem az e vonalon oda-vissza robogó expresszvonatot vezető Jacques Lantier tragikus sorsa miatt is. A regény humán főszereplőjének, a mozdonyvezető Jacques-nak a gépi párhuzama, a Lison gőzmozdony, kettejük szervesen összefonódó és szimbolikusan párhuzamos sorsa, érzelmi összetartozása, a két pályaudvar közötti vonalhoz kapcsolódik. Ugyancsak ezen a vasútvonalon ingázik Jacques hús-vér szerelme, a Lison „riválisa”, Sèverine is. Xenja Bossowa a vasút ipari forradalomban játszott szerepének irodalmi tükröződését mutatja ki összehasonlító tanulmányában: Hauptmann *Bahnwärter Thiel* és Zola *La Bête humaine* című művében a vasút szimbolikus szerepét nyomon követve a regényhősök életében (Bossowa, 2005).

3) A gép, a műszaki objektum

A gép szerepét a XIX. század irodalmában vizsgáló Jacques Noiray szerint a gép nem egyszerű technikai tárgyként, hanem poétikai tárgyként, képzeletbeli rögeszmék hordozójaként válik az irodalmi mű megtermékenyítő erejévé (Noiray, 1981). Yves Jeanneret koncepciójának lényege szerint: a gép behatolása az elbeszélésbe túlnő az egyszerű narratív tetten azáltal, hogy távolságot teremt a műszaki objektumban konkretizált racionalitás és az általa sugalmazott sejtések között (Jeanneret, 2012). Geoff Woollen túllép az általános síkon és a *La Bête humaine* szövegében végzett statisztikai számításaival is alátámasztja érvelését. Bár gőzmozdony a regény központi figurája: Zola mégsem *locomotive*-ként beszél a Lison-ról, hanem az általánosabb terminust, a *machine*-t használja következetesen. Azzal magyarázza a *machine* (gép) szó használatának gyakoriságát a regényben (138 előfordulás), szemben a *locomotive* (mozdony mindössze két előfordulásával,) hogy a *machine* szó gazdagabb metaforikus értelmezhetőséggel rendelkezik, mint a *locomotive*. Lantier, a Lison mozdony vezetője a saját agyműködése érzékelése során gépi metaforákban gondolkodik: robaj, zakatolás stb. (Woollen, 1983). Steven D. Spalding *Killer Trains and Thrilling Travels* című munkájában a tér társadalmi méretű kitágulását jelentő „*spatial turn*” továbbfejlesztéseként, a „*mobility turn*”-re, a mobilitási paradigmaváltásra hívja fel a figyelmet

(Spalding, 2012). A *mobility turn* a vonatokkal, az autóval kapcsolatos viták, gazdasági és kulturális fejtegetések területe. A *mobility turn* már az expresszionizmus irányába mutat, ahova a fiatalabb generációba tartozó, a zolai hagyományt továbbfejlesztő másik naturalista francia író, Octave Mirbeau antiregénye, a *La 628 E8* érkezik meg.

A vasúti lexika jellege a La Bête humaine-ben

A *La Bête humaine* szakszókincsére vonatkozó kutatásokkal nem találkoztam a Zola szakirodalom tanulmányozása során. Az 1885-ben írt *Germinal* című Zola regény bányászati szakszavainak szentelt doktori értekezésében Hickey-Marshall a terminusok sűrűségével, gyakoriságával foglalkozott, fejezetenkénti gyakorisági listákat és a mű egészére kivetítve mátrixos ábrázolásokat készített. Különös figyelmet szentelt az egyes bányászati szakszavak színhatásainak (Hickey-Marshall, 1978). Ezt a módszert a *La Bête humaine* vasúti lexikájára is adaptálni lehetne, nagyobb lélegzetű, empirikus kutatások keretében.

Az én megközelítési szempontom jelen dolgozatban a vasúti szakszókincs regénybeli jellemzőinek feltárása, az objektív jelentésű terminusok konnotatív jelentésbővülését, „átszíneződését” előidéző jelenségek (dramaturgiai helyzetek, nyelvi, stílári eszközök) kategóriáinak felállításával.

A zolai szimultán kettős nyelvi regiszter abban érhető tetten, hogy a regényszövegben horizontálisan szétterített objektív terminusok pontos szakmai jelentéssel rendelkeznek, és a szakterület (= a vasút) részterületei szerint, glosszáriumok alapjául szolgáló tematikus szószedetekbe is rendezhetők. Ugyanakkor ezzel egy időben az irodalmi fikcióba épülésük révén ez az objektív terminushálózat egészében és részleteiben konnotatív jelentést is hordoz. Tulajdonképpen a zolai kettős nyelvi regiszter, mint jelenség a naturalista regény jellegéből adódóan a priori meglévőnek tekintendő. Másképpen fogalmazva: az érzelmi hálóba szőtt és a kontextusból kiemelt, alfabetikus rendbe szedett szakszavak objektív jelentést hordoznak, míg ugyanezen terminusok más és más dramaturgiai helyzetben megjelenve lelkiállapotokat tükröznek, érzelmi kisugárzásokat hordoznak, vagy szituációt kísérő díszletként, háttérképként hathatnak.

Az alábbiakban kiemelt példákon keresztül konkrétan azt szeretném érzékeltetni, milyen írói eszközökkel tartja fenn Zola az irodalmi és a műszaki-tudományos regiszter dinamikáját.

A *La Bête humaine* vasúti lexikája hűen tükrözi a XIX. század második felére kialakult vasúti terminológiát. Zola tudományos felkészültségére vall, hogy tudatosan tanulmányozta korának jelentős

vasút-technológiai szakkönyvét, amelyet Pol-Jean Lefèvre és Cerbelaud 1889-ben írt *Chemins de fer* címen (Lefèvre – Cerbelaud, 1889). A Zola regényben használt vasúti terminusok szakmai lefedettségét bizonyítja, hogy ezek fellelhetők, visszakereshetők az öt fejezetből álló, gazdag képi anyaggal ellátott, háromszáz oldalas szakkönyvben. Zola célja a terminológiai pontosság volt, azonban irodalmi fikcióban a műfajból adódóan a szakkönyv szakmai mélységéből annyit vett át, hogy az általa használt szakszavak tévedés nélkül hitelesek, helytállóak legyenek és a denotátumok objektív jelentése ne hagyjon kétséget az olvasóban. A hozzájuk tapadó érzelmi jelentések, konnotatív színezetek magát a denotatív jelentést nem veszik el a terminustól, azt megőrizve adnak hozzá egy olyan jelentésbeli többletet, amelyet természeténél fogva a Lefèvre – Cerbelaud szakkönyv, mint bármely más szakkönyv, nélkülöz. Zola tudományos igényű dokumentációját a vasúttal, különösen a vasúti balesetekkel kapcsolatban, az általa gyűjtött cikkek tanúsítják: lásd Émile Zola. Oeuvres. Manuscript et dossier préparatoire – Cikkgyűjtemény (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90797918/f1-692.image>).

Álljon itt néhány példa Lefèvre – Cerbelaud és Zola „közös” szakszókincséből:

signaux (jelzések), *double voie* (sínpár, vágány), *télégraphe* (telegráf, távíró), *machine locomotive* (mozdony), *tender* (szerkocsi), *vapeur* (gőz), *piston* (dugattyú), *cylindre* (henger), *cheminée* (kémény), *foyer* (tűzszekrény), *chaudière* (kazán), *tunnel* (alagút)

A XIX. századi szakkönyv mellé helyezve kell említést tennünk Jean Michel Eloy és John Humbley munkájának, a XIX. század vasúti terminológiájának történeti kialakulását vizsgáló modern nyelvészeti, terminológiai kutatásairól. Pol-Jean Lefèvre említése nélkül is olyan, általuk használt terminusok történetiségét, és a kiválasztásukat megelőző tudományos hezitálásokat vezetnek le kiemelt példákon keresztül, mint például: *rail* (sín), *chemin de fer* (vasút), *gare* (állomás), *tunnel* (alagút). Arra a következtetésre jutottak, hogy a XIX. század második felére kialakult vasúti terminusokat az egységesítés szükségessége hívta életre (Eloy – Humbley, 1993).

A *La Bête humaine* vasúti lexikája, mint fentebb említettem, a regényben horizontálisan szétterített, tematizálható vasúti terminusokból szövődik. Kigyűjtésük, alfabetikus rendbe szedésük művelete közel áll a szakfordító hallgatók terminusgyűjtési tevékenységéhez. A hasonlóság mellett a fő különbséget a szakszavak nyelvi közege, a regiszter jelenti, amelyből a gyűjtés történik. A Zola-regény esetében a regiszter szépirodalmi, a szakszövegeknél természetszerűleg objektív, tudományos.

Az irodalmi és a műszaki-tudományos regiszter metszéspontján olyan szöveghelyek helyezkednek el, amelyek a terminusok sűrűségét tekintve szakszövegi szinten mozognak a deskriptív technika tárgyyszerűsége révén.

A horizontálisan szétterített terminusok az alábbi fő részterületekbe sorolhatók:

2. ábra. Vasúti terminológiai csoportok

<i>Vasútállomás épülete, részei</i>
<i>Vasútállomási operációk, személy- és tehervonatok szerelvényének rendezése stb.</i>
<i>Vasúti forgalom biztonsági jelzőberendezések működése + pályaőr, sorompóőr</i>
<i>tevékenysége</i>
<i>Személyvonat részei, szociális funkcióval</i>
<i>Mozdonytípusok</i>
<i>Gőzmozdony szerkezeti mechanizmusa</i>
<i>Gőzmozdony működtetése</i>
<i>Vonatbaleset leírások</i>
<i>Vasúti műtárgyak</i>
<i>Vasúti mesterségek</i>

A sebesség és mozgás ábrázolására egy helyütt ad meg autentikus adatot Zola: a 80km/h sebességet, egyébként a hangig effektusok és a mozgás kifejezésének gazdag igei világával fejezi ki a vonatok érkezését, robajló száguldását, zakatolását, zajának elhalkulását, elhalását.

Miként teremthető meg az objektív terminusok konnotatív többlettartalma?

1) Dramaturgiai helyzetek

Példaként a dramaturgiai helyzetek által érzelmi színezettel gazdagodó objektív terminusokra mindjárt az első fejezetből idézzük a Saint-Lazare pályaudvar objektív, vasúti szókincsét, amely egy féltékenységi jelenetsor háttér-díszleteként jelenik meg, egyes elemeiben pedig a szereplők lelkiállapotának projekcióiként is viselkedik. A regény első fejezetéből kigyűjtött terminusok a szöveg lineáris haladása szerinti horizontális listája:

gare (n.f.) (pályaudvar), *marquise* (üvegtetejű pályaudvari csarnok), *halles couvertes* (fedett csarnokok), *grandes lignes* (távolsági vonalak), *bouillottes* (fűtőházak), *doubles voies* (sínpárok), *arches* (boltívek), *poste d'aiguilleur* (váltóház), *wagon* (vagon), *machine* (mozdony), *rails* (sínek), *signal rouge* (jelzőlámpa), *quais* (peronok), *machine de manoeuvre* (tolatómozdony), *machine-*

tender (szerkocsi), *trois roues basses et couplées* (három tengelyes tolatómozdony), *débranchement* (szétrendezés), *train* (szerelvény, vonat), *remisage* (kocsiszín), *machine d'express* (gyorsvonati mozdony), *cheminée* (kémény), *pont de l'Europe* (Európa-híd), *branches de métal du pont* (híd vaságai), *ordre* (vezényszó), *poste de salubrité* (illemhely), *coup* (füty), *purgeur* (gőzleeresztő szelep), *charpente de fer* (vasgerenda), *plaque-tournante* (fordítókorong), *conducteur-chef* (főkalauz), *chef adjoint* (távolsági vonal főnökhelyettese), *sous-chef de gare* (állomásfőnök-helyettes)

Az alábbi részterületek szakszavai emelhetők ki tematizáltan a fenti felsorolásból:

3. ábra. Az I. fejezet vasút-technológiai részterületei

Pályaudvar építészeti és technikai alkotóelemei
Pályaudvaron közlekedő gépek, mozdonytípusok
Vasútállomási operációk
Vasúti forgalom biztonsági jelzőberendezései
Vasúti műtárgyak
Vasúti mesterségek

Ezek az objektív jelentésű terminusok egy drámába torkolló, feszültséggel teli féltékenységi konfliktushelyzet kibontakozásának szakaszaiban jelennek meg: a vasúti objektumokra, nevezetesen a tolatómozdonyokra áttevődik a szereplő hangulata.

- 1) A párizsi Saint-Lazare pályaudvart az Amsterdam közben található épület ötödik emeleti lakásának ablakában Roubaud, a férj, türelmetlenül könyököl és várakozik fiatal és szép feleségére, Séverine-re. Eközben meglát egy tolatómozdonyt, amelyre kivetíti saját hangulatát, egyúttal fiatal feleségére is asszociál, megszemélyesíti az igyekvő mozdonyt: „*en personne impatiente*” (türelmetlen személyként).
- 2) Ugyanabból az ablakból, a féltékenységi jelenet előtt ugyanazt a helyszínt Roubaud és Séverine együtt szemléli. Az első tolatómozdony „türelmetlen személy”, míg ez a második kifáradt, idős ember képzetét kelti Roubaud-ban, mintha önmagát látná benne: „*Au milieu des rails* (vágánymező közepén), *une lourde machine de train omnibus* (súlyos, személyvonati mozdony), *comme lasse et essoufflée* (mintha kifáradt és lélegzetéből kifogyott volna).” A hasonlat a nehezen fűjtató idős emberrel állítja párhuzamba a mozdonyt, miközben a kísérő műszaki szakszavak denotatív jelentése is jelen van a leírásban: *vapeur* (gőz),

soupape (szelep), *machine de manoeuvre* (tolatómozdony), *train omnibus* (személyvonat), *rails* (sínek) *mécanicien*, (mozdonyvezető), *chauffeur* (fűtő), *voie* (vágány).

- 3) A szoba rendbetétele előtt, Séverine egyedül könyököl az ablakban. Ebben a fázisban a jövő-menő tolatómozdonyok serény háziasszonyokra emlékeztetnek, amit hasonlat fejez ki: „*Avant de mettre un peu d'ordre dans la chambre, elle retourna s'accouder à la fenêtre.*” (Mielőtt rendbe tenné a szobát, megint kikönyökölt az ablakba.) „*Les machines de manoeuvre allaient et venaient sans repos, on les entendait à peine s'activer, les roues assourdies, le sifflet discret comme des ménagères vives et prudentes* (Fáradhatatlanul jöttek-mentek, alig hallhatóan tevékenykedtek, mint a serény és óvatos háziasszonyok, tompán dobogó kerekkel, tapintatosan fűttyentgetve.)
- 4) A megcsalásában bizonyosságot nyert férj dühöngve egyedül hagyja feleségét a szobában. Az ablak üres, az maga is díszletté válik, a Saint-Lazare pályaudvarról készült verbális fényképsor a háttérben levetített filmként hat. Ez a besötétedést és a pályaudvar „holt szakaszát” hozza közel, baljóslatú előhangként a később bekövetkező tragikus fordulathoz, egyúttal Séverine félelmének plasztikus párhuzamaként. Ezek közül kiemelhetők: *ténèbres d'un ciel d'encre* („éjfekete ég homályában”), *humidité glaciale*, („fagyos nedvesség”), *feu sanglant* („egy-egy vérvörös fény”), *confusément peuplé de masses opaques* („felismerhetetlen sötét tömegek”), *les machines et les Wagons solitaires* („magányos mozdonyok és vagonok”), *les tronçons des trains dormant sur les voies de garage* („kocsiszíni vágányokon szunnyadó vonatcsonkok”), *du fond de ce lac d'ombre*, („árnyéktó mélyéről”). A féltékenységeben őrzöngő férjtől elszenvedett fizikai bántalmazás a mozdonyfűttyre kivetített hasonlatban visszhangként verődik vissza: *des coups de sifflet pareils à des cris aigus de femmes qu'on violente* („megerőszakolt nők éles sikolyára emlékeztető fűttyjelek”).
- 5) Roubaud és Séverine a pályaudvaron áthaladásával az esti, 18.40-es Le Havre-i expresszvonat első osztályú szakaszába való felszálláshoz szimultán jelennek meg pályaudvari operációk, pl. szerelvényrendezések, tolatások; felvonulnak pályaudvari tartozékok, pl. luxusillemhelyek, szolgáltatások; megjelennek vasúti mesterségek képviselői (főkalauz); megelevenednek mozgások, hangi effektusok. A vonatindulás előtt Séverine az ötödik emeleti szobában már megélte férje erőszakos bántalmazását, zaklatott lelkiállapotban látja a Saint-

Lazare minden részletét, a szakszavak ily módon kapnak érzelmi töltést, a vonatra szállás pedig előhang a vonaton ezután megtörténő erőszakos cselekményhez. Az ily módon konnotatív többletjelentéssel átítatott következő szakszavak jelennek meg: *cabinets* (illemhelyek), *salles d'attente* (váróterem), *flots de voyageurs* (utasok áradata), *le quai* (peron), *la file des wagons* (kocsik sora), *compartimen de première vide* (üres első osztályú kocsi), *le trottoir* (járda), *facteurs* (hordárok), *chariots de bagages* (csomaghordó targonca), *fourgon de tête* (elülső poggyászkocsi), *un surveillant* (felügyelő), *sous-chef de service* (főfelügyelő helyettes), *attelages* (csatlakozások), *lanterne-signal* (jelzőlámpás), *chef de gare* (állomásfőnök), *chef adjoint des grandes ignes* (távolsági forgalom főnökhelyettese).

Az első fejezetben a Saint-Lazare pályaudvar ötödik emeleti ablakból történő szemlélése a dramaturgiai helyzetet kísérő, több lépcsős motívum: ily módon fonódik össze elválaszthatatlanul a Saint-Lazare pályaudvar egy szerelmi féltékenységi jelenetsor előzményeivel, lezajlásával és a féltékeny férj bosszúvágyának megszületésével.

Az egész regény kettős szimultán nyelvi regiszterét modellezi az első fejezet. Az egyes vasúti részterületek terminusai egymással keveredve drámai helyzet kifejlődéséhez, pszichológiai állapothoz kapcsolódnak. A dramaturgiai kísérő szerep érzelmi jelentéssel itatja át őket.

A konnotációnak ez a szintje a szereplő érzelmi viszonyulásának nem tudatos projekciója a műszaki objektumra. A kapcsolódási pont az érzelmi állapotok és a vasúti szakszavak (illetve az általuk lefedett tárgyak, fogalmak, személyek) között azáltal teremődik meg, hogy a drámai epizód szereplői érzelmeik megélése közben látják a pályaudvart és annak különböző elemeit.

Az alábbi táblázat a dramaturgiai helyzetet kísérő, a lélektani hangulatot befolyásoló napszaki, időjárési és fényhatásbeli kísérőjelenségeket is mutatja, egy komplex hatásélményt, amely az objektív jelentésű terminusok konnotatív metamorfózisát eredményezi.

1. táblázat. Terminusok konnotatív metamorfózisának kialakulása

NAPSZAK (Időpont)	SZÍNHATÁSOK	SZITUÁCIÓ	VASÚTI LEXIKA
Sötétedés, 18.40	Fekete füstgomolyag	A bosszúra szomjas Roubaud és Séverine, a felesége	Lámpás, gépész
	Égbolt elfeketült		Szabad pálya

	Koromfelleg	vonatra száll, lassan megindul a vonat.	Fütytérés
	Éjszakai fények		Váltóház
	Este borzongós sötétje		Vörös fény, fehér fény
			Szerkocsi
			(Batignolles-i) alagút
			Főkalauz
			Indító jelzés, teljes gőz
			Szabályozó, hátsó lámpa

2) Antropomorfizálás, animalizálás: a Lison

Green értelmezésében a konnotáció a szavakat körülvevő érzelmi, képzeletbeli asszociáció, a szóba implicite beépült vagy sugallt jelentés. Reális valóságot tükröző szövegekben előfordul, hogy a látszólag objektív megállapítások gyakran az író árnyalt érzelmeire utalnak. (Green – Resnik, 2009). A különböző érzelmekkel teli kifejezések konnotációs lexikonba rendezhetők (Song Feng et al., 2013). Esetünkben a konnotációs lexikon messzemenő kibővítésével állunk szemben.

A terminusokra kivetülő érzelmek és a terminusokat közvetítő stíluseszközök átlényegítik – mintegy prizmatikus hatással – az objektív jelentéseket. Az érzelmi állapotok kivetítődése a műszaki objektumokra antropomorfizálás, animalizálás útján valósul meg leghatásosabban: jellemzően hasonlatok, metaforikus kifejezések, hiperbolikus jelzők, megszemélyesítések által.

„Le train passait, dans sa violence d’orage, comme s’il eût tout balayé devant lui.” (...) C’était comme un grand corps, un être géant couché en travers de la terre, la tête à Paris, les vertèbres tout le long de la ligne, les membres s’élargissant avec les embranchements, les pieds et les mains au Havre et dans les autres villes d’arrivées.” (Átrobogott a vonat, orkánsebességgel, mintha mindent el akarna söpörni az útból. (...) Olyan az egész, mintha egy iszonyú nagy óriás heverne végig a földön, feje Párizsban, gerinccsigolyái a pálya mentén, tagjai elterpeszkedve, a szárnyvonalakon, keze-lába Le Havre-ban és a többi állomáson.”

A műszaki objektum konnotatív jelentéseire sokrétegű példa a hol antropomorfizált, hol animalizált Lison gőzmozdony, amelyet rajongva

szeret Jacques Lantier mozdonyvezető. Az idő múlása, az egészség, a betegeskedés, felépülés, egy hó-balesetben szerzett súlyos sérülés, majd egy újabb, immár valóban halálos kimenetelű baleset következtében beállt végső megsemmisülés, mindezt a Lisonon, mint élő organizmuson keresztül követjük végig, Jacques Lantier lelki-érzelmi szemüvegén keresztül. A második balesetben végleg csődöt mondott, halott Lison egyúttal baljós előrejelzője Jacques halálának. A humanizált gép: élet és halál párhuzamban áll Jacques sorsával, annak szimbolikus anticipációjaként.

Zola írástechnikájának alappillére a *La Bête humaine*-ben az antropomorf metaforák beépítése a szövegbe, melyeken keresztül az emberi psziché mélyrétegeit hozza felszínre. A műszaki objektumok, főképpen a középpontba állított Lison mozdony humanizálása filozófiai gyökerekre nyúlik vissza, amint erre Michelle Perrot kutatásai rámutattak: a XIX. század gondolkodásmódjában a gépnek, a mozdonynak női tulajdonságokkal való felruházása meghatározó létélmény, melynek gyökerei arra a filozófiai, lélektani folyamatra vezethetők vissza, amelyben a férfiak Istenhez hasonlóan megalkotják a gépeket. A gépek feletti uralom a férfiak számára a nők feletti uralom egyik változata lesz (Perrot, 1983.)

Shoshana Rose Marzel úgy vélekedik, hogy az „antropomorfikus metaforák a modernitással szembeni félelmeket materializálják” (Marzel, 2016:2). A Rougon-Macquart regényciklus urbanisztikai antropomorfizmusát idéző példának sorában tesz említést Marzel a női tulajdonságokkal felruházott Lison mozdonyról, Jacques Lantier kvázi szerelmi kapcsolatáról a mozdonyával, a Lison feminizációjának hatásáról Jacques karakterére. Ezt az összegző véleményt (Marzel, 2016:5) az alábbiakban tovább szeretném árnyalni.

A Lison, mint a feminizáció szimbóluma nem csak a szerelmi érzésre korlátozódik. A női (emberi) életet, az elmúlást, a halál közeli állapotot, a halált is felöleli, és nemcsak az antropomorfizálás, hanem az animalizálás révén is. Az élettelen gép: élő organizmussá alakul át.

A Lison mozdonyra kivetített érzelmek intenzitását megszemélyesítések halmozásával fejezi ki Zola. A mozdony (= la locomotive) nőnemű főnév, személyes névmással helyettesítve a franciában elsikkad, hogy az „elle” névmás személyre vagy élettelen dologra vonatkozik. Az alábbi példa a kontextusból kiszakítva, önmagában nézve elveszíti még a látszatát is annak, hogy tárgyra, ráadásul műszaki objektumra vonatkozik. Csak a kontextus ismeretében tudjuk beazonosítani a „szerelem” tárgyát.

...il l'aimait d'amour („valóságos szerelemmel csüggött rajta” ...)

... *s'il l'aimait celle-là, c'était en vérité qu'elle avait des qualités de brave femme* („az igazság az, hogy ezt az egyet azért szerette olyan nagyon, mert olyan ritka jó tulajdonságai voltak, ...”)

elle était douce, obéissante ... („szelíd volt, kezes ...”),

il y avait l'âme („a lélek tette ezt ...”)

Visszatérő motívum a regényben a Lisonnak a kancához való hasonlítása, aminek a cselekmény szempontjából anticipáló szerepe is van, hiszen a síneken keresztben álló lovaskocsi lesz a Lison „halálos” balesetének kiváltója.

Mind az antropomorfizálás, mind az animalizálás jellegzetes stíluseszköze a hasonlat, a jelző és a metafora. Alábbiakban álljon itt néhány példa erre:

... *il l'aimait donc en mâle reconnaissant* (mint a hálás him, úgy szerette)

... (*elle*) *partait et s'arrêtait vite ainsi qu'une cavale vigoureuse et docile* (olyan gyorsan indult el és állt meg, akár egy erőteljes és engedelmes kanca)

... *de même qu'on boutonne les bêtes fumantes d'une longue course, il la frottait* (olyan alaposan ledörzsölte, ahogy a hosszú úttól még gőzölgő paripát csutakolják)

A megismerés, a hasonlatok révén történő antropomorfizálás és animalizálás tematizáltan vonul végig a Lison „életén”: az idő múlásának, a Lison „öregedésének”, kísérő motívumaként, beépülve a Lison baleseteinek, haláltusájának és halálának leírásaiba.

A hóvihar okozta meghibásodás bemutatásakor döntően antropomorfizálva jelenik meg a Lison, míg a bosszúálló Flore által a sínekre hajtott, köveket szállító lovaskocsi okozta tragikus baleset következményeinek leírásakor inkább az animalizálás dominál. Példák:

Comme une femme vieille et moins forte, n'ayant plus pour elle la même tendresse qu'autrefois ... (kiöregedve, erejevesztett asszony, aki iránt már nem úgy érez, mint valaha)

Changée, vieille, touchée quelque part d'un coup mortel... (megváltozott, megvénült, valahol halálos sebet szenvedett)

On pouvait lui tolérer toutes les imperfections comme qui dirait à une ménagère quinteuse... (igazán el lehet nézni a hibáit, mint ahogy a jóra való takarékos gazdasszonyt...)

A Lison a hóviharban elakad, fűjtat, nem tud felfelé kapaszkodni, kimerül, „látszathalál” áll be, de ebből még „meggyógyítják”. A balesetleíráshoz használt jelzők, igék, főnevek teljes mértékben antropomorfizálják a Lisonra. Az alábbiakban idézett szövegrészek a Lisonra, mint referencia nélküli, élő személyre vonatkoztathatók.

pâle, ayant senti passer la mort... (egészen sápadt, megcsapta a halál lehelete)

Cracher, s'essouffler: köpköd, zihál

C'était la fin, la secousse de l'agonie (bekövetkezett a vég, a haláltusa)

Son souffle s'éteignit, elle était immobile, et morte. (Kiadta páráját, mozdulatlaná dermedt, vége volt.)

A sínekre hajtott, köveket szállító lovaskocsi által előidézett tragikus vonatbaleset leírásában egy mondaton belül szinte egymásra torlódnak a megszemélyesítést hordozó, egy szemvillanásnyi időre mitológiai magaslatokba repítő főnevek, illetve az objektív terminusok. Példasorunkban dőlt betűvel jelöljük az antropomorfizáló kifejezéseket és aláhúzott dőltsel a terminusokat:

La Lison, renversée sur les reins, le ventre ouvert, perdait sa vapeur, par les robinets arrachés, les tuyaux crevés, en des souffles qui grondaient, pareils à des râles furieux de géante. (A Lison oldalára fordult, belseje szétnyílt, a leszakadt csapokból, a széthasadt csövekből sisteregve áradt a gőz, olyan mély hangon, mint egy óriás dühös halálhörgése.)

...du foyer, les braises tombées, rouges comme le sang même de ses entrailles, ajoutaient leurs fumées noires. (...a tűztérből kihulló parázs, mely vörös volt, mintha belső részeinek vére volna, fekete füstöt vegyített hozzá).

Peregve váltakoznak a halmozódó antropomorf metaforák és az objektíven megfigyelhető terminusok. Például:

La cheminée (a kéménye), dans la violence du choc (a heves összeütközés következtében, a földre fűrődött,) le châssis s'était rompu (az alváz összetört), ...

et les roues en l'air, (égnek álló kerekeivel), semblable à une cavale monstrueuse (mint valami iszonyatos testű kanca), décousue par quelque formidable coup de corne, la Lison montrait ses bielles tordues, ses cylindres cassés, ses tiroirs et leurs excentriques écrasés, toute une affreuse plaie bâillant au plein air, par où l'âme continuait de sortir avec une fracas d'enragé désespoir. (irtózatossá erejű szarv hasogatta föl a testét, feltárta elgörbült csatlórúdjaikat, törött hengereit, szétfeszített dugattyúit az excenterekkel, szörnyűséges tátongó sebét, melyen át távozott el a lelke.

A Lisontól búcsúzójak Jacques fájdalmát, a Lison visszavonhatatlan elmúlását, a haldoklást, antropomorfizáló hasonlatokkal írja le Zola, valósággal beindázzák a megszemélyesítő kifejezések a denotátumokat. A zolai kettős szimultán nyelvi regiszter döbbenetes erővel hat az olvasóra.

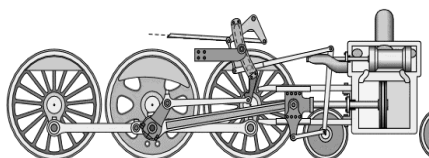
... les pistons battre comme deux coeurs jumeaux, la vapeur circuler dans les tiroirs comme le sang de ses veines ; mais, pareilles à des bras convulsifs, les bielles n'avaient plus que des tressaillements, les révoltes dernières de la vie ; et son âme s'en allait (...). Elle était morte.

~~A tolattyúk~~ úgy vertek, mint *kettős ikerszív*, a gőz úgy keringett ~~a dugattyúkban~~, mint *vér az ereken*, ám a hajtórudakban, mint *görcsbe rándult karokban* már csupán *az élet* végső lázadása vonaglott, erőtlen remegéssel és *a lelke elszállt...* Meghalt.

A műfordításban, illetve a fenti részletekben kétszer áthúzott magyar terminus azt hivatott közvetíteni, hogy a fordító egy olyan szakszót nem feleltetett meg a forrásnyelvi terminusnak, amely funkcionálisan alapvető fontosságú a mozdony működtetésében, azonban a szöveg esztétikai összehatása és hangulata ezt nem sínyli meg. Itt érhető tetten a műfordításba ékelt szakfordítás eltérő megítélése a szakfordítással szemben, ahol ez a terminus-közvetítési pontatlanság komoly félreértésre adna okot.

4. ábra. Szakfordítás és műfordítás diszkrepanciája

Piston = dugattyú (alsó, kerékmeghajtó dugattyú), *tiroir* = tolattyú (felső, vezérlő szelep)!



Konklúzió

A zolai szimultán kettős nyelvi regiszter a vasúti lexika vonatkozásában talán még plasztikusabban mutatkozik meg, mint ahogy tapasztaltuk az építészeti terminusok metamorfózisában a *Le Ventre de Paris*-ban. Ott a látószög és az érzelmi állapotok változásainak függvényében ugyanazt az építészeti élményt tárja elénk a zolai narrációs technika, míg a *La Bête humaine*-ben a műszaki objektumok szélesebb tárháza vonul fel konnotatív tartalommal feltöltődve: dramaturgiai konfliktushelyzetekben, több szereplő érzelmi projekciójaként lelkiállapottól függően. A *Lison* mozdony, mint humanizált műszaki objektum a mozdonyvezető Jacques Lantier hozzá fűződő bonyolult érzelmi viszonyulásainak tárgyaként antropomorfizálva, animalizálva élet-halál szimbólumává válik, és egyúttal a gép nélkül is működtethető, a XXI. századbeli technikai bravúrok előhírnöke is egyben.

Zolának ez a regénye is alkalmas az interdiszciplináris megközelítésekre: mind a műszaki tudományok, mind a fordítástudomány, mind pedig a műszaki szaknyelv oktatása szemszögéből. Ebben a tanulmányban a szaknyelvoktatás gyakorlata és módszertana felől – az interdiszciplináris szempontokat figyelembe véve – közelítettük meg a kiválasztott művet. Mindegyik terület további elemzést, akár egy-egy önálló, további részletekbe menő tanulmányt érdemelne.

Irodalmi források

- Émile Zola (1893): *La Bête humaine*. Bibliotheque-Charpentier: Paris.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64584d>
 Émile Zola (1975): *Állat az emberben*. Fordította Antal László. Európa Könyvkiadó: Budapest. <http://mek.oszk.hu/02500/02526/02526.htm>

Hivatkozások

- Baguley, D. (1990): *Naturalist Fiction. The Entropic Vision*. Cambridge University Press: Cambridge
- Bavaud, F. (2009): Information Theory, Relative Entropy and Statistics. In: Sommaruga G. editor: *Formal Theories of Information. Lecture Notes in Computer Science 5363*. Springer: Berlin. 54-78
- Benoudis, B. K. (1993) : *Le mécanique et le vivant, La métonymie chez Zola* (Préface d'Henri Mitterand), DROZ: Paris
- Bertrand, D. (1992): „Le langage spatial dans *La Bête humaine*”, *Mimesis et Semiosis*. Hamon, P. – Leduc-Adine, J.-P.: *Littérature et représentation*, Nathan: Paris. 187-201
- Eloy, J-M. – Humbley, J. (1993): La notion de besoin terminologique et la naissance de lexiques spécialisés au XIX et au XX-siècles. In: *Rint (Réseau international de néologie et de terminologie)*, No 9 – juin, Gouvernement de Québec. 14-18
- Élthes, Á. (2016): Urbanisztikai térben építészeti lexika: Zola *Le Ventre de Paris* (Párizs gyomra) c. regényében, *Porta Lingua*: Budapest 99-115
- Giraud, M. (2007): *Germinal et La Bête humaine: Fonction thématique et narrative du chiffre trois*, John Hopkins University: Baltimore, Maryland
- Green, St. – Resnik, Ph. (2009): More than Words: Syntactic Packaging and Implicit Sentiment, In: *Proceedings of Human Language Technologies: The 2009 Annual Conference of the North American Chapter of the Association for Computational Linguistics*. Association for Computational Linguistics: Boulder, Col. 503-511
- Hamon, P. (1994): *La Bête humaine d'Émile Zola (Essai et dossier)*. *Collection Foliothèque (n°38)*. Gallimard: Paris
- Hickey-Marshall, D.M. (1978): *Some Aspects of Zola's Vocabulary in Germinal*. Thesis. McMaster University: Hamilton, Ontario
- Jeanneret, Y. (2000): L'objet technique en procès d'écriture, In: *Le spectacle de la technique I. Les arts de la mise en scène de la technique*. Alliage No. 50-51. Décembre
- Louapre, M. (2004): Lignes de fuite. *La Bête humaine évadée du naturalisme*, In: *Romantisme* No.126, No.4. Persée. 2005-2016
- Lumbroso, O. (2007): L'architecte et son chaos, (Dé)-composition et métatexte génétique dans *La Bête humaine* d'Émile Zola. Université de Bretagne occidentale in: *Poétique*, Vol. 4 Novembre, No. 152
- Marzel, Sh. R. (2016): L'anthropomorphisme urbain dans *Les Rougon-Maxquart*, Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem, In: *Revues.org*. No.26. 1-12
- McAnally, D. (2011): Gender and justice in naturalist narratives: Espaces, moments, violences, Dissertation, Pennsylvania State University
- Mikkonen, K. (2001): *The Plot Machine: The French Novel and the Bachelor Machines in the Electric Years (1880-1914)*. Print. Rodopi: New York

- Mitterrand, H. (1992): The genesis of novelistic space: Zola's *La Bête humaine*, In: Nelson, B. (ed): *Naturalism in the European Novel*. Berg Publishers: Oxford, 66-79
- Nelson, R. J. (1990): Casual Chains and Textualization: Zola's *La Bête humaine*, p.97-119. In: *Casualty and Narrative in French Fiction from Zola to Robbe-Grillet*. Ohio State University Press: Columbus
- Noiray, J. (1981): *Le Romancier et la machine: l'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, 2 Vol Corti: Paris
- Otis, L. (1994): *Organic Memory- History & the Body in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. University of Nebraska Press: Lincoln & London
- Perrot, M. (1983): Femmes et machines au XIX^{ème} siècle. In: *Romantisme*. No. 41. 5-17
- Rusthoven, T. (1996): *Chromo-Analyse des Personnages dans La Bête Humaine d'Emile Zola*. Graduate Department of French, University of Toronto: Toronto
- Scott, J. W. (1963): Réalisme et réalité dans la *Bête humaine*. Zola et les chemins de fer. In: *Revue d'Histoire littéraire de la France* No. 63, 635-643
- Serres, M. (1981): *Signaux et feux de brume*. Zola, José Corti: Paris
- Spear, L. S. (2007): *Vanishing vectors: Trains and speed in modern French Crime fiction and film (1877-1955)*, University of Illinois at Urbana-Champaign
- Woolen, G. (1983): Zola: la machine en tous ses effets. In: *Romantisme*. No. 41. La machine fin-de-siècle. 115-124
- Zieger, K. (2013): *Zola - l'Européen, Le Pèlerinage de Médan*. Université Lille3: Lille.

Internetes hivatkozások

- Bossowa, X. (2005): L'industrialisation dans la littérature allemande et française: Le symbole du chemin de fer dans „Bahmwärter Thiel” et „La Bête humaine” in: *Facharbeit (Schule)*. <http://www.grin.com/de/e-book/109644/1-idustrialisation-dans-la-litterature-allemande-et-francaise-le-symbole>
- Balmont, M. (2007-2008): Le naturalisme - Zola, *La Bête humaine* , L'espace et le temps dans *la Bête humaine*. <http://michel.balmont.free.fr/pedago/index2.htm>
- Duffy, L. (2005): Beyond the pressure principle: A thermodynamic investigation of the Death Instinct in *La Bête Humaine*, In: *Le grand transit modern: mobility, modernity and French naturalist fiction*, Larry Duffy, Rodopi: Amsterdam New York, <https://core.ac.uk/download/pdf/17506.pdf>
- Lefèvre, P. – Cerbelaud, G.(1889): *Les chemins de fer*. Maison Quantin: Paris, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56528147/f12>
- Maccray, R.(2015): *Bringing a literary train to life with a 3-D printer*. Yale's Center for Engineering Innovation & Design. <https://phys.org/news/2015-02-literary-life-d-printer.html>
- Song Feng et al. (2013): Connotation Lexicon: A Dash of Sentiment Beneath the Surface Meaning. Proceedings of the 51th Annual Meeting of the ACL. (Vol 2). Stony Brook Univ.: NY. https://homes.cs.washington.edu/~yejin/Papers/acl13_connotation.pdf
- Spalding, S. D. (2012): Killer Trains and Thrilling Travels: The Spectacle of Mobility in Zola and Proust. In: Spalding, S.D. – Fraser, B.: *Trains, Literature, and Culture (Reading and Writing the Rails)*. Lexington Books: Lanham, Maryland, www.lexingtonbooks.com
- Zola, E. *Oevres. Manuscript et dossiers préparatoires. Les Rougon-Macquart. La Bête humaine. Dossier préparatoire p.1801-1900*, Gallica-Bibliothèque Nationale de France. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90797918>

Élthes Ágnes

Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem
Gazdaság és Társadalomtudományi Kar
Idegen Nyelvi Központ

Urbanisztikai térben építészeti lexika Zola *Le ventre de Paris* (Párizs gyomra) című regényében

*Zolának ez a műve ritka példája az irodalmi szövegben dinamikusan működő szaknyelvi rétegezethez. Elemzésem középpontjában a zolai építészeti narratíva áll, rövid kitekintéssel az irodalom és építészet találkozásának elméleti hátterére, Zola építészethez való kapcsolódására. A regényben előforduló építészeti, urbanisztikai terminusok fő kategóriáinak felállítását követően a denotatív jelentésű terminusok konnotatív átszíneződésével foglalkozom, a terjedelmi korlátok miatt csak röviden érintve a Les Halles Centrales tetőzetének a szereplők érzelmi állapotától függő metamorfózisait. Zola regényének számos részlete szervesen beilleszthető a BME GTK-n folyó francia építészeti szaknyelvi kurzus tematikájába. A szaknyelvoktatás perspektívájából szemlélt szimultán kettős regiszterűség, vagyis a szaknyelv az irodalomban jelensége adja meg Zola regényének létjogosultságát szaknyelvi konferencián. A Les Halles pavilonjaiban árusított gasztronómiai áruk bemutatása korhű hitelességgel valósítja meg a Les Halles építészetének funkcionális jellegét. Előadásomban a gasztronómiai lexika többértékűségével is foglalkoztam, ami azonban a jelen tanulmányban nem szerepel. Kitekintésként, továbblépésként a konklúzió ráirányítja a figyelmet arra, hogy a *Le ventre de Paris* – akár több – fordításának vizsgálata az empirikus fordítástudományi kutatások részterületeként módszertani adalékokkal járulhat hozzá a műfordítás és a szakfordítás együttes kutatásához.*

Kulcsszavak: építészeti szaknyelvoktatás, kettős nyelvi regiszter, interdiszciplinaritás, konnotatív/denotatív jelentés, műfordítás/szakfordítás

Bevezetés

Jelen tanulmányban kísérletet teszek arra, hogy Zola, *Le ventre de Paris* (Párizs gyomra, Antal László műfordítása) című regényét hangsúlyosan az építészeti szaknyelv oktatásának szemüvegén át vizsgáljam meg. A XIX. századi francia funkcionális építészet első monumentális épületkomplexuma, a *Les Halles Centrales* (Vásárcsarnok) a regény metaforikus központi szereplője (Párizs „Gyomra”), amelynek mindennapos rendeltetése volt a Zola korabeli XIX. századi Párizs lakosságának irdatlan mennyiségű élelmiszerekkel való ellátása. Megemlítendő, hogy a regény szövegében horizontális, halmazszerű felsorolásokban megjelenő, ugyanakkor anaforikus és kataforikus bemutatásban, részhalmazokként is mozgató gasztronómiai alapanyagok

lexikája a térben kitűzött pontok hálózatából kirajzolódó funkcionális urbanisztikai tér szerves része. A gasztronómiai lexikával azonban – a terjedelmi korlátokra tekintettel – egy másik tanulmányban szándékozom foglalkozni.

A fikcióban megelevenedő szaknyelvi aspektusok a regény műfajából adódóan együtt lélegeznek a szereplőkkel: jellemek hálójában, társadalmi, szociológiai, művészeti-esztétikai, politikai, történelmi meghatározottságú közegben, dramaturgiai kommunikációs, jellemzően dialogikus helyzetekben kelnek életre. Mindez már elvi szinten önmagában hordozza a regényben előforduló valamennyi terminus konnotatív színezetét.

Álláspontom szerint a zolai naturalista regény azáltal, hogy a szépirodalomba bevonul a tudományos szemléletmód, *a priori* megteremti az irodalmi regiszterben a szaknyelviség lehetőségét, amelyet szimultán kettős regiszterűségnek neveztem el. Zola a természettudományi módszerek írásművekre való alkalmazását tekinti az író egyik fő küldetésének. *A kísérleti regény* (Le roman expérimental) (Zola, 1880) című tanulmánya a zolai naturalista esztétika összegzése, amelynek sarkalatos tézise: a szépirodalom dokumentumszerű leírással való azonosítása.

A BME GTK Idegen Nyelvi Központja által meghirdetett speciális szaknyelvi kurzusok, ezen belül az építészeti szaknyelvi ismeretek című tantárgy közösen kialakított, Bocz Zsuzsanna egyetemi docens által harmonizált következő témaköröket öleli fel az egyes idegen nyelveken: *építészettörténeti szemelvények, építészeti stílusok, a tervezés folyamata a vázlatlattervtől a kivitelezésig, építőanyagok, épületfajták, belsőépítészeti problémák, várostervezés, urbanisztika, környezetbarát építészet, műemlékvédelem, építészeti trendek az ezredfordulón.*

Az irodalmi szövegrészeket oktatásban, illetve a szaknyelvoktatásban történő felhasználása egy régebbi kutatási területemet eleveníti fel. (Élthes, 1993, 1997) Az általam francia vonatkozásban kidolgozott építészeti szaknyelvi jegyzetben, (*Architecture*, 2007) található szaknyelvi szemelvények mellett kísérleti jelleggel irodalmi szövegrészek feldolgozása is szerepel az órán. Építész szaknyelvi csoportjaimban az épületleírások témaköréhez komoly nyelvi, stílári és kultúrtörténeti adalékot adott Balzac: *Eugénie Grandet* című regényének házat leíró részlete, amelyet *Francia irodalmi szövegek, Kiegészítő anyag a nyelvvizsgálóhoz* (1995) című jegyzetemből kölcsönöztem. Az épületanyagok terminológiájához, a terminusok konnotatív

átlényegülésének megfigyeléséhez Zola: *Tour de Babel* című szövegét elemeztük, amelynek interdiszciplináris megközelítési lehetőségeire évekkal ezelőtti ösztöndíjas tanulmányutam során Philippe Hamon professzor hívta fel a figyelmemet *Architecture et Littérature* (Építészet és Irodalom) című kurzusán. (*Université de la Sorbonne Nouvelle*).

A fent említett, két irodalmi szöveg kísérletként való kipróbálása építészhallgatókkal megmutatta az építészek affinitását a társművészetek, esetünkben az irodalom és az építészet kölcsönhatása iránt. Az épületleírás, a szerkezeti elemek nyelvezete vagy az épületanyagok terminológiája az építészettörténeti háttérbe betekintésen túlmenően egy tágabb szemléletmódot eredményez, az objektíven használt terminusok érzelmi kontextusba helyezése révén többolvasatúságuk, érzelmi, szimbolikus jelentésük felismeréséhez vezet.

Építészhallgatókról lévén szó a szöveg keretein túlmutató, rajzos megjelenítések, térbeli ábrázolások (makett) ötlete is felmerült. Ilyen irányú hallgatói kezdeményezéshez elméleti, egyben gyakorlati háttérrel ad az a tény, hogy irodalmi művek tér- és időbeli struktúrája, a szereplők mozgása írók és építészek számára egyaránt, szövegen túlmutató interdiszciplináris kutatási tárgyként már megvalósult. Például James Joyce Ulysseséhez Vladimir Nabokov helyvektoros ábrát készített a két főszereplő mozgásáról (Marsall, 2013), míg Matteo Pericoli építészhallgatókkal ugyanehhez a műhöz érzelmi skálát kifejező hullámlemez konstrukciók sorozatát készítette el. (Artemel, 2013; Piepenbring, 2014). Umberto Eco *A rózsza neve* című regénye előtanulmányaként egy éves építészeti kutatást végzett az apátság és a labirintuskönyvtár megjelenítéséhez. (Werder, 2012)

Zola *Le ventre de Paris* című regényéből kölcsönzött szövegrészeket építészhallgatók számára rendkívül gazdag anyagot jelenthetnek építészet- és urbanisztikatörténeti ismereteik bővítéséhez, a városi hangulatok leírásához, a XIX. század második felére kialakult és mindmáig érvényes építészeti terminológia tanulmányozásához a szaknyelv oktatásában.

Elméleti háttér: építészet és irodalom, Zola és az építészet

Az építészetet a klasszikus értelmezés szerint a művészet és tudomány kettőssége jellemzi. Ebből az értelmezésből kiindulva és Zola alkotói módszerének ismeretében a nevezett regény két művészeti ág, az irodalom és az építészet interferenciájából, interdiszciplináris kapcsolódásából

kiindulva elemezhető, ami adottá teszi a két regiszter dinamikus és szimultán megjelenését.

Philippe Hamon szerint (Hamon, 1989) az irodalmi mű alkotási folyamata az építészetre is vonatkoztatható, amennyiben az építészetben a tervek formájában megszülető fikció megelőzi a valóságos, vagyis a felépített épületet. Két látható valóságot, az épületet és az irodalmi műalkotást láthatatlan realitás artikulálja, a harmónia, a ritmusok, a természet mértékei. Hamon által az építészetre kivetített irodalmi alkotási folyamat (fiktívtől a reálisig) inverz képét Colette Becker fogalmazza meg, aki szerint a szerzett információkat, mint valóságot a regényírónak fikcióba kell öntenie. Ebben az értelemben a reálistól a fiktívig halad az alkotás (Becker, 1992).

David Spurr (2012) az építészetet művészetként való felfogása szerint a két művészet, építészet és irodalom interdiszciplináris egymásra hatása abban ragadható meg, hogy az építészet, mint az épület felépítésének művészete a képzelet szerveződésének megfelelően önti konkrét formába a külső világot, míg az irodalom az írott nyelv művészeteként ugyanennek a világnak szimbolikus formát ad.

Az építészet narratívaként történő olvasása, filmszerű felfogása Gilles Ragot (2014) szerint Le Corbusier *promenade architecturale* (szó szerint: építészeti séta) koncepciója óta kapott igazán értelmet, ami a belső tér kiképzésekor a tér és az idő egységének megteremtését jelentette, így a kialakított belső tér felfedezése az idő múlásával és mozgásfolyamatban jön létre. Ez a *Le ventre de Paris*-ban a regény szerkezetének egészében és részleteiben egyaránt visszaköszönő építészeti elv.

A tér társadalmi viszonyfogalomként, a társadalom konstitutív elemeként való értelmezése, az ún. térbeli fordulat (spatial turn) Michel Foucault-tól származik. Nézete szerint a XIX. századra inkább az időbeliség volt a jellemző, a XX. század második fele pedig inkább a térbeliség korszaka. Foucault térfilozófiájának egy korai összegzését 1964-ben Tunéziában tartott előadásában foglalta össze (Foucault, 1964), ám mindmáig meghatározó gondolatként visszatér irodalmi, urbanisztikai, képzőművészeti elemzésekben. Többek között az ő fogalomrendszerét alkalmazta Plugor Magor Victor Hugo *Párizsi Notre-Dame* című regényének térábrázolásáról írt tanulmányában (Plugor, 2015). Gyáni Gábor explicite használja a „Térbeli fordulat” fogalmát urbanisztikai szakcikkének címében (Gyáni, 2007). Süli-Zakar Szabolcs képzőművészeti tudományos doktori értekezésének egy teljes fejezetét szenteli a térbeli

fordulatnak, külön alfejezetben tekinti át Foucault elméletének szakaszait (Süli-Zakar, 2014).

„Jelen korunk talán inkább a tér korszaka lehet. Az egyidejűség, mellérendeltség, a közel és a távol, a jobbra és a balra, a szétszóródás korát éljük. Olyan pillanat ez, úgy hiszem, amelyben a világ nem annyira az időn keresztül kibontakozó életként, hanem pontokat összekötő és szálakat keresztező hálóként tekint önmagára.”
(Foucault, 2000:147).

Foucault koncepciója és fogalomrendszere komplex vizsgálódást enged az urbanisztika, az építészet és az irodalom szerves összekapcsolásához, aminek lenyűgöző példája Zola térbeli ábrázolástechnikája a *Le ventre de Paris*-ban.

Zola a foucault-i koncepció értelmében messze megelőzte korát. Az *à droite* „jobbra”, *à gauche* „balra”, *au fond de la rue* „az utca végében”, *des deux bords de la rue* „az utca mindkét oldaláról”, *au milieu* „középen”, *en face* „szemben” a térszövés leggyakrabban visszatérő szavai, melyek segítségével létrejön az ún. térbeli háló, amelyben megelevenedik a korabeli társadalmi élet tipikus színtere: a „kövérek” és a „soványak” ellentétének helyszíne. A zolai tér valóban nem üres keret, a korabeli *Les Halles* és közvetlen környékének társadalmi és szociológiai tükre. Ezen egyszerű helyhatározószavak és a főszereplő tekintetének elfordítása, mintegy látcsőként ráirányítása valamely célobjektumra: épületre, szögletre, urbanisztikai elemre, személyre, megteremti a térben pontokat összekötő háló képzetét. Zola a térbeliség hangsúlyozásával, a modern térfogalom sajátos hálóstruktúrájának a regény szerkezeti pilléreként történő működtetésével a hagyomány és modernitás éles szembeállításával (a Saint-Eustache templom és a *Les Halles*) mintegy megelőlegezi Michel Foucault térfelfogását, és mindezt a XIX. század második felének meghatározó, modern építészettörténeti építményének, a *Les Halles Centrales*-nak szakértő módon történő bemutatásával ötvözi.

A foucault-i térfelfogás Zolánál a *Les Halles* belső terét és környékét benépesítő, a környező épületek és a *Les Halles* között mozgásban lévő jellemek által elevenedik meg. A társadalmi rétegződés szerint elfoglalt hely egy adott épületen belül is tükröződik. Az alacsony rangúak törnek felfelé és foglalják el a legmagasabb pontját a térnek. Például a *Les Halles*-lal szemben elhelyezkedő, nagy és ragyogó hentesüzlet jómódú tulajdonosa, a polgári luxusban élő Quenu házaspár lakótere polgári luxuserteriőr környezetben az első emeleten található. Az ötödik emeleti padlásszobát szerény, sivár berendezéssel, a Cayenne-i

fegyenctelepről megszökött, republikánus Florent és az üzlet segédei foglalják el.

Az alacsony társadalmi rangban lévők legkirívóbb alakjai a társadalomból kidaszított, talált gyermekként nevelődő két fiatal, Cadine és Marjolin, akiknek gyakori tartózkodási helye a *Les Halles* pincerendszere. Mégis, egyedül ők képesek a monstrum legmagasabb pontjára eljutni, a *Les Halles* pavilonok esernyőszerű, egymásra épült, rétegezett tetőzetére és onnan lenézni Párizsra.

Atsuko Nakai rámutat a regényszöveg genezise és az építészeti tér találkozásra Zola és Frantz Jourdain, korabeli építész szakíró elméleti és gyakorlati művészeti együttműködésében (Nakai, 2000). Zola és Jourdain egyetértően elismeri a modern építészetet, amely a művészet és a tudomány találkozásának talaján bontakozott ki. Jourdain hangsúlyozza a *milieu*-t, amely szerves része az építészetnek, Zola pedig a *milieu* leírásának fontosságát. Az *Au bonheur des dames* „Hölgyek öröme” áruháznak építészeti tervezését közelről részletekig megfigyelő és azt fikcióban ábrázoló Zola regénybeli topográfiai ábrázolásaiban az építészeti terminusok pontosságát is ellenőrizte Jourdain. Zola, akinek a gondolatmenete alapvetően építészeti jellegű (*pensée architecturale*) és az irodalmat fiktív épületként (*construction fictive*) felfogó Jourdain megvalósította a XIX. század második felének irodalma és építésze közti mediációt.

M. Procès diakronikus terminológiakutatásaiban leszögezte, hogy az építészeti terminológia koherenciája a XIX. század második felére alakult ki (Procès, 1989). A cikkében említett, első építészeti szakszótárak publikálási dátuma szinte teljesen egybeesik Zola regényírói pályájával, így feltehető, hogy a tudományos igényességgel dokumentáló író ismerte ezeket a szótárakat. Atsuko Nakai tanulmányából azt azonban bizonyossággal tudjuk, hogy Viollet le Duc szótárát, a *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*-t Jourdain Zola rendelkezésére bocsátotta építészeti terminológiai ismeretei tökéletesítésére (Nakai, 2000).

Philippe Lagarde végig követi Zola *Les Rougon-Macquart* című regényciklusában a modern építészetet (Lagarde, 2009). A III. Napóleon korabeli és a radikális Haussmann-féle urbanisztikai változásokat, a városrendezési politikát a szociológiai, társadalmi vonatkozások szemszögéből elemzi, a hagyományos urbánus keret szétfeszítését hangsúlyozza. A *Le ventre de Paris*-ban, a *Les Halles* és a környező városnegyed leírásában a tűz és a tenger metaforáit emeli ki. A funkcionalista építészetet reprezentáló *Les Halles Centrales*

(Vásárcsarnok) óriás pavilonjai (*pavillons gigantesques*) megfelelnek a korabeli kereskedelmi élet bonyolításának.

Zola az elképzelt (*conceived space*) és az érzékelt (*perceived space*) tér regénybeli megkomponálását Julia Kröger értelmezésében két stratégia alkalmazásával teremti meg (Kröger, 2014). Egyrészt a regényben mindvégig jellemeken keresztül bontakoztatja ki a benépesített tér egy-egy szeletét (*lived space*). Ezáltal a tér többszörös értelmezést kap. Zola kombinálja enciklopedikus ismereteit és a narrációt, dokumentált kutatásait szereposztásban mutatja be: a *Les Halles Centrales* perspektívájából. Másrészt a dokumentált kutatási anyagait elhúzódozó deskripciók sokaságán keresztül tárja fel, amelyeknek illusztratív szerepük van a *milieu* meghatározásában és a stílusregiszterek érzékeltetésében.

Henri Mitterrand *Zola* című könyvében azt írja, hogy Zola komoly, aprólékos dokumentációt végzett, szinte szivacsként szívta magába a *Les Halles*-ből áradó impressziókat, helyszíni megfigyelései során minden napszakban rögzítette a fényhatásokat, még éjszaka is elbeszélgetett árusokkal. A *Dossiers préparatoires*-ban „Előkészítő dossziék” regényei megírása előtt részletes jegyzeteket, saját kezű rajzokat készített (Mitterrand, 2000).

Az építészeti, urbanisztikai terminusok rétegei Zola regényében

Építészeti, urbanisztikai terminusok eredeti jelentésben (objektív, denotatív):

- Házak, jellemzően a régi Párizs anonim házai. *Például: maisons grises, basses, ventruées* (szürke, alacsony, pocakos házak), *façades endormies* (szunnyadó homlokzatok) *persiennes fermées* (zárt zsaluk)
- Anyagok: építő- és burkolatanyagok. *Például: fonte, fer, métal, verre, marbre blanc, bois* (öntöttvas, vas, fém, üveg, márvány, fa)
- Belsőépítészeti leírások: konyha, szalonenteriőr, polgári luxus szerinti, bútorzat, dekoráció, színek. *Például: armoire à glace* (tükros szekrény), *toilette-commode* (fiókos mosdó), *guéridon* (fésülködőasztal), *cheminée* (kandalló), *moquette* (mokettszőnyeg), *doré* (aranyozott), *rose fluide* (halványrózsaszín)

Építészeti, urbanisztikai terminusok metaforizálódott jelentésben:

- Kirakott áruk formai megjelenítésében, például: *alignement, pyramide, base, pointe, mur*, (sorba állítás, piramis, alap, csúcs, fal)

- A talált gyermekként cseperedő kamasz szerelmespár, Marjolin és Cadine, elképzelt otthona a vajjat, tojást, sajtot nagyban árusító pavilonban, a Les Halles pincerendszerében vagy akár a tetőzetén. *Például: des murs énormes de paniers vides* (hatalmas falak üres kosarakból), *ils avaient une maison* (saját házuk volt)
- Földalatti pincelakóhelyük leírásában. *Például: comme au fond d'un château à eux* (mintha saját palotájukban volnának,) *dans l'alcôve d'ombre couchés en travers sur les rails* (homályos hálófülkájukben, keresztben fekvé a síneken)

Építészeti terminusok stílusképekben: hasonlatok, metaforák, megszemélyesítések:

- „*Paris, pareil à un pan de ciel étoilé*” (szó szerint: Párizs olyan, mint a csillagos ég falszakasza. A fordításban előfordul, hogy Zola érzékenysége az építészeti terminus iránt elvész. Jelen esetben az „égbolt csücske” lesz a francia építészeti terminusból.)
- A fém uralja, mint építési anyag, a Les Halles-t. Hasonlatokban is felbukkan. *Például: Les grands brochets d'un gris de fer* (nagy, vas szürkeségű csukák)
- Zola metallurgizálja a halakat, szerkezeti anyagot „csinál” belőlük: *Les poissons, gelés, la queue tordue, ternes et rudes comme des métaux dépolis, sonnaient avec un bruit cassant de fonte pâle.* (A megfagyott halak olyan fénytelenek és merevek voltak, mint a fakó fémtárgyak, keményen koppantak, akár a törékeny, színtelen öntöttvasdarabok.), *des carpes avec leurs roussissures métalliques* (fémesen izzó pontyok)
- A napfény forróságának intenzitását a vaskohászatból merített képek fejezik ki, aminek eredményeképpen nyerik a korabeli kedvelt építőanyagot, az öntöttvasat. „...*de grands stores de toile grise pendaient sous le ciel brûlant, une pluie de feu tombait sur les Halles, les chauffait comme un four de tôle....*” (Nagy, szürke vászonredőnyök lankadtan csüngtek az izzó égbolt alatt, tűzözön zuhogott a Vásárcsarnokra, hevítette, mint valami vaskemencét.)

Konnotatív színezetű denotatív jelentések, avagy a „tető metamorfózisai”

Az intertextualitás speciális esete valósul meg azáltal, hogy Bertrand Lemoine építőmérnök *L'Architecture métallique sous le second Empire* (a

Második Császárság korabeli fémépítészet) címmel írt szakmérnöki cikkében többsoros irodalmi idézetet helyez el, nevezetesen a *Le Ventre de Paris*-ból, a korabeli fémépítészet autentikus leírásának forrásaként említve Zolát (Lemoine, 1980). Zola munkamódszere a regényírást megelőző tudományos igényességű jegyzetelés volt. A szakmérnök által írt szakmai cikkbe átemelt irodalmi részletben előforduló szakterminusok kétszeresen is konnotatív jelentésűnek tekinthetők azáltal, hogy a zolai jegyzetanyag objektivitásából irodalmi fikcióba kerültek át, majd a szakmai cikk szaknyelvi regiszterébe, ráadásul mindez multiplikálva a XX. századi mérnök szubjektív elismerésével a Második Császárság korabeli fémépítészetet szakavatottan bemutató Zoláról.

A szimultán kettős regiszterűség az én olvasatomban a denotatív jelentéssel bíró terminusok irodalmi regiszterbe ágyazottságában nyilvánul meg, jellegzetesen hasonlatok, megszemélyesítések, metaforák, metaforikus kifejezések közvetítésével, valamint a szereplők érzelmeinek rájuk vetülésével.

A szakcikkekben idézett Zola-részletben dominánsan növényzeti metaforák és megszemélyesítések juttatják érvényre a terminusokat, mint például: *pilier* (oszlop), *nervure* (bordázat), *galerie* (karzat), *persiennes* (zsugáterek), *épanouissement de métal* (fémrengeteg).

„L'ombre, sommeillant dans les creux des toitures, multipliait la forêt des piliers, élargissait à l'infini les nervures délicates, les galeries découpées, les persiennes transparentes ; et c'était, au-dessus de la ville, jusqu'au fond des ténèbres, toute une végétation, toute une floraison, monstrueux épanouissement de métal, dont les tiges qui montaient en fusée, les branches qui se tordaient et se nouaient, couvraient un monde avec les légèretés de feuillage d'une futaie séculaire.” (Zola, 1873:25)¹

A Zola-dokumentumokban szereplő denotatív jelentések konnotatívává válását az irodalmi fikcióban Julia Kröger fentebb idézett kutatása igazolja. Zola az előkészítő dossziék (dossiers préparatoires) objektív megfigyeléseit olyan leíró részekbe transzformálja, amelyeknek érzelmi intenzitása kulcsszerepet kap a regényben. Ez a többrétegű esztétika tükröződik abban a lényeges aspektusban, hogy a dokumentáció

¹ A tetőszerkezet mélyén szunnyadó homály megtízszerezte az oszlopok erdejét, végtelenné szélesítette a finom bordázatot, a csipkés karzatokat, az átlátszó zsugáterekeket; mindez olyan volt ott fenn a város fölött, a sűrű homályban, mint valami burjánzó, virágzó, hatalmasan kibontakozó fémrengeteg, ahol a száraz röppentyűként szökkennek a magasba, az ágak tekergőzve fonódnak egybe, és mindent beborít egy százados szálerdő lenge lombozata. (Zola, 1980/84 Ford. Antal L.: 12.13.)

átültetése során a regényben konnotatívva válik az eredetileg denotatív jelentés.

Elméleti síkon – a *Terminus és köznyelvi szó* című tanulmányában Heltai Pál megállapítása, mely szerint a tudományos terminusok sem mentesek az érzelmi jelentésektől és konnotációktól –, megerősítést ad a szaknyelvi terminusok konnotatív vonatkozásainak feltárása irányába (Heltai, 2004:5). Véleményem szerint ez a jelenség legintenzívebben az irodalmi regiszterben jelenlévő terminusok érzelmi jelentéseiben érhető tetten. Lényegében a Zola-regényben a tetőmotívum szakszavainak érzelmi kontextustól függő olvasata összecseng ezzel az általános elméleti megfogalmazással, mintegy illusztrálva azt.

A *Les Halles Centrales* „tetőzetének metamorfózisait” hét különböző érzelmi állapot szerint különítettem el, melyeknek részletező leírásától jelen tanulmányban el kell tekintenem, a terjedelmi korlátokra tekintettel. Hat esetben a főszereplő, Florent, a hetedikben a társadalom peremén élő két lelencgyerek, Cadine és Marjolin érzelmeinek alapján figyeltem meg a denotátumok érzelemfüggő változásait. A hangulati, emocionális tényezők *ugyanazt a Les Halles tetőzetet* más-más látószögből, eltérő térbeli és dramaturgiai helyzetben és napszakban, ennek megfelelően változó fényhatásokban színezik át. A *toit* (tető) és *toitures* (tetőzetek) terminusok konstans elemként mindegyik érzelmi megnyilvánulás kivetítődésekor megjelennek. A főszereplőnek a tetőzetre kivetített érzései a cselekmény időbeli előrehaladtát is tükrözik: elérkezve a pavilonok tetői által a főszereplő, Florent szívében keltett balsejtelem, szorongás, félelem állapotához. A regényidő elején a tetőzetre, mint objektív szerkezeti elemre tevődik rá Florent hangulata, a későbbiekben felerősödik a metaforizálódás. A tetők, a szabadság képzeteként a tenger végtelenjének metaforikus víziójával olvadnak össze, míg az utolsó tetőélmény során a pavilontetők a szabadságot, levegőt, térbeli perspektívákat elzáró börtönfalakként tolulnak Florent elé.

Az idegenkedő meghökkenés, kényszerűség, az esztétikai gyönyörködésbe belehasító szegénység, szomorúság, éhezés, a menekülés, a szabadságvágy és a börtönbezártság szorongó előérzetének skálája a *Les Halles* tetőire kivetített negatív érzelmi pólust valósítja meg. Ennek éles kontrasztját alkotják a letaszított társadalmi helyzetű, gyakran a *Les Halles* pincerendszerében tartózkodó és onnan, a mélyből a pavilontetőkre felkapaszkodó, lelenc suhancok, Cadine és Marjolin egyértelműen pozitív érzelmei. Számukra kedvenc és örömteli időtöltés a pavilontetőkön tett séta. Lábbal állni a tetőn, amelyet mindenki csak alulról felfelé nézve tud

szemlélni, felülről nézni rájuk és egész Párizsra, nevetve vállalni a kapaszkodás veszélyeit. Számukra ez a vidék élet, a magaslatból távolra látnak, egész Párizsra.

Az érzelmi állapotok kivetítődésének visszatérő konstans terminusai a tető (*toit*) vagy a tetőzet (*toiture*), amelyhez változó, kísérő terminusok csatlakoznak: például a tetőzetleíráshoz kapcsolódó szerkezeti elemek, mintázatok, díszítések, nyílászárók, építési anyagok direkt vagy alluzív megnevezései. Ezen denotatív jelentésű kísérő terminusokat is átszővi a szereplő érzelmi hangulata, kihat rájuk.

A szimultán kettős regiszter, pontosabban az építészeti terminusok érzelmi konnotációinak bemutatásához egy lehetséges módszernek tartom a táblázatos megjelenítést, amit a regényben előforduló „összes érzelmi állapotban szereplő terminus” kapcsán érdemes lenne elvégezni. Az alábbi táblázatot csupán példaként szeretném nyújtani az első érzelmi állapot során érzékelt pavilontetőkkel kapcsolatban.

1. ábra. A főszereplő, Florent megütközése a számára még ismeretlen Les Halles-pavilonok láttán

Érzékelési-nyelvi kategóriák	Kategóriák manifesztálódása	Szövegpéldák
Térbeli helyzet, látószög	Utcáról, közeledve	<i>au raz du trottoir</i> „a járda mellett”, <i>aux deux bords de la rue</i> „az utca két szélén”, <i>à la pointe Saint-Eustache</i> „a Sainte-Eustache szögletén”
Fényhatások	Hajnali sötétség, mesterséges fény, utcai lámpások fénye, gázlámpák	<i>lanternes dansant au bout de bras invisibles</i> „láthatatlan karok végén hintázó lámpások”, <i>sous le jaunissement du gaz</i> „sárga gázfényben”
Érzelmi állapot	Meglepettség és bosszankodás az ismeretlen épületkomplexum láttán	<i>mais ce qui le surprenait</i> „de ami meglepte...”
Terminusok	Építészeti, urbanisztikai	<i>pavillons</i> „pavilonok”, <i>toits superposés</i> „egymás fölé épült tetők”, <i>palais d’une légèreté de cristal</i> „lenge kristálpaloták”, <i>façade</i> „homlokzat”, <i>persiennes</i> „zsáruk”, <i>arêtes fines des piliers</i> „oszlopok finom élei” <i>premiers toits</i> „alsó tetők”

		<i>toits superposés</i> „felső tetők”, <i>carrure</i> (vállszélesség: a fordításban nem szerepel), <i>carcasse</i> (váz: a fordításban nem szerepel)
Stílus eszközök	Hiperbolikus kifejezések, megszemélyesítések, kontraszthatások	<i>gigantesques</i> „hatalmas”, <i>énormes</i> „óriási”, <i>vision colossale et fragile</i> „óriási és tűnékeny látomás” <i>entassement des toits supérieurs</i> „felső tetők tömkelege”

A zárójelben megadott magyar megfeleltetésekhez a műfordítás megoldásait adtam meg. Látjuk, két esetben nem közvetítette a terminust a fordító. Bár nem a műfordítás elemzése jelen tanulmány célja, úgy érzem, a zolai szimultán kettős regiszterűség, a denotátumok konnotatívvá válásának vizsgálatakor mégis kikerülhetetlen egy pillantást vetnünk a fordítói megoldásokra. Itt most a magyar szövegben a francia terminusok eltűnésére találtam példákat.

A továbbiakban, a második érzelmi állapot (a kényszerű séta a Les Halles területén), és a harmadik érzelmi állapot (a menekülni vágyó kétségbeesés) leíró részleteiben két terminus a közös: a *toitures* „tetőzetek” és a *charpente métallique* „vasszerkezet”, másodszor pedig „vasgerendázat” a fordításban).

Tartalmi szempontból rendkívül lényeges a fordításban a *fonte* „öntöttvas” terminus *vas* „fer”-rel való felváltása. A korabeli fémépítészetet elemző és fentebb idézett Lemoine cikkében megkülönböztetett két anyag, az öntöttvas és vas funkcióját Zola a mérnöki pontosságú kutatásaiból ismerte, tudatosan használta. Az *öntöttvas* a technológiára is utal, és a XIX. század második felének fémépítészetére jellemző, így kultúrtörténeti háttérrel is érint. A *vas* csak az anyagra vonatkozik. A műfordításban a terminusok fordítása esetében néha azt tapasztaljuk, hogy a koncentráció csökkenhet a fordító részéről. A művészi összehatás nem csorbul, azonban például az *öntöttvas* terminusnak a pontatlan használata a fordításban a korabeli francia építészeti kultúra alapvető jellegzetességét érinti, és Zola részletes dokumentációjának, szóhasználatának tudatosságát is halványítja. Ez rávilágít arra is, hogy a Zola-szövegben a szaknyelvi elemek „egyenrangúak” az irodalmi regiszterrel, a magyar szöveg megalkotója viszont néha elengedi a szigorú

szakszövegi pontosságot, ami a terminus jelentésének halványodását vagy eltűnését eredményezi egyes szöveghelyeken.

A denotátumok konnotatív átszíneződése iránti érdeklődésünket szakmérnöki oldalról nem csak a Lemoine által idézett Zola szövegrészlet igazolja. Említenünk kell e helyen Céline Drozd kutatásait is, aki építészként az ún. *ambiances architecturales* (szó szerint: építészeti közérzet) építész leírásainak tökéletesítésére szövegalkotási feladatok elé állít építészhallgatókat, kérdőíves módszerrel. Drozd kísérleti kutatásai kimutatták Zola *Le ventre de Paris* című regényének e célból történő alkalmazhatóságát (Drozd et al., 2008). A Nantes-i doktori iskola a *Le ventre de Paris*-ból vett szövegrészleteket ad meg követendő példaként építészhallgatóknak, azaz urbanisztikai közérzet által kiváltott érzések építész szemmel történő leírásához. Zola *Le Ventre de Paris* című regényéből megadott leíró részleteket mintául véve kell az építészhallgatóknak szövegbe foglalniuk – Zola deskriptív technikájának alkalmazásával –, előre megadott irányított szempontok szerint, például: térbeli elhelyezkedés, zajhatás, illathatás, urbanisztikai tér részleteinek percepcióját.

Az urbanisztikai értelemben vett érzelmi jelentések Gyáni Gábor szerint abban nyilvánulnak meg, hogy a társadalmi viszonyrendszerek sajátos megnyilvánulásaként tekintett tér nagyvárosi körülmények között sem ölt mindig homogén jelleget (Gyáni, 2007). Simon Gunn (2006) hasonlóképpen vélekedik: a legkülönbözőbb városnarratívák, „városszövegek”, a város eltérő olvasataiba engednek számunkra bepillantást.

Konklúzió

A francia építészeti szaknyelvóráimon a korábbi években kipróbált irodalmi szövegrészletek pozitív tapasztalatai rámutattak az építészhallgatók érdeklődésére irodalmi szövegrészleten keresztül a kulturális háttérismeretek, a választékos szókincs, az építészeti terminusok művészeti regiszterben játszott szerepe iránt. Fogékonynak bizonyultak a szakszövegekben denotatív jelentéssel rendelkező terminusok konnotatív színezetének felismerése iránt is.

Zola *Le Ventre de Paris* című regényének az építészeti szaknyelv oktatásának szemüvegén át történő megközelítése több síkon enged kitekintést interdiszciplináris szemléletmód kialakításához. Ehhez elengedhetetlen volt legalább egy rövid elméleti kitekintést tennem az

irodalom és az építészet oldaláról az építészeti narratíva, illetve a megjelenített, térben ábrázolt irodalmi művek világába.

Az építészeti szaknyelvi kurzusokon a regényeihez tudományos módszerekkel komoly dokumentációt végző Zola e regényéből autentikus szemelvények vehetők ki a XIX. század második felének francia építészettörténetéhez (amint erre példaként francia építőmérnök szakmai cikkéből idéztem), a kor új épületanyagaihoz, a funkcionális fémépítészetéhez, a belső szerkezeti elemek kapcsolatához, funkcionális rendeltetésű terek, illetve lakások belsőépítészeti leírásához, urbanisztikai/építészeti hangulat deskriptív technikájához, a fény-árnyékhatások bemutatásához.

A regény egészéből kigyűjtött építészeti terminusok glosszáriumba rendezése, a műfordításból hozzájuk rendelhető megfeleltetések feltárása, illetve a magyar szövegből kimaradt vagy megmásított jelentésű terminusok rendszerezése azért is érdekes kihívás lehet építészhallgatókkal végzett kutatás során, mert a zolai építészeti terminológia – a XIX. század második felétől – mindmáig változatlanul fennáll. A regény építészeti terminusai nem évültek el.

Az általam szimultán kettős regiszterűségnek nevezett jelenség két művészeti ág, az irodalom és az építészet találkozásából adódóan eleve adottnak tekinti a két regiszter dinamikus egymásba fonódását, ami önmagában hordozza a vizsgálódások egyik fő irányát. Nevezetesen módszertani útkeresést az irodalmi stílus által közvetített építészeti terminusok rétegeinek, kategóriáinak felállításához.

Jelen tanulmányban az építészeti terminusok eredeti, denotatív jelentését, metaforizálódott jelentését, a stílusesszókban (pl. hasonlatok, megszemélyesítések) játszott szerepüket különítettem el, majd részletesebben a *toit* „tető”, *toitures* „tetőzetek” terminusok és kísérő terminusaik konnotatív átszíneződésének eseteit vizsgáltam meg. Hét érzelmi állapot tükröződéseként hétféle tetőzetet, tetőolvasatot látunk, eltérő térbeli pozícióból, látószögből, fényhatásokban és mindegyiket stílusesszókban gazdagon.

Építészeti műhelykísérletekhez, például az urbanisztikai térben mozgó szereplők, kiemelten a főszereplő, Florent mozgásirányainak helyvektoros ábrázolásához, a ciklikus ismétlődések strukturális modellezéséhez, a műben ábrázolt XIX. századi Párizs makettekben történő plasztikus megjelenítéséhez, a lakásbelső vagy az urbanisztikai tér bármely részletének rajzos bemutatásához reprezentatív ötlettárat kínálhat Zola *Le ventre de Paris* című regénye.

Jelen dolgozatban Zola regénye kapcsán érintettem, hogy a fikción belül az irodalmi regiszterrel dinamikusan együtt élő szakszövegmozaikok, terminusok fordítása során az irodalmi stílusra koncentráló fordítói figyelem néha „kilazul”. A regény művészi összehatása nem sérült azáltal, hogy néhány, Zola által tudatosan használt terminus elsikkadt a műfordításban, például a *charpente de fonte* „öntöttvas tetőszerkezet”.

A fordítástudomány számára többek között fenti ok miatt lehet érdekes további, empirikus kutatásokban a szimultán kettős regiszterűség, az irodalmi regiszterbe épült szaknyelvi elemek ’sorsának’ nyomon kísérése. Az irodalmi vagy szakszövegi regiszterben található azonos terminusok fordításainak összehasonlítása, mint módszer, a Zola-fordítás, fordítások elemzéseit is felhasználva hozzájárulhat a jelenség tipológiájának felállításához.

Hivatkozások

- Becker, C. (1992): *Lire le réalisme et le naturalisme*. Dunod: Paris
- Droz, C. – Marenne, C. – Siret, D. (2008): Pour une approche sensible de l’architecture. Le Roman Naturaliste. *Equinoxes*. Issue 11: Printemps. Brown University: Providence, Rhode Island
- Élthes, Á. (1993): Néhány tapasztalat az irodalmi szövegek felhasználásáról a francia nyelvórákon, nyelvvizsga előkészítő csoportokban. *Folia practico-linguistica*. XXIII.évf. 81-90
- Élthes, Á. (1997): Utilisation de textes littéraires avec des scientifiques. *Periodica polytechnica*. 5/2. 141-150
- Foucault, M. (1984): Dits et écrits. Des espaces autres (conférence au Cercle d’études architecturales, 14 mars 1967). In: *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre. 46-49
- Foucault, M. (2000): Eltérő terekről. In: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Latin Betűk: Debrecen. 147-157. (ford: Sutyák Tibor)
- Gunn, S. (2006): *History and cultural theory*. Longman: Harlow
- Gyáni, G. (2007): „Térbeli fordulat” és a várostörténet. *Korunk*. 18/7. július. www.korunk.org.
- Hamon, Ph. (1983): *Le personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart*. Droz: Geneva
- Hamon, Ph. (1989): *Expositions: littérature et architecture au XIX. siècle*, Éditions José Corti: Paris
- Heltai, P (2004): Terminus és köznyelvi szó. In: Dróth J. (szerk.): *Szaknyelvoktatás és szakfordítás 5. Tanulmányok a Szent István Egyetem Alkalmazott Nyelvészeti Tanszékének kutatásaiból*. Szent István Egyetem: Gödöllő. 25-45
- Lagarde, Ph. (2009): *La représentation de l’architecture et de l’urbanisme dans les Rougon-Macquart d’Émile Zola*. Postdoctoral studies. Chapitre II: *Le ventre de Paris*. L’université Canadienne: Ottawa
- Lemoine, B (1980): L’architecture métallique sous le second empire. *Revue du Souvenir Napoléonien*. Nr.309. 36-40

- Mitterand, H. (2000): *Zola*. Fayard: Paris. t. II. 110
- Nakai, A. (2000): *Architecture et littérature - L'influence réciproque entre Émile Zola et Frantz Jourdain*. Doshisha University. Vol.2. Nr. 4. 547-579
- Plugor, M.: A párizsi Notre-Dame, a térbeli fordulat regénye. In: Ádám Anikó – Radvánszky Anikó (szerk.) (2015): *Térérzékelések, térértelmezések*. Kijarat Kiadó: Budapest. 120-129
- Procès, M. (1989): Le vocabulaire de l'architecte à la recherche d'une cohérence perdue. In: *Terminologie diachronique*. Centre international de la langue française: Bruxelles. 77-86
- Spurr, D. (2012): *Architecture and modern Literature*. The University of Michigan Press: Ann Arbor
- Zola, E. (1880): *Le Roman expérimental*. Charpentier: Paris
- Zola, E. (2006): *Le Roman expérimental*. Nouvelle édition commentée, GF-Flammarion: Paris
- Zola, E.: A kísérleti regény. (ford. Sáray Erzsébet) In: Czine, M. (szerk.) (1967): *Naturalizmus*. Gondolat: Budapest

Internetes hivatkozások

- Artemel, A. J. (2013): When Writers Become Architects: An Experiment In Space And The Written Word
<http://architizer.com/blog/when-writers-become-architects/>
- Kröger, J. (2014): Zola's Spatial Explorations of Second Empire Paris. In: *Reconstruction, Studies in Contemporary Culture*. Vol. 14, No. 3
<http://www.reconstruction.eserver.org/Issues/143/Kroger.shtml>
- Marsall, C. (2013): Vladimir Nabokov Creates a Hand-Drawn Map of James Joyce's Ulysses.
<http://www.openculture.com/2013/08/vladimir-nabokov-creates-a-hand-drawn-map-of-james-joyces-ulysses.html>
- Piepenbring, D. (2014): Cardboard, Glue and Storytelling
<http://www.theparisreview.org/blog/tag/laboratory-of-literary-architecture/>
- Ragot, G. (2014): *Maisons Laroche-Jeanneret*. Crédit photographies: Fred Boissonnas, Olivier Martin-Gambier, P. Willi © FLC/ADAGP
<http://www.sites-le-corbusier.org/fr/maisons-la-roche-jeanneret/>
- Süli-Zakar, Sz. (2014): *A térfelfogás tudományos és kortárs művészeti aspektusai a tércentrikus emlékművekben* (Doktori értekezés képzőművészet tudományágban)
http://doktori.mke.hu/sites/default/files/doktori/Dla_dolg%20Suli_Zakar%20Szabo_lcs_web.pdf
- Werder, V. (2012): The name of the Rose – the monastic, labyrinthine library and a comparison of its illustration in the book and the movie
www.architecturalpapers.ch

Források

- Émile Zola (1873): *Le Ventre de Paris*. Fasquelle: Paris (1974)
- Émile Zola (1873): *Le Ventre de Paris*. BeQ, La Bibliothèque électronique du Québec, Edition de référence: Éditions Rencontre Lausanne

<http://beq.ebooksgratuits.com/vents/zola-03.pdf>

Émile Zola (1873): *Párizs gyomra*. Ford: Antal László. (1980/1984)

<http://mek.oszk.hu/03400/03425/03425.pdf>

QUELQUES ASPECTS LINGUISTIQUES ET METHODOLOGIQUES DE L'ENSEIGNEMENT DU FRANÇAIS TECHNIQUE

Agnès Elthes

Une comparaison entre le nombre des travaux linguistiques consacrés à l'analyse d'oeuvres littéraires et celui des recherches portant sur la description des textes techniques et scientifiques montre un déséquilibre au détriment de la technolinguistique. La séparation entre langue commune et langue spécialisée date du XVII^e siècle, à une époque où l'Académie Française (1694) exclut "les termes des Arts et des Sciences qui entrent rarement dans le Discours. Elle s'est retranchée à la langue commune... qui comprend tout ce qui peut servir à la Noblesse et l'Elégance du Discours."

L'élaboration de dictionnaires spécialisés rédigés très souvent par les spécialistes de différents domaines scientifiques et techniques semble approfondir l'ancienne séparation lexicographique entre mots communs et termes spécifiques.

En même temps, les recherches dans le domaine de la linguistique appliquée s'éloignent de cette séparation traditionnelle pour mettre en évidence que le matériel morpho-syntaxique et lexical de toute langue de spécialité contient d'une part, des éléments lexicaux puisés dans le fonds du français fondamental et des règles de formation syntaxique empruntées à la langue française commune, d'autre part un vocabulaire scientifique spécialisé. Autrement dit, la langue de spécialité ne se réduit pas à une seule nomenclature, mais devrait être considérée comme "l'ensemble des éléments linguistiques qui peuvent se manifester lors de la communication entre les spécialistes d'une discipline scientifique ou technique sur un sujet de leur discipline." (Spillner 1982).

Une simple analyse comparative du langage des définitions d'un seul terme technique de mécanique choisi au hasard - à titre d'exemple peut être cité le terme "tour" - dans le Robert Micro (dictionnaire monolingue de français général) et dans le Vocabulaire Fondamental de Technologie rédigé par Jacques Deweerdt, montre clairement la structure hiérarchique du vocabulaire technoscientifique. Les différences fondamentales entre les deux types de définition apparaissent sur le plan lexical dans le degré de spécificité des unités lexicales utilisées et non pas sur le plan syntaxique. La charpente lexicale de la définition formulée en français commun permet une compréhension en surface tandis que la définition technique une compréhension en profondeur du même concept.

1. Dispositif, machine-outil qui sert à façonner des pièces par rotation, à les tourner. (Le Robert MICRO, Dictionnaire de Langue Française).
2. Machine-outil destinée à l'usinage de volumes de révolution au perçage en long, au filetage et au taraudage. (Vocabulaire Fondamental de Technologie, Paris, Gamma, 1973)

Lors de la lecture de définitions ou de textes, syntaxe et lexique s'enseignent de façon dynamique. Une distinction entre syntaxe et lexique serait dangereuse dans son application pédagogique, car elle ne rend pas compte du fonctionnement de la langue dans la réalité.

Certains chercheurs du français scientifique et des stratégies didactiques de l'enseignement de F.L.E. considèrent qu'il ne devrait pas y avoir, au sein du F.L.E. deux types d'enseignants: ceux qui enseignent la langue générale et ceux qui s'orientent en direction de la didactique du français scientifique, car ces derniers ne font qu'investir un type de discours fortement articulé, rigoureux dans la cohérence textuelle. (cf: Lebeaupin) Dans cette optique un texte à thématique scientifique ne pose problème qu'à un seul titre: l'assimilation et exploitation d'une terminologie technique.

Le discours scientifique forme un type de construction culturelle particulière parmi d'autres.

Les manifestations écrites du français technique contiennent à peu près les mêmes phénomènes linguistiques dans les différents types de textes renvoyant à des compétences professionnelles très variées du public envisagé, c'est à dire, le niveau langagier ne correspond pas forcément au contenu professionnel. Par exemple, même un petit cahier éducatif publié chez Casterman sur l'Electricité, est plein de catégories définitoires complexes (analyses et descriptions) tandis qu'un Livre de Technologie conçu pour des IUT en France, contient également un nombre considérable de simples dénominations, en outre d'analyses ou de descriptions. Ces phénomènes autorisent le chercheur à établir quelques généralités sur le plan linguistique des textes techniques:

1. La structure de surface de la phrase technique est moins étalée que celle de la phrase usuelle, la structure interne des groupes fonctionnels centraux est bien plus développée, (cf: Vigner 1976).

Exemple: "Le changement peut se faire avec un tracteur routier, poussant la semi-remorque sur un wagon " poche mobile, ou bien - et de plus en plus - à l'aide d'un portique de manutention sur un wagon à poche fixe, de construction plus simple et donc moins coûteuse."

2. Sur le plan lexical on discerne des unités lexicales synaptiques de type binaire (élément de base + second élément) et des unités synaptiques à composantes complexes où la complexité se réalise par déterminations successives (Nom + joncteur prépositionnel + Nom + adjectif) les deux étant le résultat d'une dérivation syntagmatique. (cf: Guilbert).

Exemples:

1. tracteur routier (Nom + adjectif) - unité lexicale synaptique de type binaire
2. wagon à poche mobile (Nom + joncteur prépositionnel + Nom + adjectif) - unité lexicale synaptique à composantes complexes.

3. Une partie considérable des unités lexicales s'organise autour de la fonction sémantique d'une préposition. Les équivalents hongrois traduisent très souvent fidèlement la fonction originale de la préposition. Il est possible d'établir même des paires de corrélation entre certaines locutions prépositives et la structure grammaticale (et sémantique) du terme hongrois.

<i>Exemples:</i>	<i>termes français</i>	<i>termes hongrois</i>
------------------	------------------------	------------------------

Nom + de + Nom

acier de tournage
épreuve de pliage

Nom + à + Nom

convoyeur à bande
écrou à chapeau

Nom + à Verbe

aiguille à tracer

Nom composé

(esztergakés)

Adjectif + Nom

(hajlító vizsgálat)

Nom composé

(szállítószalag)

Adjectif + Nom

(hollandi anya)

Nom composé

rajztu

4. Formation lexicale

La forme des termes suggère souvent une partie de leur sens et permet d'aboutir à une typologie de la formation lexicale. En reconnaissant la fonction de tel ou tel suffixe, le lecteur arrive à déchiffrer la signification d'un terme technique plus facilement.

Exemples: Les suffixes *-euse* et *-ière* désignent un appareil (mélangeuse, bétonnière, *-oir* un instrument de l'action (un déversoir) *-ement*, *-age* un processus (l'enfournement, le laminage).

Pourquoi utiliser des textes techniques?

C'est un débat fréquemment renouvelé que de savoir à quelle étape de l'apprentissage il est possible et opportun d'ouvrir l'accès à la langue de spécialité.

Si l'on se veut un enseignement de français langue étrangère dans un établissement technique supérieur, il est important de mettre les étudiants en présence de textes techniques dans des groupes qui ont déjà le niveau des compétences linguistiques préalables à l'accès à la langue de spécialité. Compte tenu des possibilités de bourses d'études et de stages dans les pays francophones et des exigences de la vie professionnelle à venir (à partir des situations de communication technique jusqu'à la nécessité de suivre les revues scientifiques), il semble que l'entraînement gradué des étudiants à la compréhension écrite et orale des textes techniques en cours de français s'avère une activité bien motivée par l'intérêt du public.

Quelques possibilités d'utilisation de textes techniques écrits en cours de français usuel

En passant en revue quelques méthodes de français langue étrangère utilisées dans l'enseignement (Archipel, Sans Frontières, Espaces, etc) on voit que les différents domaines de la culture technique générale ne sont pas absents de la thématique des manuels. La matière lexicale révèle que l'accent est mis sur l'apprentissage des tournures et des expressions usuelles, mais chaque thématique est entremêlée de sujets de conversation techniques. Pour être capable de les présenter avec précision, l'emploi correct de termes techniques est indispensable. Bien entendu, leur sémantisation en français exige l'introduction d'autres notions techniques afin de formuler des définitions lexicographiques

ou sémiques, ce qui ne pourrait se faire qu'à un degré avancé de l'apprentissage de la langue.

La répartition des matières qui constituent l'ossature thématique d'une méthode de français général, aide le professeur de langue à préparer une thématique pour ainsi dire complémentaire médiatisée par des textes techniques bien choisis qui concourent à approfondir des sujets de conversation d'ordre technique en vue de la motivation des étudiants.

Ces thèmes techniques facultatifs puisés dans des fascicules de documentation édités en France, accompagnant une série de diapositives et offertes par certaines grandes firmes aux enseignants de français, mobilisent et complètent l'horizon culturel des étudiants.

L'exactitude des termes, la tendance vers la définition, l'agencement du texte en paragraphe, les difficultés syntaxiques et lexicales, en résumé le plan linguistique qui médiatise un contenu technique simplifié plein d'informations précises, se double d'une imagerie accompagnée, sorte d'hyperrésumé du texte ce qui le rapproche d'un texte de vulgarisation.

L'importance de la lecture de ces textes et des exercices variés appliqués en cours (traduction, écriture d'intertexte, résumé écrit et oral, définitions monolingues, exposés sur le sujet, etc.), est incontestable pour plusieurs raisons:

1. Certains apprenants, plus spécialistes que le professeur et que les autres (dans un groupe mixte de spécialistes) peuvent être vite placés au centre d'apprentissage en expliquant un terme spécifique;

2. A la lecture de ces textes à thématique technique les étudiants sont confrontés à apprendre la langue considérée comme véhicule d'information technoscientifique concernant tel ou tel domaine de la civilisation technique cible. Ils se trouvent donc en présence de la possibilité de comparaison entre deux cultures techniques;

3. L'étude du langage des textes est un bon entraînement à des techniques de lecture de textes de haute spécificité et permet aux étudiants d'esquisser par eux-mêmes les champs sémantiques d'un thème de civilisation technique.

Références

Gentilhomme Y (1988) Compréhension en surface et compréhension en profondeur d'un texte technoscientifique in: *La Pensée Scientifique et Ses Discours. Actes du Colloque*, Besançon, Centre de Linguistique Appliquée, (29-3è janvier, 1988) pp.85-96:1988

Guilbert L (1967) La dérivation syntagmatique dans les vocabulaires scientifiques et techniques in: *Les Langues de Spécialité. Analyse Linguistique et Recherche Pédagogique. Actes due Stage de Saint-Cloud* (23-3è novembre, 1967) Strasbourg, AIDELA, pp.117-118: 1970

Kocourek R (1982) *La langue française de la technique et de la science*. La Documentation française, Paris, 1982

Lebeaupin T, Troun-Vinh-Schmitt PH (1988) La reformulation dans les discours scientifiques et ses applications en français langue étrangère in: *La Pensée Scientifique et Ses Discours. Actes du Colloque*, Besançon, Centre de Linguistique Appliquée p.198: 1988

- Lebeaupin T* (1988) Français langue étrangère et discours scientifique in: *La Pensée Scientifique et Ses Discours* (op. cit.) p.39:1988
- Morvan RGM* (1985) *Le Petit Retz Morvan*. Pour comprendre la plupart des mots du vocabulaire. Editions Retz, Paris, 1985
- Phal A* (1982) L'obstacle de la langue dans la préparation des étrangers aux études scientifiques françaises. in: *Etudes de Linguistique Appliquée* No. 1, pp.78-79:1982
- Phal A* (1971) *Vocabulaire Général d'Orientation Scientifique*, (V.G.O.S.) CREDIF, Didier, p.14:1971
- Spillner B* (1982) Pour une analyse syntaxique et stylistique des langues françaises de spécialité in: *Les langues modernes*, no. 1, p.19:1982
- Vigner G, Martin A* (1976) *Le français technique*, B.E.L.C. Paris, p.60:1976

*Francia–magyar kapcsolatok irodalomtörténeti
vonatkozásai*

AUTOUR DU FOYER EN HONGRIE

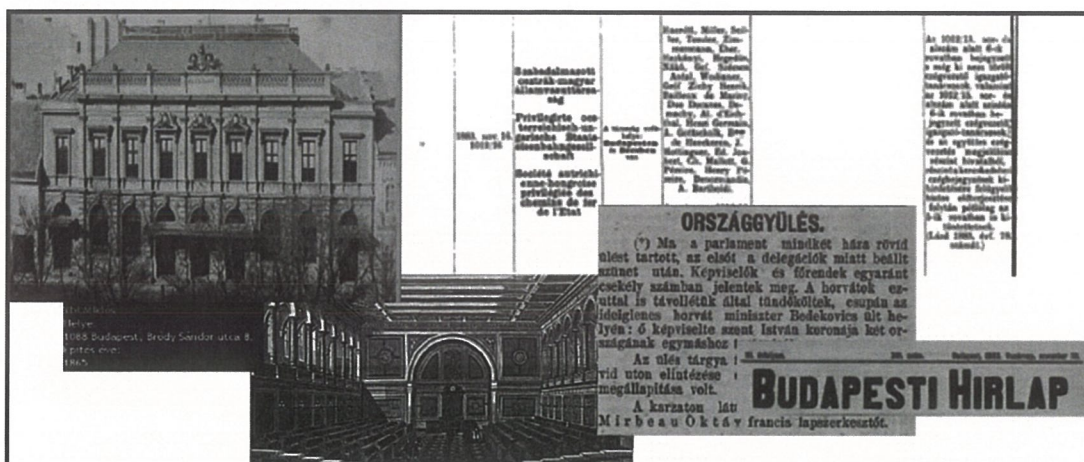
Agnès ELTHES
Université de Budapest

INTRODUCTION

Le présent article se focalisera sur le destin en Hongrie de la pièce *Le Foyer* de Mirbeau, écrite en collaboration avec Thadée Natanson, à la lumière de quelques jugements de la presse hongroise contemporaine s'occupant des représentations théâtrales. Il traitera aussi des activités déployées par Natanson pendant toute une période en Hongrie, occasion d'aborder brièvement les relations franco-hongroises.

En ce qui concerne Mirbeau, comme nous allons le voir, il n'est pas sûr qu'il ait assisté à des représentations de sa pièce. On en trouve des échos trop vagues dans la presse hongroise contemporaine, mais sans aucune preuve tangible, à la différence de ce que nous lisons chez Pierre Michel et Jean-François Nivet concernant une visite de Mirbeau qu'il a réellement faite, jadis, en Hongrie : en effet, lors d'un meeting dreyfusard en 1898, il a fait allusion à sa visite quinze ans plus tôt, en compagnie d'Edmond Joubert, sponsor des *Grimaces*¹. J'ai, par ailleurs, démontré² que la sublimation littéraire de cette visite en Hongrie apparaissait dans un épisode de *L'Abbé Jules* frôlant le grotesque, où le Père Pamphile raconte à l'abbé Jules sa visite chez le Primat de Gran (actuellement Esztergom).

Au moment de cette visite de Mirbeau en Hongrie, Edmond Joubert était employé par le groupe Pereire³ comme manager, ce qui lui a permis de se rendre en Autriche-Hongrie régulièrement. Une étude de la presse contemporaine et des enregistrements s'est donc avérée une tâche incontournable. Ainsi fut-il possible de découvrir des échos de presse consacrés à la visite de Mirbeau, plus précisément à Budapest. Mais, curieusement, les noms de Mirbeau et de Joubert ne figurent ensemble dans aucun des communiqués parus dans la presse : sans doute Mirbeau n'apparaissait-il que comme le secrétaire du financier.



Budapest en 1883, lors de la visite d'Octave Mirbeau, du 16 au 18 novembre

LES AUTEURS DU FOYER SONT-ILS VRAIMENT VENUS EN HONGRIE ?

Si l'on en croit un écho paru le 8 octobre 1903, Mirbeau serait retourné en Hongrie vingt ans après sa première visite : il serait venu à Budapest, en compagnie de sa femme, après la première à Vienne de sa pièce *Les affaires sont les affaires*⁴. Mais, chose curieuse, tandis que la première viennoise à laquelle Mirbeau avait assisté a eu droit à nombre d'échos dans la presse hongroise, la visite à Budapest n'a laissé aucune trace. Il est donc bien possible qu'il se soit agi d'une fausse information journalistique.

Le journaliste de *Magyar Gênio*⁵ [Génie hongrois] porte à la connaissance du public hongrois que, selon des journaux viennois et budapestois, Mirbeau se serait mis en route vers Budapest, après la représentation de sa comédie *Les affaires sont les affaires* à Vienne. C'est en partant de ce fait qu'il se perd en conjectures, expliquant, selon lui, pourquoi il n'y a aucun écho de cette visite à Budapest : « *Les littéraires budapestois sont partis à la recherche de nouvelles qui puissent leur fournir une explication à la question de savoir si Mirbeau n'était pas venu à Budapest à cause d'un obstacle susceptible d'intervenir, ou bien s'il avait prolongé son séjour à Vienne, mais ces recherches n'ont abouti à aucun résultat. Selon une autre hypothèse, non des moins vraisemblables, au lieu de Budapest, Mirbeau se serait rendu à Bucarest*⁶. »

La question de la visite de Mirbeau en Hongrie se soulève une autre fois, comme il ressort d'un article de journal paru le 14 mars 1909, qui annonçait son arrivée à Budapest⁷, en compagnie de son collaborateur, Thadée Natanson⁸, pour assister à la représentation du *Foyer*.



Rippl-Rónay. *Ma grand-mère* (toile perdue)

Mais, dans les journaux ne figure aucune trace de cette visite. Cependant, si nous ne possédons aucune donnée sur ce voyage, il est vrai que Natanson y a tissé un réseau large de relations sociales importantes, à Budapest, mais aussi à Kolozsvar et ses environs, en tant que directeur de mines⁹, pendant la période 1903-1905. Il est, de ce fait, automatiquement devenu membre de l'Association hongroise nationale minière et métallurgique¹⁰,

(*Országos Magyar Bányászati és Kohászati Egyesület*), et plus tard, de la Compagnie Géologique Hongroise¹¹ (*Magyarhoni Földtani Társulat.*).

Si Natanson a joui d'une estime publique parmi les Hongrois, c'est surtout parce qu'il a joué un rôle important dans la vie du peintre hongrois Ripple-Rónay¹², qui vivait à Paris, et qu'il était devenu son mécène. Les rapports de Rippl R. avec les Nabis et, du même coup, avec les Natanson, sont devenus plus étroits après 1894, quand le peintre hongrois expose au Salon du Champ de-Mars son tableau intitulé *Ma grand-mère*¹³.

De toute évidence, Natanson était au courant, non seulement des représentations à Budapest, mais aussi de celle qui avait eu lieu le 4 janvier 1909 à Kolozsvár, quelque trois semaines après la représentation parisienne. Comme il n'y avait que peu de temps pour réaliser cette représentation, il a bien fallu recourir à l'aide d'un intermédiaire français : très probablement, c'est grâce à Natanson que la copie du souffleur et la licence de droits d'auteur sont parvenues en Roumanie et en Hongrie¹⁴.

C'est Emil Ábrányi¹⁵ qui a d'abord été choisi comme traducteur, mais finalement la traduction du *Foyer* a été confiée à Pál Janovics (1871-1945), journaliste à Budapest, frère du Dr. Jenő Janovics (1872-1945), directeur du théâtre de Kolozsvár. Les Janovics étaient des parents proches de Margit (Marguerite) Vészi¹⁶, première épouse du célèbre dramaturge Ferenc Molnár, traducteur des *Affaires*, ce qui laissait supposer une traduction de bonne qualité. Nous ignorons pourquoi il fallait traduire de nouveau la pièce de Mirbeau : car, à l'occasion de la représentation théâtrale du 19 mars 1903, à Budapest, c'est le nom d'Imre Huszár (1838-1916)¹⁷, qui vivait à Vienne et ne jouait plus aucun rôle actif dans la vie littéraire hongroise, qui est indiqué en tant que traducteur du *Foyer*.

QU'EST-CE QUI AMÈNE THADÉE NATANSON EN HONGRIE ?

Essayons de retracer sommairement l'arrière-plan de la présence de Natanson en Hongrie, qui est un fait reconnu encore aujourd'hui. Seuls quelques détails pourront, peut-être, nuancer les données établies, mais elles sont révélatrices.

Au début des années 1900, le couple Natanson est en crise, ainsi que sa situation financière. Il perd son intérêt pour la *Revue blanche*¹⁸ et s'oriente plutôt vers la politique. Sa femme, Misia¹⁹,

vit sur un grand pied, exigeant le maintien de deux domiciles, un appartement, Rue St-Florentin, à Paris, et une maison, Le Relais, à Villeneuve-sur-Yonne (Yonne), avec un grand cercle d'amis, ce qui sapait de plus en plus la situation financière du couple. C'est à ce moment qu'apparaît sur la scène Alfred Edwards²⁰, magnat de la presse, influent, propriétaire du *Matin*, qui joue, grâce à sa supériorité financière incomparable, un rôle privilégié dans la vie de Misia, laquelle deviendra son amante. Selon les rumeurs, Edwards propose à Natanson de conclure un marché : il l'aidera à sortir de sa situation matérielle difficile, en lui offrant un poste de directeur dans sa compagnie minière en Hongrie, et, en échange de ce soutien, Natanson devra divorcer, et lui céder Misia, qu'il compte épouser. C'est à la suite de cet accord que Natanson occupe, en 1903, le poste de directeur de la Compagnie des Mines de Transylvanie, société anonyme²¹, qui a son siège à Bruxelles et son site à Forgácskút (aujourd'hui Ticu, en Roumanie). Dès le mois de mars 1903, Natanson fréquente régulièrement l'hôtel de la Reine d'Angleterre²².

Il paraît que le champ d'activités déployé par la Compagnie des Mines de Transylvanie²³, fondée le 10 juillet 1903, enregistrée au Tribunal de Kolozsvar le 8 février 1904 et issue des mines auparavant possédées par les frères Sigmond²⁴, s'avère fort ambitieux. Cela veut dire que la Compagnie se fixe pour ambition de mettre sur le marché : de la houille, de l'or, du cuivre, du plomb, du zinc



et d'autres produits et minerais. Outre la vente, la Compagnie envisage également l'extraction, la fabrication et l'exploitation de ces produits, particulièrement la fabrication de coques et de briquets, produits secondaires de la houille, et aussi l'émission de permis miniers²⁵.

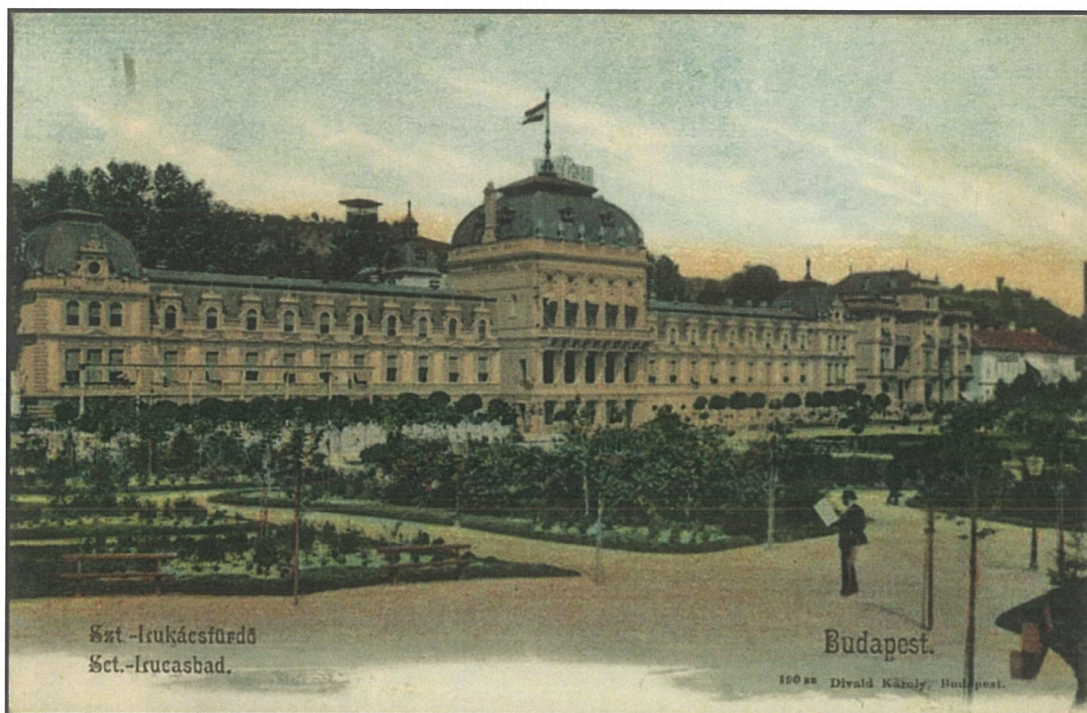
Mais, pour Natanson, la réalité s'avère moins prometteuse : il découvre rapidement qu'il ne s'agit pas du tout d'extraction d'or et fait également face à l'absence de moyens de transport convenables qui puissent assurer une communication entre certaines unités d'entreprise liées à des mines de houille, aux alentours de Kolozsvár et Brassó. Ainsi, Natanson prendra-t-il l'initiative d'acheter des terrains en vue d'y faire poser des voies câblées qui serviront à relier les puits de mine d'Argács et d'Egeres. (Aghireş, Roumanie)²⁶. Dès le 30 mars, 1904, suite à la délivrance d'autorisations de construction de voies câblées, les autorités ordonnent les expropriations de terrains²⁷, ce qui permet d'achever la construction en des câbles 1905.

En même temps, Natanson se lance dans la vie sociale transylvanienne. C'est ainsi qu'il participe vivement à la collecte nationale de dons pour ériger, à Egeres, une statue en hommage au grand écrivain Mór Jókai²⁸, qui vient de mourir. Il est aussi le mécène²⁹ d'un bal public de Potluck³⁰ et fait partie des acteurs publics de la vie intellectuelle de la région, parmi lesquels le chef administratif du district ou les propriétaires fonciers.

MISIA EN HONGRIE ?

Après ce détour biographique lié au séjour de Natanson en Hongrie, revenons un instant sur son divorce, qui pourrait donner lieu à deux interprétations selon les rumeurs. En première lecture, le changement d'attitude de Misia serait dû à l'apparition du nouvel amant, Edwards, et à des difficultés matérielles du couple, tandis que, selon une deuxième lecture, Misia serait une femme empreinte d'abnégation, qui n'a pas trahi son mari, mais, bien au contraire, s'est sacrifiée pour le sauver des conséquences dévastatrices d'une crise financière. Il va de soi que c'est cette deuxième version que Misia fait sienne dans ses mémoires³¹.

En août 1904, les Natanson passent quelque temps à Budapest en tant qu'invités³² des thermes St.-Lukács³³. Cette rencontre aurait-elle été la dernière ? Leurs adieux ? Ou plutôt, tout simplement, les derniers coups de pinceau posés sur leur attestation de séparation ? Préparation pratique du divorce ? Autant de questions poignantes restées sans réponse...



Les bains Lukác, à Budapest, Photo de Divald Károly (1803-1897).

Natanson démissionne le 10 janvier 1905, lors d'une assemblée générale à Bruxelles (si l'on en croit le journal *Ellenzék* [Opposition]³⁴ La mission de directeur fut confiée à Landesberger, chef de bureau jusque là : le bureau de Budapest, enregistré à l'adresse Budapest, 2 place Eötvös, est déplacé à Kolozsvár. Les changements sont tenregistrés par le tribunal de Kolozsvár le 9 mars 1905³⁵. Dans le même temps, des objectifs ambitieux furent fixés : doublement de la production de charbon (de 25-30 wagons par jour), constructions de classificateurs de charbon et de logements pour les mineurs.

L'année 1905 n'apporte pas seulement à Thadée la fin de sa mission en Hongrie, mais constitue aussi un tournant décisif dans sa vie privée, à Paris : à la suite de son divorce, son ex-femme, Misia épouse Alfred Edwards, le magnat de la presse. Par ailleurs, en 1903, la *Revue blanche* des frères Natanson a cessé définitivement de paraître après le départ de Thadée. Après son retour en France, grâce au soutien d'Octave Mirbeau, Thadée Natanson pourra déployer ses capacités d'écrivain dans *Le Foyer*. Sa contribution intellectuelle, outre ses connaissances en matière de finance et d'économie³⁶, s'explique aussi par des motifs personnels qui s'insinuent dans le tissu du drame en partageant ainsi avec le public ce tournant malheureux de sa vie.

REPRÉSENTATIONS DU FOYER EN HONGRIE

* *Au Théâtre National de Kolozsvár*

Jenő Janovics³⁷, directeur du Théâtre de Kolozsvár, rue Hunyadi, pouvait connaître la comédie de Mirbeau même en version originale, car il avait fait, outre l'Académie de théâtre, des études de philologie en hongrois et en français. Selon Lajos Jordáky, « sous la direction de Janovics, la richesse du répertoire classique et moderne au théâtre hongrois de Kolozsvár s'élève au-dessus de celle des théâtres de la capitale³⁸. » En l'absence de la version théâtrale intégrale représentée à l'époque à Kolozsvár, il semble probable qu'ait été donnée la version raccourcie, en trois actes. Et l'acquisition du livret du souffleur nous incite à conclure que le théâtre de Kolozsvár a utilisé la version représentée à la Comédie-Française.

La presse contemporaine ne parle que très succinctement de la représentation du 4 janvier 1909 : une grève des imprimeurs de Kolozsvár a en effet démarré le 31 décembre 1908, ce qui signifie, non seulement l'arrêt des machines, mais aussi le refus des typographes de préparer les épreuves des numéros de journaux à imprimer après la grève. Le premier numéro du journal *Ellenzék* [L'opposition], le 6 janvier 1909, réduit à quatre pages en tout, ne publie qu'un communiqué limité à un simple résumé de la pièce³⁹ :

Lundi soir, a eu lieu une nouvelle première. On a joué la pièce de Mirbeau et Natanson dont le titre a été traduit en hongrois par Maison pour enfants (Gyermekotthon). Cette pièce qui a remporté un grand succès à Paris, avec ses ramifications du contenu spécifiquement françaises, met au centre du conflit dramatique un sénateur français confronté à des problèmes financiers, ce qui l'amène à détourner des fonds de « La maison pour enfants », institution de bienfaisance qui lui avait été confiée. Lorsque crise financière, poursuite judiciaire, effondrement de sa carrière politique l'étrangent, l'ami de sa femme, troisième « membre » du « mariage à trois », vient le dépanner pour l'aider à sortir de l'abîme. Ainsi, la relation entre la femme et l'ami qui s'était retrouvée affaiblie ces derniers temps, est rétablie. Et, le mari accepte tout avec résignation. Tel est le bref résumé du contenu de la pièce. Les rôles principaux furent interprétés par Horváth Paula⁴⁰, György Kürthy⁴¹, Sándor Horti⁴², Emma Dezséri⁴³, Andor Kardos⁴⁴ et Ernő Hidvégi⁴⁵.

Cette présentation du *Foyer* est réduite principalement au triangle amoureux, apport personnel de Natanson comme coauteur.



Ouverture du théâtre de la place Hunyadi à Kolozsvár le 8 septembre 1906

Il y manque les éléments mirbelliens, dont anticléricalisme sous le manteau de la raillerie de l'hypocrisie religieuse de la bonne société ou celle de l'hypocrisie littéraire qui veut que les Académiciens ne priment que les ouvrages que recommandent des amis influents... Le critique semble aussi réticent à évoquer le comportement de l'aristocratie, les abus sexuels perpétrés sur des mineurs, qui souffrent dans des institutions „caritatives”, ou l'hypocrisie des mœurs, quand la directrice d'un foyer de jeunes filles bat les pensionnaires, son sadisme causant la mort d'une jeune fille enfermée dans un placard. Enfin, il passe également sous silence le problème de la corruption...

Autant que nous le sachions, il n'y a eu que cette représentation de la pièce à Kolozsvár. Ensuite, la troupe commence à jouer une opérette qui connaît un beau succès, *Die Försterchristel* (*Erdézlány*), de Jarno⁴⁶ Buchbinder⁴⁷.

* *La représentation du Foyer à Budapest*

À l'origine, l'idée de la représentation du *Foyer* à Budapest vient de Somló Sándor⁴⁸, metteur en scène de *Les affaires sont les affaires*. Mais finalement la représentation a eu lieu sous la direction de Imre Tóth⁴⁹. La presse hongroise avait évoqué la création parisienne, qui avait tardé, et le conflit envenimé entre Mirbeau et Jules

Claretie. Selon Endre Ady, pour qui Mirbeau est « *un poète socialiste en colère, impatient, robuste* », il faudrait raccourcir la pièce si Mirbeau voulait la monter à la Comédie. Mais s'il veut « *agir en apôtre* », alors, « *à sa place, je ferais représenter Le Foyer dans un théâtre de chambre. Devant des intellectuels et des ouvriers*⁵⁰. »

Le public hongrois est bien informé des vicissitudes du *Foyer*. Ainsi, n'ignorait-il pas que Natanson s'était battu en duel avec Henry Bernstein lorsque Lucien Guitry avait donné la priorité à la pièce de ce dernier, au détriment du *Foyer*⁵¹, ce qui devait blesser Mirbeau. Début 1908, *Le Journal de Budapest* (*Budapesti Hírlap*) communique l'opinion de l'un des membres de la Comédie-Française selon qui *Le Foyer* tel qu'il est présenté met en danger les subventions de l'État votées par le Sénat⁵². Au même moment, Max Nordau rappelle, dans *Pester Lloyd*⁵³ (journal de langue allemande), qu'un grand succès pourrait susciter des attentes exagérées.

Pour sa part, Kálmán Porzso⁵⁴, critique théâtral du *Journal de Pest* [*Pesti Hírlap*]⁵⁵, qui avait vu *Le Foyer* à Paris, considère que le battage fait autour de la représentation parisienne de la pièce avait pour objectif d'éveiller l'intérêt du grand public⁵⁶ : « *Tout dévoué que je sois aux théâtres français, je m'ennuyais pendant la représentation du Foyer. Et la majeure partie des spectateurs budapestois s'ennuyaient également lors de la première, la plupart du temps, sauf quelques scènes extrêmement remarquables* ». Porzso, en blâmant l'ambiance immorale de la pièce, partage l'avis de Jules Claretie et qualifie le comportement du baron Courtin de « *nec plus ultra de l'infamie* ». Néanmoins, il reconnaît « *l'art de l'écriture* » et juge « *l'interprétation splendide* » : « *Emília Márkus et Gyula Gaál ont*



Cette affiche du Théâtre National est conservée à l'institut et musée de l'histoire du théâtre. (Színháztörténeti Intézet és Múzeum).

produit un spectacle artistique formidable. Autant le dire, Emília Márkus⁵⁷ a largement dépassé dans son rôle l'interprétatrice française du même rôle par Julia Bartet, et Gyula Gaál⁵⁸ était meilleur que l'acteur français, Huguenet⁵⁹. Par ailleurs, Bartet et Huguenet, ne sont pas eux non plus des derniers sociétaires du Théâtre Français. Le retour d'Ódry⁶⁰ sur la scène après sa longue maladie a été applaudi avec enthousiasme. Il a également excellé dans son rôle, mais avec une trop grande élégance qui ne correspondait pas à la fonction du parvenu qu'est Biron. La rugosité de Féraudy convenait mieux à ce rôle. »

JÓZSEF KESZLER ET LA PIPE DE MIRBEAU

József Keszler⁶¹, en tant que membre du Comité d'évaluation des pièces données au Théâtre national, a exercé une influence directe sur le choix du répertoire. Son rapport avec Mirbeau devait peser lourd dans la balance, tant dans la procédure de sélection que dans la réception du *Foyer*. Keszler devait être lié d'amitié avec Mirbeau, du moins est-ce l'hypothèse qui semble se dessiner quand nous apprenons que le grand écrivain soutenait le financement d'une société coopérative de fabrication de pipes⁶² par l'obtention de capitaux, puis que, en signe de sa reconnaissance, cette société lui a offert en cadeau les cinq premières pipes fabriquées, et enfin que Mirbeau, à son tour, en a envoyé une à Keszler, en guise de cadeau dont nous ignorons le destin⁶³. Car, après le décès de Keszler, sa veuve, Irma Reich, chanteuse d'opéra⁶⁴, est retournée à Prague ; et même si elle avait emporté



Keszler József

la pipe, très appréciée de Keszler qui la conservait comme un joujou, elle n'a pas pu la conserver longtemps, étant disparue, après son mari, en 1930. Peut-être pourrait-on envisager une autre hypothèse sur le destin de cette pipe : Keszler n'aurait-il pas donné la pipe de Mirbeau à son frère cadet Gyula⁶⁵, qui est revenu d'Amérique en Hongrie ? Mais aucun indice ne semble confirmer cette hypothèse...

C'est en rendant compte d'une pièce de Paul Bourget,

La Barricade (1910), que la pipe de Mirbeau revient à l'esprit de Keszler : dans cette pièce, le patron, Breschard, fait un chèque, pour soutenir les ouvriers et ainsi, pratiquer la charité. Alors, Keszler compare ce genre de charité à l'aide que Mirbeau a apportée aux ouvriers fabriquant des pipes afin d'améliorer leur situation : c'est ainsi que la pipe de Mirbeau s'érige en un « *souvenir de la sagesse et de la charité* ». Notons au passage que, si Mirbeau s'est intéressé à ces pipes, c'est parce que son jeune ami George Besson⁶⁶ est justement le représentant parisien de la coopérative pipière fondée par son père, à Saint-Claude, en 1905/1906...

Keszler estimait que le public « *avait suivi le spectacle avec un grand intérêt et réagi avec enthousiasme aux épisodes captivants* », notamment après la grande scène du deuxième acte, qui avait soulevé un tonnerre d'applaudissements prolongés, et il rappelait que Emília P. Márkus et Gyula Gaál avaient eu droit à six rappels au tomber du rideau⁶⁷. Dans sa critique, Keszler offre aux lecteurs plusieurs citations du texte et rappelle que *Le Foyer* a divisé le public français : « *le public se répartit en deux camps opposés. L'un se montre tout à fait accueillant, tandis que l'autre s'avère hostile.* » L'aristocratie qui veut retourner au pouvoir, représente une sorte de ligne de démarcation : « *l'ancienne noblesse tente avec un zèle intimidé de reconquérir en cachette les ruines déplorables de son pouvoir d'antan et, pour ce faire, assume de petits rôles sociaux insignifiants, perdus dans l'obscurité. [...]* C'est cette grande action de reconquête qui est prise d'assaut dans *Le Foyer* de Mirbeau et Natanson. » « *Le baron Courtin fait partie de ces deux échappatoires que sont l'Académie et le Sénat que l'aristocratie tient dans la main jusqu'à ce jour.* »

Keszler est favorable au raccourcissement de la pièce et à la suppression de l'acte II. Même raccourcie, « *l'orientation de la pièce est absolument claire* ». Mais il fait semblant de mettre en doute son actualité en Hongrie : « *Nous vivons dans d'autres conditions. Chez nous, nos aristocrates servent uniquement*



Márkus Emília (interprète de Thérèse Courtin)⁶⁸

d'exemples de patriotisme et d'honnêteté »... Ironie sous-jacente, bien sûr, et évidente moquerie. Selon l'interprétation de Keszler, ce n'est pas l'arrière-plan social qui est susceptible d'éveiller l'intérêt du public hongrois, mais plutôt les scènes de la vie quotidienne « *habilement structurées* », sur une toile de fond imprégnée de teintes sombres, ainsi que les tournants passionnants des dialogues, ou encore, les profils de caractères dessinés avec finesse. Le critique cite littéralement la grande scène du drame. (le dialogue du baron Courtin et de sa femme sur la proposition de Biron).

CRITIQUE DE GAUCHE DE NÉPSZAVA

Ernő Bresztovszky⁶⁹ (qui signe „be”), critique de *Népszava* [La Voix du peuple], journal social-démocrate, se fait le porte-parole de l'opinion d'une couche sociale différente, la classe ouvrière, que Keszler qualifiait de quatrième classe⁷⁰. Selon lui, le baron Courtin est un « *politicien* » qui fait de la charité, non seulement un leurre général destiné à « *berner le peuple* », mais aussi une belle occasion pour détourner des fonds. Dans le foyer pour adolescentes, « *des femmes perverses, détentrices d'esclaves ayant un penchant sadique, exploitent les petites filles faibles en les faisant travailler, les fouettent jusqu'au sang, les forcent à dormir dans de la saleté.* » Le baron passe sous silence le détournement de fonds, « *met en avant son honnêteté de politicien* » et son « *honnêteté masculine* », mais il cède à un entrepreneur capitaliste le Foyer, et il prostitue sa femme. Pour finir, il sauve son « *honneur d'aristocrate* », et il conserve le respect dû à l'homme politique et à l'académicien qui continue à prêcher la charité...

Pour ce qui est du public, « *les dames de charité au chapeau de roue se sont reconnues dans le personnage de la baronne, incapable d'avoir de vraies émotions* ». De même les messieurs : « *Ils pouvaient être péniblement blessés quand ils s'affrontaient à cette pièce avec toutes les observations au vitriol de Mirbeau, reflet de sa satire sociale fort moderne. Dans la salle il régnait une ambiance déprimante itou : comment une pièce de théâtre évoquant la vérité à ce point-là pourrait-elle atteindre un grand succès ici ? [...] Bien sûr, les applaudissements ne venaient que des balcons [...]* »

C'est particulièrement le jeu de l'acteur Ódry qui est mis en valeur dans la critique de Keszler : « *Ódry (Biron) fut peut-être le meilleur à avoir fait sentir au public les idées de l'auteur de la pièce qui avait de l'intérêt pour les ouvriers car ils s'y reconnaissent* ».

AUTRES COMPTES RENDUS

Parmi les critiques éminents de l'interprétation du *Foyer* au Théâtre National figure aussi Dezső Kosztolányi⁷¹. Dans sa critique, Punin⁷², nous lisons : « *Ce poète [Mirbeau] qui a les pieds sur terre, passe au crible les secrets des coulisses de la vie et part à la recherche de petites comédies aussi dans ce qui s'élève à la hauteur des généralités à l'échelle des grandes comédies humaines. [...] La plume de Mirbeau taille dans le vif. La société : voilà ce qui est son sujet véritable. C'est ce qui fait que, dans sa main, le comique de la charité se transforme en une satire sociale.* » « *Le drame monté au Théâtre National est aussi plein de vie, de beaucoup de vie. Mirbeau est un grand connaisseur de ce que c'est le sentiment de vie.* »

Ajoutons encore quelques noms de journalistes qui rendent compte de l'interprétation, tels que Palágyi Lajos⁷³ dans *Le journal du dimanche*⁷⁴ [Vasárnapi Újság], Frigyes Hervay⁷⁵, critique du journal *La Hongrie* [Magyarország]⁷⁶ ; ou encore, Ödön Gerő, qui travaillait pour *Pesti Napló*⁷⁷ [Journal de Pest], et Imre Emődy⁷⁸, critique du *Journal de Pécs* [Pécsi Napló]. Ce dernier souligne que « *nous autres, Hongrois, ne sommes pas capables de nous passionner à ce point, nous ne pouvons pas nous mettre en colère ou taper du pied de cette manière*⁷⁹. »

IGNOTUS, CRITIQUE DE LA REVUE NYUGAT

Dans son essai paru dans une collection éditée plus tard, Ignotus⁸⁰ offre une analyse approfondie du *Foyer*⁸¹. Selon lui, cette pièce n'est pas riche en inventions inspiratrices, elle paraît plutôt fatigante, si languissante qu'on « *pourrait le reprocher au brave et inconnu Monsieur Natanson,, mais on reconnaît tout le temps les traces du génie de l'écriture de Mirbeau lui-même, excellent, qui, lui, est bien connu pour ses livres.* » Ignotus met l'accent sur les vertus de Mirbeau, écrivain qui sait « *représenter les événements et les personnages lorsque c'est lui qui parle au lieu de les laisser parler* ».

Ignotus Hugó, l'un des fondateurs de la revue *Nyugat* [Ouest] en 1908, avait mené une lutte de critique littéraire acharnée contre les forces du conservatisme, pour faire reconnaître les créateurs modernes, dont Endre Ady, Mihály Babits ou Zsigmond Móricz. Dans son recueil d'essais intitulé *Színházi dolgok* [Affaires de théâtre] (1910), Ignotus consacre une analyse dramaturgique au *Foyer*. Il met au centre de ses réflexions deux grandes scènes : d'abord celle entre Courtin et Thérèse ; ensuite le dialogue entre Courtin et Biron. Il les qualifie toutes deux de « *de duels muets, de luttes entre les lignes et les mots autour du non-dit, dont l'unique ambi-*

tion serait de ne pas prononcer à haute voix ce qu'ils savent déjà, sachant que l'autre le sait également. » Dans son analyse approfondie du contenu de la pièce, Ignotus dit que « les personnages sont intéressants et le sujet typiquement mirbellien » ; il attire l'attention du public hongrois sur ce qui est, selon lui, particulièrement mirbellien : le grand paradoxe de « la société bourgeoise où on cache sous la couverture des tabous sociaux sacro-saints tant de pourriture morale, d'hypocrisie, de maladie, de méchanceté et de saletés ».

Le baron Courtin, qui est à la tête de l'institution nommée Le Foyer, n'est « ni mauvais, ni de mauvaise intention », « il croit vraiment en la charité », mais « sa conscience s'estompe alors qu'il devrait reconnaître à quel point il est douloureux que la charité soit plutôt un tremplin pour faire carrière et qu'il soit à peine possible de vraiment faire du bien ». « Pour couvrir les dépenses de son propre foyer, celles de sa belle femme mondaine, le baron prend l'argent là où il peut, et alors, il ne le trouve que dans la caisse du Foyer ». Ignotus s'applique à jouer sur l'usage des mots avec majuscule et minuscule : lorsque la crise menace le Foyer, institution, le propre foyer familial du baron est également menacé : la continuité du renouveau du triangle amoureux y est assurée désormais par le nouveau et jeune amant de Thérèse.

Du point de vue dramaturgique, Ignotus souligne l'importance des deux duels muets, d'abord entre Courtin et Thérèse, ensuite



Ignotus (Hugó Veigelsberg),
1869-1949

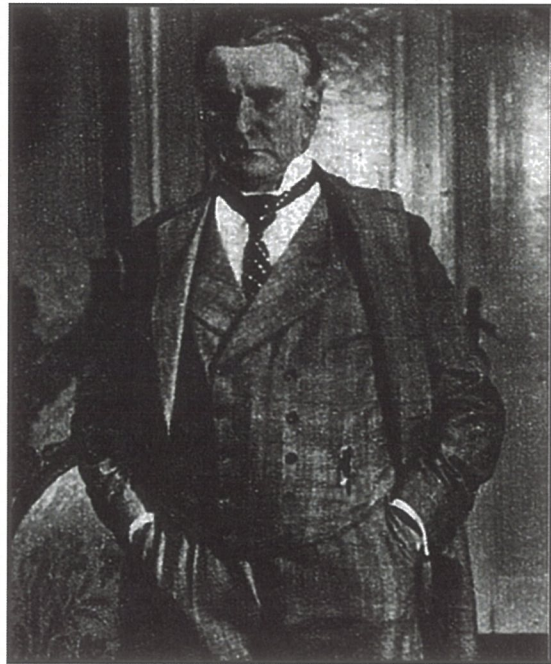
entre Courtin et Biron, et aussi la fin de la pièce imprégnée d'ingéniosité et d'ironie : « Thérèse se vend de nouveau », et Biron « triomphe grâce à son sens du commerce » : « il fait acheter tout le Foyer à un agent en échange de la Légion d'honneur qu'il va acquérir pour lui, et qui, de son côté, veillera à ce que les petites filles orphelines fassent un peu plus de travail au sein du Foyer charitable. Il va gagner gros en cette affaire également, comme les gros bénéfices que lui ont apportés des hôpitaux pour prisonniers, ou le travail au bagne qu'il avait loué. Et Biron, après tant d'émotions, se prépare à un

voyage sur son yacht, en compagnie de la belle Thérèse, accompagnée du jeune homme de 26 ans et du brave baron Courtin, qui était obligé de vendre ses convictions au gouvernement, sa femme à Biron, et de réduire les orphelines en esclavage... Mais, au moins, en tant qu'académicien il a pu garder intacte son autorité... »

Quant au spectacle, Ignotus est d'avis que *Le Foyer* n'a pas exercé le même impact sur le public qu'à Paris : « Mirbeau s'avère un écrivain bien plus fascinant qu'il ne paraît d'après cette pièce ; néanmoins, cela vaut la peine d'assister à l'interprétation de sa pièce au Théâtre national, même si l'on quitte le spectacle épuisé, et il n'y a rien à regretter non plus que le théâtre ait investi tant d'énergie et de fatigue dans la représentation. »

* *La représentation du Foyer à Arad*

La manière dont Gaál Gyula a incarné le rôle du baron Courtin a tellement plu à Mihály Szendrey⁸², directeur du Théâtre National d'Arad⁸³ (aujourd'hui en Roumanie), qu'il l'a invité à jouer le rôle principal le 1^{er} et le 2 juillet 1909. Outre Gyula Gaál, Irén Novák⁸⁴ a été favorablement accueillie « grâce à son interprétation élaborée avec une finesse artistique brillamment construite et efficace⁸⁵ : elle a parfaitement réussi à rendre « toute la beauté et la grâce de la baronne Courtin, ses passions déchaînées, son immoralité parfumée. » « Le public hongrois a réagi avec des sentiments mitigés à cette pièce à thèse nommée comédie qui fait jaillir une satire cruelle au vitriol présentée avec une ironie sarcastique⁸⁶. »



Gyula Gaál, dans le rôle d'Isidore Lechat, en 1928⁸⁷

EN GUISE DE CONCLUSION

La réception faite en Hongrie au *Foyer* de Mirbeau et Natanson, telle qu'elle se dégage des quelques jugements des principaux critiques contemporains, sur la base d'articles de la presse hongroise de l'époque, cristallise principalement autour des axes suivants : résumé de l'intrigue, problèmes sociaux typiquement français,

critique sociale au vitriol de Mirbeau, art d'écriture du grand écrivain, interprétation, jeu des acteurs. En revanche, la mise en scène n'est présente que de manière allusive. Par ailleurs, une partie importante des critiques souligne le parallèle entre la vie privée de Natanson, son divorce d'avec Misia, d'une part, et d'autre part, le comportement du couple Courtin.

Il est à remarquer que, au-delà de la représentation du *Foyer* en Hongrie, un contexte plus large des relations franco-hongroises s'invite à l'analyste, et ce, grâce à Natanson, coauteur de la pièce, qui est resté de longues années en Hongrie, y compris après les représentations de la pièce, en tant que fondateur de la société par actions minières de Transylvanie et membre de la direction de la société anonyme minière de Vác, à proximité de Budapest.

Nous aurons l'occasion d'en reparler...

(à suivre)

Notes

¹ Voir Octave Mirbeau, *Correspondence générale*, 2003, p. 153. Lettre à Edmond Joubert, vers le 20 août 1883, note 1 : « Il s'agit d'Edmond Joubert, vice-président de la Banque de Paris et des Pays-Bas – très étroitement liée à la Staatsbahn de Budapest, compagnie qui détiendra le contrôle de la construction d'une ligne de chemin de fer Vienne-Bucarest – et actionnaire, à titre privé, de la société A. Chaix et C^{ie} et de la Compagnie de Panama (compagnie dont Les Grimaces feront la publicité.) »

² Communication à la Journée d'étude de Reims, : « La révolte dans le roman du second dix-neuvième siècle », organisée par Aurélien Lorig le 26 mai 2023. Les photos présentant les lieux de visites officielles de Mirbeau ont été utilisées également lors de cette Journée d'étude.

³ Groupe d'investissement financier français et international, fondé par les frères Pereire: Émile Pereire (1800-1875) et Isaac Pereire (1806-1880).

⁴ *Pesti Napló* [Bulletin de Pest], 8 octobre 1903. « Comme nous en avons déjà été informés cette nuit, Octave Mirbeau est arrivé à Budapest. Sa pièce intitulée Les affaires sont les affaires [Az üzlet az üzlet] sera montée chez nous au Théâtre National lors de cette saison théâtrale. Cette fois-ci, Mirbeau aura l'occasion de faire la connaissance de Sándor Somló, directeur du Théâtre, et de sa troupe. »

⁵ Gusztáv Kádár (1856-1943), ingénieur, enseignant, journaliste.

⁶ *Magyar Génius* [Génie hongrois], 18 octobre 1908, n° 42. p. 64.

⁷ Gabriella Tegye, « Octave Mirbeau en Hongrie : Remarques sur une étrange rencontre » : « Dans le numéro du 14 mars 1909 de *Pesti Napló* [Bulletin de Pest], j'ai trouvé un article qui annonce une visite de Mirbeau en Hongrie... Je ne sais si cette visite a été réellement effectuée. »

⁸ Thadée Natanson (1868-1951), est un avocat, un homme d'affaires, un collectionneur et un critique d'art français d'origine polonaise, connu surtout pour avoir été le cofondateur et le principal animateur de *La Revue blanche*. Thadée Natanson est l'un des fondateurs de la Ligue des droits de l'homme.

⁹ Inscription au registre du Tribunal de Kolozsvár, le 8 février 1904. *Compagnie*

des Mines de Transylvanie société anonyme. [Erdélyi bányá részvénytársaság]. Siège social: Bruxelles ; Succursale : Forgácskút. Pouvoir de représentation conjoint de l'entreprise : Thadée Natanson et Paul Ritter.

¹⁰ *Bányászati és Kohászati Lapok* [Journal des Mines et de la Métallurgie] 1903. *Les Affaires de l'Association* [Egyesületi Ügyek]:. „Session du directoire de l'Association hongroise nationale minière et métallurgique tenue le 5 octobre 1904, p. 1338.

¹¹ Dans la liste 1909 des membres ordinaires de la Compagnie Géologique Hongroise, nous trouvons le nom de Thadée Natanson, directeur général de la société anonyme minière de Transylvanie.

¹² József Rippl-Rónay (1861-1927), peintre, estampiste de nationalité hongroise, rejoint Paris pour y vivre entre 1892 et 1900. Il est de retour en Hongrie en 1900, puis de nouveau à Paris en 1914. Interné durant sept mois, il s'évade avec l'aide de ses amis artistes français et retourne en Hongrie en 1915.

¹³ József Rippl-Rónay, *Öreganyám* [Ma grand-mère], (huile, toile, 1894, Exposée dans la Galerie Nationale Hongroise.

¹⁴ L'obtention de la licence de droits d'auteur date déjà de 1908 et est à nouveau publiée (datée du mars 1909), dans le numéro du 28 juillet 1909 du Bulletin officiel.

¹⁵ Emil Ábrányi (1850-1920) poète, traducteur littéraire, journaliste. Entre toutes ses traductions, mentionnons *Cyrano de Bergerac* et *Phèdre*. Il a consacré à Emile Zola deux poèmes intitulés: *Amikor börtönre ítélték* [Lorsqu'il a été condamné à prison], 1898., et, *Amikor meghalt* [Quand il est mort], 1902.

¹⁶ Margit Vészi (1881-1961), journaliste, peintre, graphiste. Elle se marie avec Ferenc Molnár en 1906, à Budapest. Ils divorcent en 1910.

¹⁷ *Encyclopédie autobiographique hongroise* [Magyar Életrajzi Lexikon] v1. (A-K), 1967.

¹⁸ *La Revue blanche* (1889-1903), revue littéraire et artistique fondée initialement à Liège en décembre 1889 par les trois frères Natanson (Alexandre, Thadée et Louis-Alfred, dit Alfred Athis). Misia participe au lancement parisien de la revue.

¹⁹ Misia Godebska/Natanson/Edwards/Sert (1872-1950), pianiste d'origine polonaise et belge, mécène, largement impliquée dans la vie artistique parisienne, personnage public, compagne de Coco Chanel après ses divorces.

²⁰ Alfred Edwards (1856-1914), rédacteur en chef et propriétaire du *Matin*.

²¹ Le nom de Natanson figure dans l'annuaire financier et commercial de 1909 : *Mihók-féle Magyar Compass* [Annuaire hongrois de Mihók]

²² Le bâtiment de l'hôtel en question reconstruit d'après les projets de József Hild en 1850/51, fut nommé d'après la reine Victoria dès en 1839.

²³ *Magyar Vaskereskedő* [Le quincailler hongrois] 28 février, 1904. p. 17.

²⁴ Dezső Sigmond (1844-1906) industriel, propriétaire de mines de Kisenyed et Alsószentmihályfalva, député au Parlement, et son frère, Ákos (1850-1917), économiste, compositeur: fils de Sigmond Elek (1810-1877), propriétaire terrien et industriel.

²⁵ *Bulletin central* [Központi Értesítő], 25 février 1904. N° 16. p. 250. Numéro d'enregistrement : 1616/375/1.

- ²⁶ Documents provenant de Fülöp Weinmann, notaire. HU BFL-VII.184.a.-1903-1651., 1903. Daté du 29 janvier 1904.
- ²⁷ *Journal national* [Nemzeti Hírlap], 12 avril 1904, n° 8. L'objet du communiqué : Expropriations
- ²⁸ Mór Jókai (1825-1904), écrivain, député au Parlement, membre de la Chambre haute du Parlement hongrois.
- ²⁹ *Journal national* [Nemzeti Hírlap], 24 mai, 1904. p. 3.
- ³⁰ Bal public de Potluck [Batyusbál en hongrois] : danses, fêtes, réunions où les participants apportent eux-mêmes quelque chose à manger.
- ³¹ Misia Sert, *Misia*, Gallimard, 1952.
- ³² *Hazánk* [Notre patrie], 4 septembre, 1904. p. 8.
- ³³ Pester Lloyd, 3 septembre, 1904. p. 7 (Sct.Lucasbad) « Die Kurliste vom Monate August enthält unter anderen folgende Namen : Thadée Natanson und Frau, Privatier ».
- ³⁴ *Ellenzék* [Opposition], 6 février, 1905 : « Chez la société anonyme transylvanienne de mines de charbon » [Az Erdélyi köszénbánya részvénytársaságnál].
- ³⁵ *Bulletin central* [Központi Értesítő], 1905, n° 27. p. 437.
- ³⁶ Voir la notice Thadée Natanson dans le *Dictionnaire Octave Mirbeau* : http://mirbeau.asso.fr/dicomirbeau/index.php?option=com_glossary&id=345
- ³⁷ Dr. Jenő Janovics (1872-1945), acteur, metteur en scène, directeur de théâtre, scénariste.
- ³⁸ Lajos Jordáky : Jenő Janovics et Lili Poór, Bukarest: Le théâtre de la place Hunyadi, Critérion, 1971.
- ³⁹ *Ellenzék* [Opposition], 5 janvier 1909.
- ⁴⁰ Paula Horváth (Polixénia Soós, née en 1872), actrice, enseignante d'école d'acteurs, plus tard membre de la troupe du Théâtre national, actrice du cinéma muet et sonore, Dès 1912, mariée à John J. Dempsey, professeur d'anglais (irlandais), écrivain, attaché de presse du gouvernement Károlyi à Londres. Après un bref retour en Hongrie, elle émigre à nouveau, déménage à Nice pour se joindre à la famille de son mari, qui devient correspondant de Reuter et rédacteur d'un journal niçois.
- ⁴¹ György Kürthy (1876-1972), acteur, scénariste, metteur en scène principal du théâtre de Kolozsvár en 1908-1909.
- ⁴² Sándor Horti (1881-1942), acteur, comédien d'opérette.
- ⁴³ Emma Dezséry, Madame Gálosi Zoltánné (née en 1889), actrice, fonctionnaire à Kolozsvár pendant une courte période. En 1920, elle déménage à Budapest avec son père, Gyula Dezséry, acteur, et son mari. Plus tard, ils travaillent chez BSZKRT. (Société anonyme de transport de Budapest-Capitale). Après 1945, ils s'installent dans la Maison de retraite Jászai Mari pour acteurs.
- ⁴⁴ Andor Kardos (1875-1938), acteur, directeur de théâtre, dramaturge
- ⁴⁵ Ernő Hidvégi (1871-1950) acteur, directeur de théâtre, metteur en scène

⁴⁶ Georg Jarno (1868-1920) compositeur hongrois d'opérette et d'opéra, Bernhard Buchbinder (1849-1922). acteur austro-hongrois, écrivain et journaliste

⁴⁷ Jarno-Buchbinder, *Erdészlány (Försterchristel)*, opérette en 3 actes, représentation en décembre 1907 à Vienne

⁴⁸ Sándor Somló (Ödön Hlavaty, 1859-1916), acteur, directeur de théâtre, directeur de l'Académie des Arts Dramatiques, directeur du Théâtre national de 1902 à 1908.

⁴⁹ Imre Tóth, acteur, metteur en scène, directeur de théâtre, pédagogue de l'art dramatique. Membre permanent du Théâtre national de 1908 à 1916.

⁵⁰ *Budapesti Hírlap* [Journal de Budapest], 12 août 1906.

⁵¹ *Pesti Hírlap* [Journal de Pest], 5 décembre 1907. p. 12.

⁵² *Budapesti Hírlap* [Journal de Budapest], 11 mars 1908, p. 13.

⁵³ *Pester Lloyd Morgenblatt*, feuilleton du 22 mars 1909.

⁵⁴ Kálmán Porzolt (1860-1940), fonctionnaire public, écrivain, dramaturge, journaliste, rédacteur, directeur du Théâtre populaire (*Népszínház*) de 1897 à 1904.

⁵⁵ Le déchiffrement des monogrammes d'auteurs est dû à Ircsik Teréz, collaboratrice du Musée et de l'Institut de l'Histoire du Théâtre de Hongrie.

⁵⁶ *Pesti Hírlap* [Journal de Pest], le 20 mars 1909. Signé P. K.

⁵⁷ Emília P. Márkus (Mme Pulszky) (1860-1949), actrice, l'une de ses filles a épousé Nijinsky.

⁵⁸ Gyula Gaál (1865-26 février 1945), acteur et dramaturge.

⁵⁹ Felix Huguenet (1858-1926) Après avoir joué à la Renaissance, il entre à la Comédie-Française (1908), mais n'y reste que deux ans. Voir <https://people-pill.com/people/felix-huguenet>.

⁶⁰ Árpád Ódry (1876-1937), acteur, professeur d'académie de théâtre, metteur en scène, directeur de théâtre.

⁶¹ József Keszler (1846-1927), né à Pásztó (Hongrie), journaliste, critique littéraire. Entre 1874 et 1876, il a fait à Paris des études littéraires, d'histoire et de philosophie ; puis, en 1876, le ministre de l'éducation nationale l'envoie à nouveau en France pour trois ans, pour une formation pédagogique. À son retour en Hongrie, il enseigne la langue et la littérature françaises à l'Institut National de Formation d'Enseignants (Országos Tanárképző Intézet). Il est pour un certain temps correspondant budapestois du *Journal des Débats*. Il a été membre du Comité d'Évaluation de drames du Théâtre National.

⁶² Il s'agit de toute évidence de la coopérative du père de George Besson (1882-1971), qui, selon le *Dictionnaire Octave Mirbeau*, était « fabricant de pipes de Saint-Claude ». Le fils a longtemps travaillé comme représentant de la coopérative de son père. /

⁶³ *Az Újság* [Le Journal], 26 novembre, 1910.

⁶⁴ Irma Reich[ová] (1859-1930), chanteuse d'opéra d'origine tchèque.

⁶⁵ Gyula Keszler (1855-1940), frère cadet de Keszler József, avait tôt quitté la maison parentale, devient à Vienne l'amant de l'actrice Schratt Katharina, avant

la relation amoureuse de celle-ci avec l'empereur François Joseph. Il est devenu aux États-Unis un homme d'affaires à succès, surnommé le Whiskey King.

⁶⁷ *Az Újság* [Le Journal], 20 mars, 1909.

⁶⁸ Source : Cenner Mihály : Emília Márkus, Színház-történeti Könyvtár [Bibliothèque de l'histoire du théâtre] - 4. Színházstudományi Intézet - Országos Színház-történeti Múzeum [Institut de l'art dramatique - Musée national de l'histoire du théâtre] Budapest, 1961.

⁶⁹ Ernő Bresztovszky (1882-1922), journaliste, critique de musique, esthète du cinéma, traducteur littéraire, traducteur de Zola.

⁷⁰ *Népszava* [La Voix du peuple] 20 mars 1909.

⁷¹ Dezső Kosztolányi (1885-1936), écrivain, poète, traducteur littéraire, critique et journaliste

⁷² *A Hét* [La Semaine], 21 mars, 1909.

⁷³ Lajos Palágyi (1866-1933), poète, journaliste, professeur de haute école.

⁷⁴ *Vasárnapi Újság* [Journal du dimanche], 28 mars,

⁷⁵ Frigyes Hervay (1874-1946), écrivain, poète, journaliste, directeur de théâtre.

⁷⁶ *Magyarország* [Hongrie], 20 mars, 1909.

⁷⁷ *Pesti Napló* [Journal de Pest], 20 mars 1909.

⁷⁸ Imre Emödy (1885-1945), journaliste sportif, puis employé de banque et librettiste d'une opérette intitulée : *Próbakisasszony*) de József Pécsi-Prychistal.

⁷⁹ *Pécsi Napló* [Journal de Pécs], 20 mars, 1909.

⁸⁰ Hugó Ignó (Veigelsberg) (1869-1949), critique, poète, journaliste, fils de Veigelsberg Leo, rédacteur en chef de *Pester Lloyd*. Rédacteur en chef, entre 1908-1929, de la revue littéraire *Nyugat* [Ouest], Ignó a émigré en 1919, après la chute de la République des conseils pour une période de courte durée. Il retourne en Hongrie, mortellement malade, en 1948. Son idéologie se caractérise par la liberté de la pensée, son activité artistique par l'art pour l'art. Voir https://hu.wikipedia.org/wiki/Ignó_Hugó

⁸¹ Ignó: *Színházi dolgok* [Affaires de théâtre.], Editeur: Nyugat, 1910, Budapest, pp. 49-54.

⁸² Mihály Szendrey (1866-1956), acteur, directeur de théâtre.

⁸³ L'appellation actuelle du théâtre : Teatrul Clasic „Ioan Slavici”, Arad

⁸⁴ Irén Novák (1876-1928), actrice pendant 17 ans à Arad

⁸⁵ Voir <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/k-33922/kabinetalakitas-3396A/>

⁸⁶ Katalin Piroška - István Piroška: *Az aradi magyar színház 130 éve* [130 ans de l'art dramatique hongrois à Arad], tome II. 1905-1948.

⁸⁷ Photo de Gyula Gaál, dans le rôle de Lechat: *Les affaires sont les affaires*, 1928. Source : *Réflexeur* [Fényszóró], 15 septembre, 1945. N° 7. pp. 4-5. Blanka Péchy: *Elkésett búcsúztató* [Nécrologue tardif], Gyula Gaál.

Octave MIRBEAU

N° 4 - études et actualités - 2023

~~~~~

*Mirbeau dans le monde  
à son époque et de nos jours*



Les Amis d'Octave Mirbeau  
Éditions du Petit Pavé



[illegible]

Rech ő maga. Fornak benne a zombi-  
vedélyes, erős, nagy indulatok, pár tá-  
pintára, jószág szivére, elnyomtat, nyo-  
morogtat, morogtat, tartózkodva, fétal  
lelkének pokolbál: a papok. És még  
Mírbaunak a jesuiták lelki-gitia csak erdít  
feljézette. Előrt bőszület, hideg végig-  
hompolyogva, a nílus-völgy Egyiptomot tar-  
meknyitó szent folyóknak, a tükösd lelkű  
emberek érzésén. Hanem a kis Scharian  
késztőnnek kegyetlenül megzorongtatik a lel-  
ki a papok és mikor azt megszerezte öket,  
mért a városban nem volt senki, akkor a  
cuhazot egy egész tétre való gyűlölettel el-  
maszolták maszolták.

— Elmegeket veretelcni — mondta a riedt  
telkekn, a Mibesz Sebastianje — és nem  
is tudom miért fogot veretelcni. Azt fogját  
mondani nekem, mint minden kőztalantnak:  
Menj, őj és öled meg magadat, a többi a  
mi gondunk... Nos, én nem fogot ölni,  
talán megölettem magamat, de én ölni nem  
fogok.

Schaden Reich regénye után jöttek mind betrabba, keményebb titéseket mért, társadalmi önzést és te pedig ostorozni mívelt. L'Abbé Jules-ben már harásny hangon szövegeztél, azt végül bint a követ, tunya, ha- zugság papokon. A Les Mauvais Bergers' ö- zönviharos darabjában pedig amelyet a parisi Rénaisance-színházban 1887-ben december 14-én állít elő, a legnyitabban, a felhata- zottak között, az őt a proletárok harcsit a kapitalistákkal. Miből annak és a darabja, olyannal jelentőseket a francia színházdaom- ban, mint a némelek 'Taktos'. A Egy hatá- rmasan liktó tragédia, tele embri nyomoru- ssággal, jászadalsággal amelyet az őriat egyenlőségnyozt, billent serpenyője- radit lo a szegény, mialatt a boldog, önző

gárdiok a másik részén, a rossz mértékű, kelletlenül ropogó és ég felé, "A gazdákhoz kell aranyazni" akvintópia a a prozások lelkének legzsebentbb fogalmai". Zola "Germinal"-ja nek iszámokban az irak ksemeinyeknek nem volt viharosabb, eretlejeebb jeleneit, emertbb izmndk az embri fogok tiprsatrt, mint Mirbeau-nak a nagyvilgti darabban, Hse Jean Rons, gysszrd munkasmbor nagy, vilagos ldekkel; hndnje Madeleine, az fldo- szeltes, hntes, meremes asszony. Ez a krt szerepl kpvissell Mirbeau ndvlen, nagy tometget a negyeny embereket, akik krtzenek elszntan a durva, szpilyozz pntzhatalom elen.

[illegible]

Gulyos, sñhom éli pengéje van ennek a da-  
nyosnak. Jean Guenil a boss, aki mosolygós,  
hisz testvére az Anatole France Grainque-  
billé-jének és ő mutája be nekünk az

Spunk mai azuma 14 oldal

## UNE JOURNALISTE HONGROISE REND VISITE À MIRBEAU EN 1910

**Agnes ELTHES**  
Université de Budapest  
USTEB

Au cours de mes recherches sur Mirbeau en Hongrie, j'ai découvert un article paru le 14 janvier 1911 dans le quotidien socialiste *Népszava* et consacré à Octave Mirbeau<sup>1</sup>. L'auteur(e) anonyme, qui signe K, y évoque notamment une visite qu'il/elle aurait rendue au vieil écrivain fort malade, sans doute un an plus tôt, au cours de l'hiver 1910, dans son appartement de l'Avenue du Bois de Boulogne. Dans cette contribution, je traduis l'article hongrois et tente d'en identifier l'auteur, K. Selon moi, il s'agit de Kozmutza Kornélné, Mme Ottilia Kozmutza, plus tard Mme Bölöni.

À 110 années de distance, il ne m'est pas facile de vérifier l'authenticité de tous les propos prêtés à Mirbeau. D'autant plus qu'Ottilia avait tendance à faire siennes des opinions, des informations venant de sources différentes, en les intégrant à ses propres écrits. Tel pourrait être le cas, par exemple, de ses analyses sur Maillol deux ans plus tôt<sup>2</sup>. Ou, comme Pierre Michel me l'a fait remarquer, le fait que K mette dans la bouche d'Octave Mirbeau les fausses confidences vieilles de 20 ans, faites jadis à Edmond de Goncourt, un soir de juillet 1889, et précieusement recueillies dans son *Journal*<sup>3</sup>. Mais, comme le montre l'ambiance qui se dégage de l'article, toute information venant d'ailleurs, s'intériorise et suggère l'authenticité<sup>4</sup>, car elle semble bien ne faire qu'un avec ce qu'elle a vraiment vécu au cours de sa visite chez le grand écrivain.

Mais, qui est Ottilia ? Une brève présentation suivra la traduction de l'article, sur la base des informations obtenues dans l'état actuel de mes recherches.

[N.B. Je tiens à remercier l'infatigable Pierre Michel pour son énorme investissement dans les notes qui accompagnent ma traduction, précisant, complétant et éclairant quelques détails d'une manière approfondie. L'indication (PM) mise en parenthèses fait référence à ses remarques.]

## OCTAVE MIRBEAU

Paris, au mois de janvier

Octave Mirbeau, grand et brave écrivain français, naît le 16 février 1850<sup>5</sup>, en Normandie, pays natal de Flaubert, dans la petite ville de Trévières, qui fut construite en pierre de taille. Et la piété de son âme d'enfant et son affection l'attachent encore maintenant, avec de fortes émotions, aux côtes normandes aux falaises battues par les vagues. Dans ses œuvres jaillissent « des vergers normands, des routes à travers de petits villages, bordées de peupliers des deux côtés, la mer qui peut être soit en colère, soit très tendre, à la manière d'un homme ». Peut-être que, à l'instar des paysages d'Aix pour Zola et de ceux de la Touraine pour Balzac, les images des calmes vallées de la Normandie et des gigantesques falaises de ses côtes rocheuses, ont pénétré l'âme de Mirbeau. L'âme de l'enfant est comme de la cire blanche, fine et molle, mais les traces du passé qui sont gravées sur cette tablette de cire ne s'effacent jamais, restent clairement et nettement durables pour que l'on puisse les comprendre et les apprécier bien des années plus tard. Le collège jésuite de Vannes restera lui aussi à jamais dans sa mémoire. Les jours tristes, pleins de mensonges, de ses années d'enfance, lorsque les rusés pères jésuites, avec une fausse humilité, voulaient arracher à son âme tout courage, toute sincérité, tout respect de soi. « Le jeune garçon, rebelle de caractère » et aspirant à la liberté, a tout de même trouvé un refuge, en s'évadant de temps en temps de la prison spirituelle des jésuites hypocrites : il s'est passionné pour la nature.

En racontant plus tard, dans *Sébastien Roch*<sup>6</sup>, les aventures de ses années d'adolescence qui rappellent celles d'Ulysse, il s'est passionné pour les paysages pittoresques des alentours de Vannes, avec les pommiers et les abricotiers en fleurs au printemps qui, comme dans les contes, lui envoient leur sourire. Il est pessimiste, douloureux, mais très sincère dans cette œuvre, qui est un miroir fidèle de ses premiers pas dans la vie, au point de s'achever sous la forme d'un journal. Nous sentons, nous voyons que Sébastien Roch, ce jeune homme qui a une âme tendre et qui est obstiné, n'est autre que l'écrivain lui-même. Les fortes passions et les grandes émotions bouillonnent en lui, mais une fois qu'ils ont détecté la bonté de son cœur, les gardiens de prison de



sa jeune âme, les prêtres, le tourmentent, l'étouffent, le transforment en quelqu'un de timide et de pudique. Et, pourtant, la barrière psychique érigée par les jésuites n'a fait qu'accroître les forces de Mirbeau. Sous l'effet de la fureur, il s'est déchaîné, en s'écoulant, tel le fleuve saint de la vallée du Nil qui fertilise le sol de l'Égypte, et il inonde d'émotions les êtres humains dont l'âme s'est desséchée. En revanche, l'âme de Sébastien, petit soldat, a été cruellement étouffée et lorsque, orphelin abandonné et solitaire, il s'est attaché aux pères avec affection, les encapuchonnés l'ont repoussé avec haine pour toute une vie.

— Je m'en vais faire la guerre, dit le jeune Sébastien de Mirbeau, qui avait l'âme affolée. Mais moi, je ne sais pas pourquoi je devrais faire la guerre. On me dira, comme à tous les simples soldats : « Vas-y, tue, fais-toi tuer, le reste ne te regarde pas. »... Alors, moi, je ne vais tuer personne, il se peut que je me fasse tuer, mais je ne tuerai pas.<sup>7</sup>

Son roman *Sébastien Roch* est suivi d'œuvres de plus en plus courageuses portant des coups encore plus durs à la société, et fustigeant l'égoïsme de la société et son dépérissement. Dans *L'Abbé Jules*<sup>8</sup>, sa voix forte sonne déjà comme celle d'un socialiste pour cingler les « prêtres ventripotents qui sont paresseux<sup>9</sup> et vivent dans le mensonge ». Ensuite, dans sa pièce de théâtre intitulée *Les Mauvais Bergers*<sup>10</sup>, qui a été représentée au Théâtre de la Renaissance, à Paris, le 14 décembre, 1897, Mirbeau nous montre la lutte entre les prolétaires et les capitalistes de la manière la plus franche et la plus déterminée qui soit. L'importance de cette pièce de Mirbeau dans l'histoire du théâtre français est comparable à celle des *Tisserands* de Hauptmann chez les Allemands.

Une tragédie palpitante d'une force énorme, pleine de la misère humaine et de l'injustice qui sont mises dans l'un des deux plateaux de la grande balance de l'iniquité, qui, en basculant, déverse ainsi tout cela dans la vie des pauvres, tandis que les riches, qui remplissent l'autre plateau de la mauvaise balance, s'envolent vers les cieux avec volupté. « Le sac d'or des riches, qui pèse bien lourd, écrabouille les droits les plus saints de l'âme des prolétaires. » Il n'y a aucune autre œuvre littéraire, depuis *Germinal* de Zola, qui ait jamais présenté des épisodes orageux de grève aussi puissants et des scènes de révolte plus humaines contre la violation des droits de l'homme, foulés aux pieds, que cette pièce de théâtre de grande envergure de Mirbeau. Le héros, Jean Roule, est un simple ouvrier qui a une grande âme lucide ; l'héroïne, une

femme prête à faire des sacrifices pour lui, fidèle, amoureuse, s'appelle Madeleine. Ces deux personnages illustrent la foule mirbellienne anonyme des pauvres, qui mènent une lutte acharnée contre le brutal pouvoir de l'argent qui les siphonne.

Mirbeau a été sévèrement blâmé pour une autre pièce de théâtre qu'il avait montée en scène au Théâtre Antoine en 1898, un an après sa grande œuvre, ci-dessus mentionnée. Il s'agit de *L'Épidémie* (A járvány), dont le message se résume ainsi : « Un simple soldat a pour devoir de mourir<sup>11</sup> » Esclave, il vient du peuple, ce n'est donc pas une grosse perte. Une épidémie de typhoïde éclate dans une caserne. Les messieurs ventrus du conseil municipal ne s'en préoccupent pas, en disant qu'un simple soldat ne vaut pas grand-chose. Qu'il meure tranquillement, tandis que les officiers, eux, échappent de toute façon à cette foutue maladie ! D'autres simples soldats naîtront des douleurs d'accouchement de pauvres femmes. Mais voilà qu'un riche bourgeois de la ville tombe également victime de cette maladie contagieuse. Alors, aussitôt, le conseil municipal s'unit dans un esprit de convivialité pour prendre des précautions dans la mesure du possible et confirmer qu'ils sont prêts à faire des sacrifices financiers en vue de sauver leur propre peau. Cela, alors, ça vaut la peine!

*Le Portefeuille*<sup>12</sup> est mis en scène au Théâtre de la Renaissance en 1902. C'est une pièce de théâtre d'une ironie « à fine lame ». Le protagoniste, Jean Guenille, s'avère le frère cadet, souriant et résigné, du Crainquebille d'Anatole France<sup>13</sup>, et c'est lui qui nous présente la misère des pauvres gens simples, qui prennent leur mal en patience, tandis que les lois et les agents de police fervents les poussent vers les méandres de l'apocalypse.

Après, viennent *Les affaires sont les affaires*, *Le Foyer* et *Vieux ménages*. Dans chacune de ces pièces, Mirbeau porte un coup contre la putride société contemporaine qu'il souhaite renverser. Parmi tous les écrivains français modernes, c'est lui qui a le plus profondément senti à quel point le destin des pauvres gens s'avère triste et comment il est aussi source de comique. Et c'est ce comique inhérent à la détresse qui a fait monter les larmes aux yeux de Mirbeau en lui faisant serrer son poing robuste. Par suite, il est devenu le défenseur de toutes les causes justes. En dehors d'Anatole France, il n'existe aucun autre porte-parole qui ait été plus courageux et plus enthousiaste que lui, lors de l'affaire Dreyfus. Même récemment, malgré sa maladie et les douleurs

qu'il devait supporter au moment de l'écriture de chaque ligne, à l'occasion de la grève des cheminots français<sup>14</sup>, puis en raison de la persécution d'Hervé<sup>15</sup>, Mirbeau s'est exprimé aux côtés d'Anatole France en utilisant des mots bien forts à l'encontre du premier ministre Briand, dans le journal *La Guerre sociale*. Ils sont toujours ensemble, l'un à côté de l'autre, Anatole France et Mirbeau, lorsqu'il est besoin de défendre brillamment la justice, même si, pour des raisons personnelles, ils se sont éloignés ces dernières années.

Mirbeau possède deux appartements permanents. A Paris en hiver, au 84, Avenue du Bois de Boulogne<sup>16</sup>. C'est un véritable musée, où sont exposés des tableaux et des statues modernes. C'est là-bas que je lui ai rendu visite. En la compagnie de statuettes de Maillol, de céramiques de Metthey<sup>17</sup>, de tableaux de Degas, Renoir, Pissarro, Sisley, Manet et Monet. Les pièces de mobilier sont également modernes, tout est neuf, frais, jeune. Même les rideaux et les tapis. Il n'aime pas les objets d'antiquité et ne veut voir que le progrès dans son entourage, qu'il s'agisse des arts ou de l'industrie. Ses pensées qui filent en avant à toute vitesse et la modernité de sa conception de la vie s'harmonisent de cette manière avec l'aménagement de son appartement.

Quand je lui ai rendu visite, il était très fatigué et malade<sup>18</sup> et attendait son médecin, professeur de médecine<sup>19</sup>, frissonnant de froid, de fièvre, et se réchauffant près de son beau four en céramique en couleurs. Sa tête, très forte, courbée en avant, donnait l'impression qu'il était impossible de la tenir et qu'elle allait tomber sur son cou épais et dur. Ses grands yeux bleus étaient inquiets et tristes. Il ne s'est pas levé pour m'accueillir, mais, d'un mouvement de la tête, a fait un signe m'autorisant à entrer et à m'approcher de lui.

— Vous voyez, je ne peux plus vous recevoir dans mon cabinet de travail... je n'y mets même plus les pieds... On ne me permet pas de travailler. Je fais du jardinage, mais je me retrouve pris dans l'étau de l'hiver et jusqu'au printemps je serai comme un prisonnier... J'avais déjà couvert mes roses et mes beaux iris. Depuis que l'on m'interdit toute activité, l'entretien et la culture de mes fleurs représentent l'unique source de plaisir pour moi. Si seulement l'hiver s'en allait vite... J'attends tellement le printemps !... Peut-être même le soleil chaud me guérira-t-il, quand mes jacinthes et primevères sortiront de la terre molle.

Il a cessé de parler. J'avais le sentiment que ses fleurs pouvaient

lui rappeler des choses agréables et je ne voulais pas déranger ses pensées avec des mots. Je contemplais les *Mineurs* de Meunier<sup>20</sup>, la fierté des statues de Mirbeau. Soudain, captant mon regard que je promenais, il dit :

— C'est l'incarnation du grand type d'ouvrier saint, noble et qui a de formidables capacités de travail. Ses muscles sont tendus, seul le visage est triste et sillonné de rides<sup>21</sup>.

Les *Danseuses* de Forain<sup>22</sup> m'ont jeté des rires aux éclats depuis le cadre doré, mais les couleurs fortes d'un tableau de Van Gogh<sup>23</sup> m'ont capturé les yeux et détourné mon attention.

J'ai fait reposer les yeux sur un vieux paysage breton de Gauguin<sup>24</sup> en me délectant de sa beauté.

Nous sommes testés silencieux. Puis Mirbeau a dit, à voix basse :

— On s'abîme, les nerfs se broient, et on ressent les soucis et le travail fébrile des années de jeunesse qui pèsent lourdement sur nous...

— À l'adolescence, avez-vous beaucoup travaillé ? — ai-je demandé. Aviez-vous aussi d'autres préoccupations que les études ?

— J'ai quitté les jésuites à l'âge de 17 ans, car, moi aussi, je souffrais chez eux, comme le pauvre Diderot. Mon père, docteur en médecine, m'a emmené à Paris pour que je fasse du droit. Certes, à cette époque-là, non seulement je n'avais pas de soucis en dehors des études, mais les études elles-mêmes ne me souciaient guère non plus... Je jouissais de la vie en compagnie de garçons de bonne humeur, après tant de servitude et de fausse éducation. Plus tard, j'ai eu envie de m'attaquer à l'écriture. Dans le journal *L'Ordre*, j'ai écrit des articles,



Jean-Louis Forain, *Danseuses* (1886)

imprégnés de jeunesse bouillante, sur Manet, Monet et Cézanne<sup>25</sup>. L'un de mes oncles, prêtre dans un petit village normand tranquille, s'est désespéré que je sois damné en apprenant que je deviendrais écrivain<sup>26</sup>. Mais mon père qui était une personne rationaliste, libre penseur, peut-être a-t-il été même content de cette prophétie effrayante. Plus tard, je suis devenu critique de théâtre et j'ai commencé à courir après les femmes. C'est alors que j'ai fait le plus de folies. Ma jeunesse la plus fraîche s'est libérée des tensions... Un jeune homme revenant de Cochinchine a éveillé en moi l'envie de fumer de l'opium et j'ai passé des journées entières, étendu en kimono à fleurs, sur mon lit, dans un état d'euphorie, sous l'influence de l'opium, ce qui a commencé à ruiner ma santé. Par bonheur, mon père est venu me récupérer, il a enlevé la pipe d'opium de ma main, et le kimono à fleurs de mes épaules amaigries. Il m'a emmené pour un voyage durant quelques mois en Espagne<sup>27</sup>. Cela me faisait du bien. Après mon retour, je suis devenu journaliste au *Gaulois*. J'ai bien aimé le journalisme et j'ai travaillé avec ardeur, avec feu... Il se pourrait bien que je me sois tué au travail.

La jeune Française qui portait un capot à pompon a annoncé l'arrivée d'un nouveau visiteur. Mirbeau a exprimé des excuses avec gentillesse et attention, en expliquant qu'il devrait maintenant assumer un rendez-vous sollicité depuis pas mal de temps. Il m'a également invité(e) chez lui une autre fois. Et, moi, j'ai fait mes adieux à l'écrivain malade, émue par la magie qui émanait de la modestie de ce grand homme.

K.

*Népszava*, 14 janvier 1911

\* \* \*

### QUI EST L'AUTEUR DE CET ARTICLE ?

Qui peut bien se cacher derrière ce monogramme ? Je pense être parvenue à identifier une écrivaine, journaliste, traductrice littéraire, née Ottilia Márkus ou Otilia Marchișiu en roumain. Certes, le correspondant parisien de *Népszava* est, à cette époque, György Bölöni qui n'a jamais utilisé le monogramme « K ». Mais sa future femme est appelée encore pendant cette période, Kozmutza Kornélné (Mme Kozmutza), d'après son premier mari, et il se trouve qu'elle avait recours à nombre de pseudonymes et monog-



rammes qui avaient tous en commun de partir de son nom marital, Kozmutza. Ce monogramme « K » est donc bien en harmonie avec les pseudonymes Erzsébet Kémeri ou Sándor Kémeri [K.S.]

Il ne faut pas négliger non plus le fait que *Népszava* se met à publier dès le 25 décembre 1910, le roman de Marguerite Audoux, *Marie-Claire*, dans la traduction d'Ottília Márkus, alias Erzsébet Kémeri. Entre 1910 et 1912, Ottília Márkus est la secrétaire d'Anatole France, relation dont elle devait certainement bénéficier pour entrer en contact avec Octave Mirbeau. D'ailleurs, à l'occasion de la première édition hongroise du *Jardin des supplices*, en 1921, apparaît le monogramme « K.S-r. » qui se réfère à Ottília. En examinant, dans la Bibliothèque nationale Széchényi, la première et la deuxième édition du *Jardin des supplices*, ainsi que les dossier de la procédure pénale (voir notre article précédent), on constate que, en dehors de l'éditeur, de l'auteur et des traducteurs, aucun autre nom n'est indiqué.

Quant à la fiche d'information datant de 1921, publiée par l'Association des éditeurs, libraires et distributeurs de livres, (voir dans notre article précédent la liste des livres publiés en 1921 par la librairie Népszava), le fameux monogramme fait son apparition, notamment sous la forme de [K.S-r], ce qui est la preuve, pour un cercle étroit des érudits de la profession littéraire et aussi pour l'Association des éditeurs de livres qu'Otilia Marchisiu, alors devenue Mme Bölöni, avait eu un rôle considérable dans l'édition du *Jardin des supplices*. À cette époque, le couple Bölöni, considéré comme un élément non désiré par le régime Horthy, vivait alors en immigration, à Vienne, comme nous l'avons vu dans l'article précédent.

### QUI EST OTTILIA ?

Otilia Marchisiu en roumain, Ottília Márkus en hongrois, naît en 1873 à Közép-Homoród (Homorodul de mijloc, en roumain), dans la monarchie austro-hongroise, au comitat Szatmár, et meurt en 1951, à Budapest. Elle était la fille de Georgiu Marcisiu (György Márkus, 1838-1884), archiprêtre catholique grec ; ce prêtre savant, considéré comme l'un des premiers traducteurs du grand poète hongrois, Petőfi, avait fait ses études à Vienne.

Otilia est élève au lycée de Nagykároly (aujourd'hui Carei, auparavant Careii-Mari, Roumanie), mais, après le décès précoce

de son père, elle devient, à l'âge de 17 ans, l'épouse de Kornél Kozmutza (1868-1917), de Csernafalva, conseiller postal<sup>28</sup>. Ottilia donne naissance à son fils, Kornél le Jeune en 1892. Animée par ses ambitions artistiques, elle débute en broderie artistique, ensuite, en abandonnant sa famille, elle prend des cours de peinture chez Lenbach à Munich<sup>29</sup>. En 1899, son tableau intitulé *Le Rêve de Jacob* (Jákób álma) lui vaut le premier prix à un concours artistique<sup>30</sup>.

Elle part en Asie Orientale pour un voyage d'études partiellement autofinancé et en partie, grâce à une bourse d'un montant de 600 couronnes, obtenue de l'État hongrois. Le 7 mars 1901, à Trieste, Ottilia prend un bateau en partance pour le Japon pour y étudier les arts japonais et y recueillir des objets ethnographiques à l'intention du Département d'ethnographie du Musée National<sup>31,32</sup>.

Ses photos prises à des étapes différentes du voyage en bateau sont publiées par Ottilia dans le journal *Új Idők* (Temps Nouveaux) dès 1903<sup>33</sup>, et ses récits de voyage apparaissent en langue roumaine dans le journal *Luceafarul*<sup>34</sup>. Pendant son séjour au Japon, Ottilia se livre encore à la peinture, en dédiant ses tableaux à la reine-poète Elisabeth de Roumanie, qui écrivait avec aisance en allemand, roumain, français et anglais sous le nom de plume de Carmen Sylva<sup>35</sup>, mais ensuite elle abandonne la peinture pour s'appliquer plutôt à l'écriture. Son mari est muté en Bosnie-Herzégovine, périphérie de la monarchie, à un poste de superintendant et plus tard de superintendant général des postes et télégraphes, et il y consacre ses loisirs aux échecs et à des activités culturelles au sein de la colonie hongroise de Sarajevo. Le modèle de famille de type « bureaucratique » semble ne pas attirer Ottilia. Elle décide donc de déménager à Paris au retour de son voyage d'études, pour y créer une nouvelle vie, ce qui va précipiter le divorce avec Kornél Kozmutza.

C'est avec une précision sociographique qu'Ottilia réunit en systèmes<sup>36</sup>, d'une part, ses expériences d'artiste peintre, et, d'autre part, ses connaissances artistiques et ethnographiques acquises au Japon. La vie en France, le maintien de son appartement (Place Dauphine) lui causent des difficultés et la contraignent à s'assurer un revenu par différents moyens : broderie, comptabilité, aides à domicile...

Elle fait la connaissance de son futur mari, György Bölöni<sup>37</sup>, journaliste, esthète, qui naît à Szilágysomlyó, Șimleu Silvaniei en

roumain, en 1882, et meurt à Budapest en 1959. À Paris, Bölöni fait du droit et effectue aussi des études artistiques et esthétiques. Persuadé par Béla Révész<sup>38</sup>, Bölöni devient correspondant de *Népszava* à Paris<sup>39</sup> ; ensuite il y place régulièrement des publications entre mai 1907 et décembre 1911. Bien que ses rapports avec *Népszava* deviennent moins réguliers, il reste en contact avec la rédaction. De nombreux artistes et écrivains appartiennent à leur cercle d'amis, dont Rodin, avec qui leur amitié est déterminante. Depuis 1903<sup>40</sup> Ottilia connaît Rodin, qui possède également une collection de statues japonaises. C'est notamment Ottilia qui, en 1904, recommande à Rodin, avec Carmen Sylva, d'accueillir comme apprenti sculpteur Constantin Brâncuși qui arrive de Roumanie.

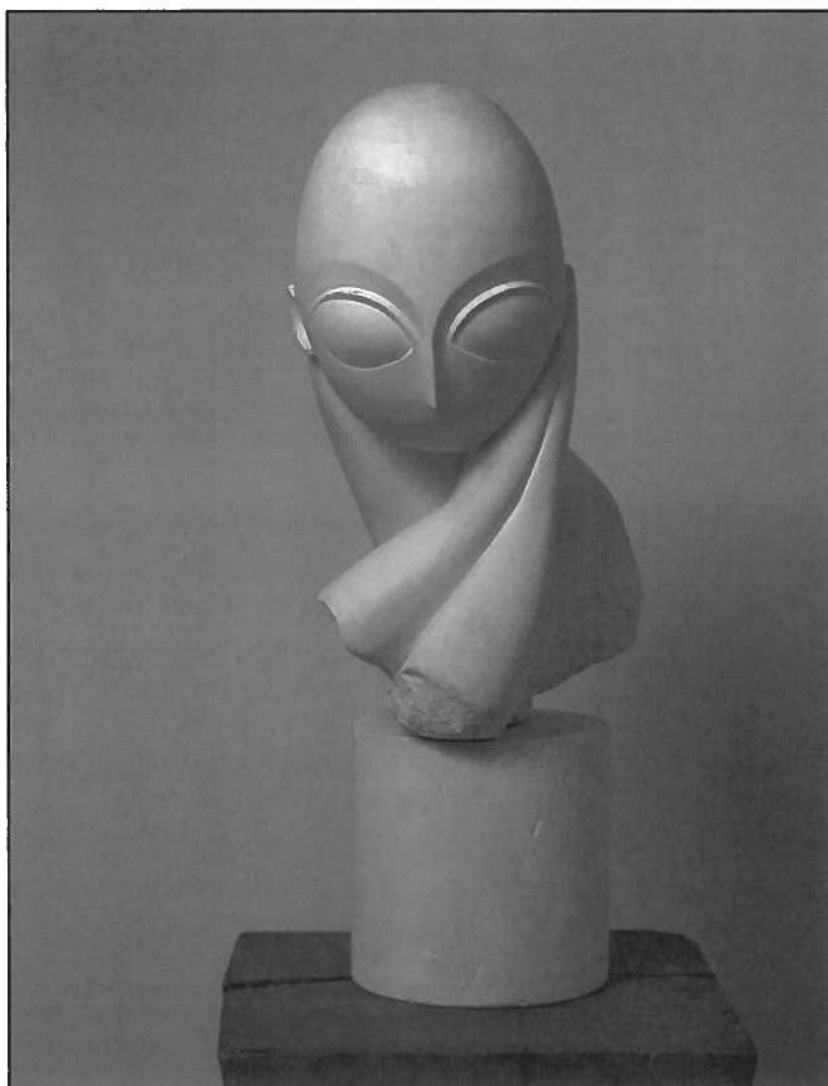
Le mariage d'Ottilia Kozmutza et de György Bölöni a lieu en 1913. Ottilia prend sous sa protection l'une des correspondantes hongroises de Zola pendant l'affaire Dreyfus<sup>41</sup>, qui, dans sa lettre écrite depuis la Hongrie, assure le grand écrivain de son soutien moral et de son admiration. Il s'agit de l'apprentie peintre Marguerite (Margit) Pogany (1879-1964), dont elle avait fait connaissance à Munich (En fait, ce sont les sœurs Pollatsek, Irma et Margit qui ont adressé une lettre commune à Zola<sup>42</sup>) et qu'elle présentera à Brâncuși (1876-1957)<sup>43</sup>. C'est grâce à cette relation avec Brâncuși que Margit servira de modèle pour la série de statues ayant pour titre *Mademoiselle Pogany*.

La stabilité de la situation financière d'Ottília est garantie par son emploi que lui assure Anatole France (1844-1924), qui l'engage en tant que secrétaire dès 1910, de manière permanente, pour un salaire mensuel de 150 francs. Son fils, Kornél, (Corneliu Cosmuța, 1892-1980, Craiova) passe ses vacances d'été régulièrement chez elle, à Paris, et

pendant l'un de ses séjours parisiens, il se pose en modèle vivant d'après lequel Brâncuși créera sa statue intitulée *Prométhée*.



Constantin Brâncuși, *Prometheus*, 1911<sup>44</sup>



Constantin Brâncuși, *Mlle Pogany* vue de face, marbre, 1912<sup>45</sup>

La prise de contact avec *Népszava* se réalise de toute évidence par l'intermédiaire de Bölöni. La période de 1910-1911, d'ailleurs assez intense de cette coopération avec le journal, a pour résultat la publication, dans *Népszava*, du roman autobiographique de Marguerite Audoux *Marie-Claire*, traduit par Erzsébet Kémeri.

(pseudonyme d'Otilia). De plus, entre-temps, son reportage sur Marie Lenéru paraît également dans le quotidien *Újság. (Journal)*<sup>46</sup>.

D'après mes recherches, l'article sur Octave Mirbeau, publié dans *Népszava*, ne peut être lié à personne d'autre qu'à Otilia Márkus, Kozmutza Kornélné (Mme Kozmutza).

En fait, le correspondant de *Népszava* pouvait avoir accès aux lettres de protestation d'Anatole France et d'Octave Mirbeau<sup>47</sup> contre les mesures gouvernementales avant que ces lettres n'aient été publiées. La grève des cheminots français s'est déroulée entre le 6 et le 18 octobre 1910, l'arrêt de travail s'accompagne de la détérioration de câbles télégraphiques et d'explosions de bombes. Remarquons que l'article de *Népszava* se réfère à des informations prises dans le journal *La Guerre Sociale*, selon lesquelles le gouvernement Briand ordonne l'isolement, en prison, du rédacteur en chef Gustave Hervé, déjà en détention provisoire, ainsi que l'arrestation de deux de ses rédacteurs.

Le style poétique et pittoresque utilisé par l'auteur de l'article sur Mirbeau fait penser à celui d'Otilia Kozmutza, connaisseur de la peinture et des arts : la finesse de la description détaillée, à la plasticité étonnante, de l'intérieur de l'appartement aux innombrables tableaux, statues, céramiques, etc., laisse présager sa personnalité. Cette manière de voir les objets d'art se reflète également dans l'opinion sommaire, formulée par Edwin Björkman<sup>48</sup>, critique littéraire, sur l'édition américaine du livre d'Otilia Márkus qu'elle consacre à Anatole France : « *Le livre de Sándor Kémeri est le travail de l'affection. C'est un artiste qui y fait l'éloge d'un grand artiste*<sup>49</sup> ». (L'édition américaine est conforme à l'original hongrois. Par contre, la version française, parue en 1927, ne précise pas le nom du traducteur. Mais, selon mes recherches récentes il s'avère que c'est à Gyula Illyés que nous devons la traduction française<sup>50</sup>). Les intimités implicitement placées dans le livre laissent entendre un rapport imprégné de sympathie et d'émotions entre Mirbeau, France et l'auteur de l'article. Dans ses souvenirs, Otilia rappelle qu'Anatole France dit « *que je suis la plus intéressante et la plus forte entre toutes les femmes talentueuses qu'il ait jamais connues*<sup>51</sup> ».

Enfin, le monogramme [K] apparaît relativement à Otilia Kozmutza dans le journal italien d'Anatole France, quand il écrit, le 8 avril 1910, que, « *dans la compagnie de K. (Itóka) et C. (le docteur Couchoud) j'ai des moments gais et énergiques* ». De plus, une



mention insérée dans le journal de France le 12 mars laisse deviner un rapport d'intimité : « *Bologne. Urticaire. Il fait beau. „K” a une belle figure*<sup>52</sup> ».

Remarquons par ailleurs que le voyage en Asie orientale décrit dans *Le Jardin des supplices* avait été effectivement accompli par Otilia, en tant que femme solitaire. Lors de ce voyage, elle a fait la connaissance de hauts dignitaires tels que le sultan malais de Johor (il s'agit probablement du Sultan Ibrahim, 1872-1959), ou l'empereur japonais Mutsuhito (mikado, 1852-1912<sup>53</sup>), ou encore, le commandant de l'armée expéditionnaire allemande en Chine, le comte Waldersee, 1832-1904<sup>54</sup>.

Otilia Márkus prend, dès 1913, le nom de son deuxième mari, Bölöni György. Il n'est peut-être pas sans intérêt de noter que, lors de cette deuxième cérémonie de mariage, elle a choisi pour témoins Endre Ady, le grand poète hongrois qu'elle admire, et son frère, Lajos Ady, comme en atteste l'acte d'état-civil ci-joint.

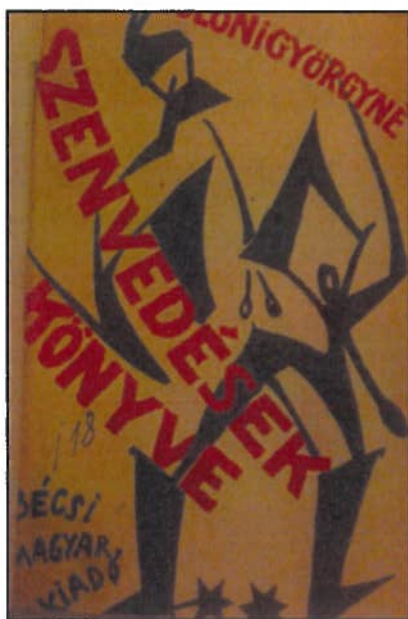


Extrait du certificat de mariage civil des Bölöni, datant de 1913

Les pseudonymes d'Otilia, « Kémeri Sandor » ou « Kémeri Erzsebet » et les monogrammes « K », « K.S. » qu'elle utilise pour écrire, proviennent donc de son premier mariage. Après son divorce en 1913, Otilia utilise le nom de plume de Sándor Kémeri et n'apparaît avec le nom de plume de « Bölöni Györgyné », lié à son deuxième mariage, qu'après le décès de son premier mari. (Kornél Kozmutza est victime d'un accident automobile mortel en 1917, sur le front italien, derrière la ligne de front).

Après la chute de la République des Conseils, le couple, qui a la citoyenneté roumaine, bénéficie du droit d'asile en Roumanie. Les parents leur assurent alors l'hébergement pendant une courte période, puis le couple émigre à Vienne pour s'installer ensuite, en 1923, à Paris.

Début 1920, Ottilia se rend en bateau de Vienne à Budapest, pour la liquidation de son logement locatif, mais elle est arrêtée, soupçonnée d'espionnage, ce qui la fait entrer dans les mécanismes de la machine à broyer les destins humains de la dictature. L'interrogatoire d'Ottilia ne lui laisse aucune place au doute que, derrière sa propre arrestation, il s'agit d'une vengeance personnelle contre son mari. Aux sept semaines passées en prison,



Couverture de l'édition viennoise  
du *Livre des douleurs* (1923)  
Illustration de Lajos Tihanyi

Ottilia consacre un livre intitulé *Szenvedések könyve* (Livre des douleurs), qu'elle publie en hongrois à Vienne<sup>55</sup>. La dédicace du livre se veut un hommage, entre autres, à Mme Hamburger<sup>56</sup>, dont l'affaire est connue à Vienne. Le transport des exemplaires de langue hongroise publiés à Vienne est interdit par les autorités hongroises en 1924. En 1929 paraîtront la traduction française (Sándor Kémeri, *Sur le chemin des douleurs*, Ernest Frammarion, préface de Henri Barbusse) et la traduction allemande.

Ottilia Márkus (Mme Bölöni) est inculpée en 1928 pour atteinte à la dignité du gouverneur et délit d'outrage à la nation commis à travers l'édition internationale de ce livre<sup>57</sup>, et le tribunal de Budapest établit sa culpabilité, sans pour autant lui infliger de sanctions. Un avis de recherche est lancé contre elle et le jugement rendu par le tribunal de première instance est confirmé par la Cour d'appel en 1931, puis devient définitif par décision de la Curie (Cour suprême), par contumace<sup>58</sup>.

Dans mon article ci-dessus consacré au calvaire des deux traducteurs hongrois du *Jardin des supplices*, j'espère avoir montré que le contact du couple Bölöni avec *Népszava* avait été maintenu aussi pendant la période d'émigration : Ottilia a en effet contribué à l'édition hongroise du *Jardin des supplices* depuis Vienne. Sans

prétendre à l'exhaustivité, ce bref aperçu du chemin parcouru par Otilia permet de suggérer que l'anonyme „K' qui signe l'interview de Mirbeau et le monogramme K-S-r. figurant dans les notes de références de la librairie Népszava en lien avec l'édition hongroise du *Jardin des supplices*, désignent une seule et même personne, Mme Kozmutza, Mme Bölöni, née Kozmutza Kornélné, Bölöni Györgyné, née Otilia Marchišiu.

Le couple Bölöni à Paris. Photo d'André Kertész<sup>59</sup>



## Notes

<sup>1</sup> [K]: « Octave Mirbeau ». *Népszava*, 14 janvier 1911 (année XXXIX. N° 12, pp. 1-2).

<sup>2</sup> Kozmutza Kornélné (Madame Kozmutza): Aristide Maillol. *Művészet*. (l'Art) Rédacteur: Károly Lyka, Année 8, N° 5 .pp. 287-317. Budapest, 1909.

<sup>3</sup> Voir le *Journal* des Goncourt à la date du 11 juillet 1889.

<sup>4</sup> Voir Ferenc Gosztönyi: *Des débuts de l'histoire de la réception faite à Maillol en Hongrie*. (A magyar Maillol-recepció korai történetéből), 1905-1911. Lajos Fülep, Otilia Kozmutza, Leó Popper, Béla Lázár. In. Rippl-Rónai - Maillol. *L'histoire d'une amitié entre artistes* (Egy művészbarátság története.) Rédacteur: Eszter Földi. musée des Beaux Arts-Galerie Nationale de Hongrie (Szépművészeti Múzeum - Magyar Nemzeti Galéria), Budapest, 2014, pp 101-133.

<sup>5</sup> Erreur fréquente à l'époque, comme si Mirbeau tenait à se rajeunir de deux ans : en réalité, il est né en 1848. (PM)

<sup>6</sup> Il n'y a pas de traduction hongroise de Sébastien Roch (PM)

<sup>7</sup> Octave Mirbeau, *Sebastien Roch*, Edition de Boucher, 2003, p. 269 : « Je vais partir et me battre. Et je ne sais même pas pourquoi je vais partir et me battre. On me dira seulement : Tue et fais-toi tuer, le reste nous regarde ! » Eh bien, non, je ne tuerai pas. Je me ferai tuer peut-être. Mais moi, je ne tuerai pas. » Ottilia a donc certainement traduit elle-même en hongrois ce passage du roman pour son article.

<sup>8</sup> *L'Abbé Jules* n'a pas non plus été traduit en hongrois. (PM)

<sup>9</sup> Voir le Testament de l'Abbé Jules, *L'Abbé Jules*, Édition de Boucher, 2003, p. 230.

<sup>10</sup> Pas non plus de traduction hongroise. Et pas davantage pour *L'Épidémie*. (PM)

<sup>11</sup> Octave Mirbeau, *L'Epidemie*. Librairie Charpentier et Fasquelle Paris, 1898, p. 19: Les membres de la majorité : « *mais les soldats sont faits pour mourir* ».

<sup>12</sup> *Le Portefeuille* a été traduit trois fois en hongrois : en 1912 (*A Pénztárca*, Budapest, éditions Eke Konyvkiado Tarsulat, traduction de Géza Szász) ; en 1955 (*Párizsi Kapitány*, Budapest, éditions Nepszava, libre adaptation de Istvan Szűcs) ; et en 1957 (*A Pénztárca*, Budapest, éditions Europa, 1957, traduction de Dezső Mészöly). (PM)

<sup>13</sup> Anatole France, *L'Affaire Crainquebille*, Édouard Pelletan, 1901.

<sup>14</sup> C'est le 16 octobre 1910 qu'a paru, dans *La Guerre sociale*, la protestation de Mirbeau contre la réquisition des cheminots par Aristide Briand, alors Président du Conseil. (PM)

<sup>15</sup> Gustave Hervé avait été condamné à quatre ans de prison le 23 février 1910. Il en sortira le 16 juillet 1912. La protestation de Mirbeau en faveur d'Hervé a paru le 16 novembre 1910, dans *La Guerre sociale*. (PM)

<sup>16</sup> Il est probable que l'auteur de l'article soit égarée par le changement du numéro de l'immeuble où Mirbeau a habité de 1901 à 1910 : le 68 Avenue du Bois est devenu le 84. Au moment où paraît l'article, il habite à Triel-sur-Seine depuis huit mois. (PM)

<sup>17</sup> Deux coupes d'André Metthey (1871-1920), en terre vernissée, seront vendues le 5 juin 1932, lors de la vente Alice Mirbeau. (PM)

<sup>18</sup> Cf. „Octave Mirbeau est gravement malade” (Octave Mirbeau nagybeteg). *Magyarország*, (La Hongrie), 15 novembre 1910, p. 11. « De notre correspondant parisien: Octave Mirbeau le grand écrivain célèbre souffre d'une pneumonie et les médecins s'inquiètent pour son état. » (Párisból jelentik, hogy Octave Mirbeau, a híres író tüdőgyulladásban megbetegedett és az orvosok aggasztónak találják az állapotát.)

<sup>19</sup> Le professeur Albert Robin (1847-1928), à qui Mirbeau dédiera *Dingo*, en 1913. (PM)

<sup>20</sup> Cette toile n'est pas signalée dans le catalogue de la collection Mirbeau, vendue en 1919. (PM)

<sup>21</sup> Dans son Salon de 1893 (« Ceux du Champ-de-Mars », *Le Journal*, 12 mai 1893), Mirbeau a de nouveau fait l'éloge de Constantin Meunier, lequel commente ainsi l'article, dans une lettre à Auguste Rodin : « Évidemment, la pitié

envers les humbles entre pour beaucoup dans son lyrisme à mon égard, mais justement c'est ce qui me fait l'aimer, ce brave Mirbeau, cet esprit courageux et noble. Quelle préface à son Salon des Champs-Élysées ! » (PM)

<sup>22</sup> Mirbeau était lié d'amitié avec Jean-Louis Forain (1852-1932), au début des années 1880, mais l'affaire Dreyfus les a irrémédiablement éloignés. Ses *Danseuses* appartenaient à Mirbeau avant son mariage avec Alice, comme en témoigne son contrat de mariage du 18 mai 1887 (*Correspondance générale*, t. I, p. 664). Mais cette toile n'apparaît pas dans le catalogue de la vente de sa collection, en 1919. (PM)

<sup>23</sup> À cette date, Mirbeau n'a pas encore vendu *Les Iris* et *Les Tournesols* – qui seront, en 1987, les deux toiles les plus chères au monde... Il lui restera un portrait du père Taguy et une nature morte aux poissons. (PM)

<sup>24</sup> Aucune toile de Gauguin ne sera mentionnée dans le catalogue de sa collection, qui mentionne juste un dessin au fusain, *La Fille au chien*. (PM)

<sup>25</sup> Aucun de ces articles n'a été retrouvé... Mais il est vrai que Mirbeau y a rédigé les comptes rendus des Salons de 1874, 1875 et 1876, pour le compte d'un certain Émile Hervet. Ils sont recueillis dans ses *Premières chroniques esthétiques*. (PM)

<sup>26</sup> Mirbeau a bien eu deux oncles prêtres, mais ils étaient morts bien avant son orientation journalistique ; l'un en 1855, et l'autre – qui lui a inspiré le personnage de l'abbé Jules – en 1867. (PM)

<sup>27</sup> Mirbeau a bien été envoyé en Espagne, à deux reprises, mais pour des reportages. Et sa collaboration à *L'Ordre de Paris* n'a jamais été interrompue pendant « quelques mois ». (PM)

<sup>28</sup> Kornél Kozmutza a été le cousin du père de Dr. Flora Kozmutza, femme du grand poète et écrivain hongrois, Gyula Illyés. Information confirmée par consultation orale avec Maria Illyés, fille, et Judit Kodolányi, petite fille du poète, le 7 septembre 2022.

<sup>29</sup> Franz von Lenbach (1836-1904), portraitiste et peintre de genre, enseignant de l'Académie des arts plastiques à Munich.

<sup>30</sup> *Budapesti Napló* (Journal de Budapest, le 16 février, 1899, n° 47, p. 8. *Triomphe d'une artiste peintre hongroise*. (Magyar festőnő diadala). Le rêve de Jacob constitua le thème du concours. Entre tous les tableaux envoyés par les candidats, très nombreux, c'est celui d'Otília Kozmutza qui a représenté la plus grande valeur artistique.

<sup>31</sup> Ilona Illés: Itóka Bölöni, alias Sándor Kémeri. *Tükör*, (Miroir), 9 juillet 1976. Budapest.

<sup>32</sup> Les objets collectés lors du voyage sont mis en inventaire dans le stockage enregistré par le Musée Ethnographique hongrois sous les numéros 34549 à 34560, par exemple un encensoir, un chandelier, un kakemono japonais, etc. Source d'information : le 7 septembre 2022, Timea Bata, gestionnaire de collection.

<sup>33</sup> Kornélné Kozmutza (Madame Kozmutza): *Promenades à travers le monde. Inde*. (Séták a nagyvilágban. India.) *Új Idők* (Temps Nouveaux) 1903. N° 53 1903/53. p. 607.



<sup>34</sup> *Luceafărul* (Étoile du Berger), journal littéraire en langue roumaine, dont le premier rédacteur en chef est Alexandru Ciura (1876-1936). Apparition à Budapest dès 1902, ensuite à Nagyszeben (Sibiu), dès 1904 Nagyszeben (Sibiu/Hermannstadt) jusqu'à 1914.

<sup>35</sup> Elisabeth Wied (1843-1916), princesse Hohenzollern-Siegmaringen, épouse de Charles (Carol I.), prince puis roi de Roumanie. Son pseudonyme : Carmen Sylva.

<sup>36</sup> *Pesti Hírlap* (Journal de Pest), N° 60. le 1<sup>er</sup> mars 1906. p. 10. A Párisi magyar egyesület. (Association hongroise à Paris) communique que Mme Kozmutza, écrivaine reconnue, lors d'une séance de lecture, lit à haute voix quelques descriptions pleines de passages pittoresques et poétiques de son voyage réalisé en Asie orientale sous le titre : *La femme, l'enfant et les fleurs au Japon*. (Az asszony, a gyermek és a virágok a Japánban).

<sup>37</sup> György Bölöni de Nagybölön (1882-1959) s'inscrit à la Faculté du droit à la Sorbonne et à l'École des Beaux-Arts, à la Faculté des Belles Lettres et des Arts.

<sup>38</sup> Béla Révész (1876-1944, Auschwitz), écrivain, journaliste, rédacteur.

<sup>39</sup> Attila Tasnádi: György Bölöni et Népszava. *Népszava*. le 24 novembre. p. 6.

<sup>40</sup> Sándor Kémeri: *Une belle journée chez Rodin*. (Egy szép nap Rodinnél). *Magyar Figyelő*. (Observateur Hongrois) Rédacteur : Ferenc Herczeg. 1918. Vol.1. Année VIII. Édition: Singer és Wolfner. pp. 51-63.

<sup>41</sup> Agnès Elthes, *Poétique des émotions dans le corpus épistolaire hongroise*. In: *Les Cahiers naturalistes*, n° 94 (2020) 66<sup>e</sup> Année. *Les mondes naturalistes*, Directeur Alain Pagès, Société littéraire des Amis d'Émile Zola, pp. 241-249.

<sup>42</sup> CORREZ - Édition des lettres internationales adressées à Émile Zola. Irma et Marguerite Pollatsek. <https://eman-archives.org/CorrespondanceZola/>.

<sup>43</sup> Edith Balas- Krisztina Passuth, *Brâncuși et Brancusi*, Noran (Traduit par Edit Szilvásy), Budapest, 2005

<sup>44</sup> Philadelphia, Pennsylvania, Philadelphia Museum of Art.

Centre Pompidou, Cabinet de la photographie, PH288.

<sup>46</sup> Kozmutza Kornélné (Mme Kozmutza): *En visite chez Maria Lenéru* (Látogatás Léneru Máriánál). *Újság*, (Journal) le 1<sup>er</sup> janvier, 1911. pp. 52-54. Marie Lenéru (1875-1918), dramaturge et diariste, devenue sourde suite à la rougeole, souffrait aussi d'une cécité partielle.

<sup>47</sup> *Népszava*, 19 octobre 1910, pp. 4-6. *La grève des cheminots en France. Les grévistes reprennent le travail*. De notre correspondant. (A francia vasutassztrájk. A sztrájkolók visszatérnek a munkába..Tudósítónktól) Cet article comprend aussi la lettre de protestation d'Anatole France et celle d'Octave Mirbeau.

<sup>48</sup> Edwin Björkman (1866-1951), critique littéraire, journaliste, traducteur et écrivain suédois américain.

<sup>49</sup> *Rambles with Anatole France*, by Sándor Kémeri. Translated from Hungarian, by Emil Lengyel. Philadelphia & London, J.B.Lippincott Co.1926.

pp.335, Mentioned in: *Könyvbarátok Lapja* (Amoureux des livres). Rédacteur : Antal Sikabonyi 1928. N° 2. p. 153. Édition: Singer és Wolfner, Budapest.

<sup>50</sup> Sándor Kémeri, *Promenades d'Anatole France*, Préface de P.-L. Couchoud; Calmann-Lévy, Paris, 1927. La traduction française du texte original en hongrois, commandée par les Bölöni, est l'œuvre de Gyula Illyés, pendant sa période passée à Paris entre 1921 et 1926. Source orale d'information: Mária Illyés, fille du poète et écrivain hongrois, lors de ma consultation avec elle pendant le colloque „Illyés 120” organisé les 7-8 septembre 2022 à Budapest, par l'Académie Hongroise des Arts (MMA).

<sup>51</sup> Ilona Illés: Itóka Bölön alias Sándor Kémeri. *Tükör*. (Miroir), le 9 juillet, 1976, Budapest.

<sup>52</sup> Lázár Endre Bajomi: *France et Itóka* (France és Itóka), *Tükör* (Miroir), 27 juillet, 1980, n° 30. pp. 20-21.

<sup>53</sup> L'empire Mutsuhito entre 1867 et 1912, initiateur de la période de modernisation Meiji

<sup>54</sup> Kozmutza Kornélné (Madame Kozmutza) *Ma dernière visite chez le maître Lenbach* (Utolsó látogatásom Lenbach mesternél), *Új Idők* (Temps nouveaux) Rédacteur. Ferenc Herczeg: le 22 mai, Année X, n° 21-22 p. 513. (La rencontre personnelle d'Otilia avec le comte Waldersee est racontée en détails dans cet article.)

<sup>55</sup> Bölöni Györgyné (Mme Bölöni), *Sur le chemin des douleurs* (*Szenvedések könyve*), Édition hongroise de Vienne, (Bécsi Magyar Kiadó), 1921.

<sup>56</sup> Le livre est ainsi dédié : « *En hommage aux martyrs et aux morts, à tous ceux qui souffrent dans des prisons et des camps de concentration, à Mme Hamburger, qui avait été torturée.* » (A mártírok és a halottak emlékének, a börtönök és internál-táborok szenvedőinek, a megkínzott Hamburgernek).

<sup>57</sup> *Újság*, (Journal), 26 août, 1930. Le journaliste fait savoir que la culpabilité de Mme Bölöni est établie *in contumaciam* pour délit d'outrage à la Nation, mais l'inculpation pour atteinte à la dignité du gouverneur (le régent Horthy), est abandonnée.

<sup>58</sup> *Újság*, (Journal), 8 avril, p. 14. « *Le jugement rendu par la Cour d'appel et la Curia contre la femme hongroise résidant à l'étranger pour ses articles incitateurs est entré en force. Mais s'agissant d'un accusé vivant ailleurs, les sanctions n'ont pas été infligées.* »

<sup>59</sup> Le couple Bölöni. Photo prise par André Kertész. Musée de la Littérature Petőfi. (Petőfi irodalmi múzeum). Budapest. André Kertész (1894-1985) est un photographe qui a vécu en émigration à Paris à partir de 1925, puis à New-York à partir de 1936.

# Poétique des émotions dans le corpus épistolaire hongrois

par Agnès ELTHES

*(Université des Sciences techniques  
et économiques de Budapest)*

« Feuille la plus immortelle dans la couronne de lauriers  
qui orne votre front illustre<sup>1</sup> » :

Lire l'ensemble des lettres du corpus hongrois ne s'est pas avéré une tâche facile. Pourtant, grâce à la transcription de toutes ces lettres, il n'en reste aucune dont le contenu ne puisse être décrypté, ce qui permet différentes approches d'analyse.

J'aimerais présenter ici un « bouquet d'émotions » offert par les épistoliers hongrois à Zola au nom de toute la Hongrie et véhiculé, naturellement, à travers la langue française dans tous ses états en fonction du niveau de maîtrise du français. Il émerge de la plupart des lettres une figure de style, celle de l'hyperbole qui, par le moyen de ses différents procédés, met en valeur une gamme riche d'émotions, et, exprime souvent aussi leur intensité<sup>2</sup>.

## Arrière-plan historico-émotionnel

Le corpus épistolaire hongrois se compose d'une cinquantaine de lettres adressées à Zola depuis l'Autriche-Hongrie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au moment de l'affaire Dreyfus. Ce corpus montre une variété surprenante de correspondants : ceux-ci sont de tout âge, de toute catégorie socio-professionnelle et de tout niveau de français.

Ce qui constitue le centre d'intérêt principal de la majorité de ces lettres, c'est l'engagement hors du commun de Zola, grand écrivain

---

1. Métaphore, liée à « J'Accuse », dans la lettre du 16 janvier 1898 écrite par Cserhalmi Irén (1871-1908, née Hecht Irène), traductrice littéraire contemporaine de Zola, du français vers le hongrois, et aussi du romancier Jókai Mór, du hongrois vers l'allemand, épouse du poète, journaliste, Attila Gerő (1870-1916). Dans le présent travail, nous allons rencontrer le nom de Irén Cserhalmi à plusieurs reprises.

2. En cas de citation de passages textuels pris dans les lettres, quelques petites corrections mises à part, l'original est laissé intact par souci de fidélité.

célèbre et connu également en Hongrie, avec l'affaire Dreyfus. Cette « correspondance reçue », pour reprendre l'expression d'Alain Pagès<sup>3</sup>, présente de multiples centres d'intérêt. Des témoignages personnels se dessinent, nourris d'admiration pour Zola, « héros », « combattant pour la justice », mais nourris également d'une profonde compassion pour le capitaine Dreyfus. Il est important de souligner qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la population juive en Hongrie a obtenu des acquis politiques, religieux, culturels et économiques sans précédent : leur émancipation politique, juridique et civique fut obtenue grâce à l'article XVII de la loi de 1867.

À un moment historique où des acquis sociaux sont sans précédent pour la population juive en Hongrie, éclate en France l'affaire Dreyfus. Un capitaine juif de l'Armée française est accusé de haute trahison et, par là même, désavoué, dégradé et déshonoré publiquement. Accusation mensongère, comme chacun sait. Mais quelle déception pour les Juifs hongrois, quand ils apprennent cette nouvelle ! Quelles craintes et quelles émotions ont-ils pu ressentir aussi vis-à-vis de la France, pays de la liberté, mais bientôt pris dans la tourmente de l'Affaire avec ses fausses accusations de haute trahison et la condamnation du capitaine juif Dreyfus ?

Cet arrière-plan historico-émotionnel explique donc que se côtoient, dans le corps des lettres, non seulement un sentiment de solidarité vis-à-vis de Zola, mais aussi de la compassion pour Dreyfus et de l'indignation contre les juges. Certes, avec l'affaire Dreyfus, les Hongrois voient un signe tangible d'une haine sociale envers les Juifs qui pourra à tout moment balayer leur assimilation politique, comme leur religion. Sa lutte pour la vérité, pour la justice dans l'affaire Dreyfus, transforme Zola en héros de la communauté juive hongroise, pour laquelle cette affaire s'érige en symbole de sa fragilité. C'est pourquoi la majorité des épistoliers hongrois exprime ouvertement leur solidarité en signant leurs lettres, et en donnant même, parfois, leur adresse. Dans ces lettres, envoyées depuis la Hongrie, pays lointain, et qui sont imprégnées de vives émotions, les épistoliers font corps avec Zola, prêts à de multiples sacrifices afin d'obtenir la révision du procès de Dreyfus et par là même prouver son innocence.

La presse hongroise réagit immédiatement à l'acte courageux de Zola, à sa lettre ouverte au président Félix Faure, pour défendre publiquement le capitaine Dreyfus et dénoncer ses accusateurs. Ainsi l'écrivain hongrois, Mikszáth Kálmán<sup>4</sup>, rédige-t-il un commentaire

---

3. Alain Pagès, « La correspondance reçue », in *Éditer et relire la correspondance de Zola*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 17.

4. Mikszáth Kálmán (1847-1910), l'un des plus grands écrivains, journalistes hongrois, rédacteur en chef du *Bulletin National* (Országos Hírlap) publié entre

pour introduire le « J'accuse de Zola » du 13 janvier 1898 dans les pages de *Országos Hírlap* (Bulletin National) :

Casque de combat à visière levée, poitrine sans cuirasse, Émile Zola lutte pour la vérité et la liberté. Le ton de sa lettre est brave, ses réflexions puissantes à tel point que ni l'opinion publique, ni les milieux administratifs, ni les autorités ne peuvent leur échapper<sup>5</sup>.

Remarquons que cet écrivain hongrois renommé n'hésite pas à recourir à un vocabulaire militaire pour exprimer son admiration vis-à-vis de l'héroïsme de Zola. Ce même vocabulaire militaire, naturellement au sens métaphorique, se rencontrera chez d'autres épistoliers hongrois. L'image du combattant revient, par exemple, chez Elsa Győri<sup>6</sup>, fille de l'avocat Lipót Győri, dans sa lettre de Budapest du 13 janvier 1898, qui désigne Zola par l'expression : « combattant d'une chose vraie ». Alexandre Koch, directeur musical de concerts, entre 1894 et 1896, à l'occasion de l'Exposition du Millénaire, appelle Zola « guerrier sans peur de la vérité ». C'est ce que nous lisons dans sa lettre du 15 mars 1898, dans laquelle il propose à Zola de faire une lecture au Théâtre Víg de Budapest : « Cédant au désir général, [...] nous voulons rendre hommage à l'éminent romancier, au guerrier sans peur de la vérité. » Le mot « combat » apparaît encore à deux reprises, dans la lettre du 23 janvier 1898, écrite par Adolf Breyer. Ce dernier non seulement brille par son style, en faisant usage de métaphores, avec une réminiscence des contes populaires hongrois par l'évocation du « dragon à tête multiple », mais aussi par l'ampleur de ses connaissances sur l'Affaire. Ou encore, dans la lettre de quelques lignes de Charles Sárossy<sup>7</sup>, inspecteur royal des postes et télégraphes du 12 février 1898 qui recourt à l'amplification en énumérant des termes militaires, eux-mêmes intensifiés par l'emploi d'adjectifs poussés à l'extrême pour signifier la distance hiérarchique entre Zola et l'épistolier : « [...] mon immense estime que vous doit comme

---

1897-99 : il porta à la connaissance du lecteur hongrois les étapes de la lutte de Zola pour la justice dans l'affaire Dreyfus.

5. Traduction personnelle.

6. Elsa Győri (1877-1923). Fille de l'avocat Lipót Győri, épouse du Dr Sági Lajos. La nouvelle de leurs fiançailles est communiquée dans *Budapesti Napló*, (Bulletin de Budapest) le 20 octobre 1898, rapportée aussi dans les pages de *Országos Hírlap* (Bulletin National). L'un des frères d'Elsa perdra la vie durant la Première Guerre mondiale, ses deux frères aînés émigreront aux États-Unis.

7. Károly Sárossy (1848-1915), inspecteur des postes à Kolozsvár (Cluj-Napoca, Roumanie). L'histoire de la famille fut étudiée par Tóth Dénes Árpád, journaliste de Debrecen. Source : *Cahiers de Árpád Tóth Dénes*, VII. « Pour ceux qui l'ont connu ou prétendaient le connaître. » Tóth Dénes, Budapest, Édition privée, 2014.



combattant sans peur de la justice, comme brave défenseur des droits humains et guerrier magnanime votre serviteur respectueux. »

## La langue française en Autriche-Hongrie

Nombre d'épistoliers hongrois appartiennent à des catégories socio-professionnelles variées. Nous rencontrons des écrivains, des journalistes, des enseignants, des élèves, des avocats, des dirigeants, des propriétaires de firmes, des propriétaires fonciers, des commerçants et des membres de leur famille, des employés de banque ou d'assurance, des fonctionnaires de la poste, des maîtres d'école voire des institutrices. Ces dernières s'occupent plus particulièrement de l'enseignement du français langue étrangère.

Dans la monarchie austro-hongroise, l'enseignement élémentaire est assuré pour ces deux nations dans leur langue respective. Pourtant, en 1898, il arrive souvent qu'un Hongrois parle mieux l'allemand que sa langue maternelle – la première langue étrangère dispensée étant l'allemand. Le français, langue officielle de la diplomatie, des transports, de la poste et du commerce, est venu au deuxième rang dans les régions appartenant à la partie hongroise de la Monarchie. À cause des distances géographiques, les relations économiques et industrielles franco-autrichiennes ou franco-hongroises n'ont commencé à se développer que vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

La culture et la littérature françaises ainsi que les beaux-arts poussent à apprendre la langue française. Par exemple, les sœurs Irma et Marguerite Pollatsek s'intéressent vivement aux arts – motivation excellente pour apprendre le français. Dans leur lettre du 20 janvier 1898 adressée à Zola et signée conjointement, elles demandent au « Grand Maître », avec un enthousiasme enfantin, de leur envoyer de sa plume « une signature du plus grand écrivain, non, du plus grand héros<sup>8</sup> ». Arthur Richtzeit<sup>9</sup>, journaliste, dans sa lettre écrite le 12 juin 1898, à Paris, 13, rue Blondel, demande à Zola

---

8. Seule Marguerite (1879-1914) s'engagera dans la peinture et prendra des leçons, dans les années 1920, auprès de Lucien Simon à Paris, où elle deviendra la muse de Brancusi et modèle de la série de bustes de « Mademoiselle Pogany ». Le buste sculpté de Marguerite Pollatsek fut intitulé par Brancusi « Une Hongroise ». Il est visible au Centre Pompidou.

9. Arthur Richtzeit (Richzeit) (1872-1913) écrivain, journaliste à Kolozsvár (de nos jours : Cluj-Napoca, Roumanie). De retour des États-Unis, il séjourna à Paris, avant de partir pour Rennes, au moment où se déroulait le procès de Dreyfus. Dans sa lettre, Richtzeit demande à Zola la permission de traduire, certainement par erreur, l'article intitulé « Défendez-vous ». Il doit confondre celui-ci, paru sous la plume de Clemenceau, avec l'article de Zola : « Justice ».

l'autorisation de traduire son article paru le 5 juin, 1899, dans *L'Aurore*.

Nous trouvons, parmi les épistoliers, des représentants de l'aristocratie traditionnelle, des industriels ou des acteurs de la vie économique et culturelle chérissant la France et qui sont de fervents adeptes de la liberté et de la justice. La plupart de ces Hongrois de confession juive, fort atteints dans leur être, ont érigé l'affaire Dreyfus en symbole. En dépit de tous leurs acquis, à savoir leur intégration de plein droit à la société hongroise, certains ont compris que tout cela pourrait disparaître d'un jour à l'autre et que la haine des juifs demeurerait toujours tapie. Et pour eux, « vive le brave » qui prend en main la lutte pour défendre les valeurs humaines<sup>10</sup> ! Ces raisons fondent, à nos yeux, la racine historico-émotionnelle de ce désir intensif des épistoliers hongrois d'exprimer non seulement leur solidarité avec Zola dans sa lutte courageuse pour Dreyfus, victime de la haine, de l'injustice, mais aussi d'exprimer leur profonde compassion pour Dreyfus et de faire entendre leur indignation envers les juges et la France anti-dreyfusarde.

## Émotions et style

À la lecture de ce corpus épistolaire, on sent une charge émotionnelle emplies de nuances qui imprègne la majorité des lettres envoyées de Hongrie. Tout un éventail d'émotions se dégage de ces lettres qui sont souvent des témoignages personnels. Entre tous les sentiments qui passent dans les textes – la haine (l'indignation, la colère, le mépris contre les juges), la tristesse (la compassion, le regret, le désespoir lié à l'injustice) – c'est l'affection (l'admiration, l'adoration, l'enthousiasme), naturellement liée à l'image positive que renvoie Zola, à la fois héros, écrivain et être humain, qui domine comme axe transversal émotionnel.

Entre toutes les figures de style, c'est l'hyperbole qui paraît la plus apte à traduire l'affection des épistoliers hongrois pour Zola. La majorité a recours à différents procédés d'hyperbolisation tels que gradation, amplification, accumulation d'adjectifs à valeur connotative, émotionnelle, emploi répétitif de superlatifs, métaphore, hyperbole comparative. Il est impossible d'établir de corrélations définitives entre, tout d'abord, les thèmes abordés dans les lettres (comme l'affaire de Dreyfus, le procès de Zola, les demandes personnelles adressées au grand écrivain telles que signature,

---

10. Citation de Ferdinand Lakos, comme l'en-tête imprimé de son papier à lettres, « Lakos Nándor » l'indique. Il devait, par erreur, franciser son prénom par « François. » Lakos Nándor (en français : Ferdinand) fut directeur-gérant pour la Hongrie de l'usine de machines-outils J. Friedländer de Vienne.

manuscrit ou photographie, problèmes de traduction, de droit d'auteur, etc.), ensuite, les émotions (telles que admiration, affection pour Zola, compassion pour Dreyfus, colère contre les juges), et, enfin, les figures de style (en premier lieu figures d'amplification) chargées de transcrire ces thèmes et ces émotions. Nous évoquerons donc les émotions inscrites dans les textes à la lumière des figures de style les plus révélatrices. La compassion, l'indignation et l'admiration constitueront les trois axes de notre analyse.

## Compassion pour Dreyfus

Voici, à titre d'exemple, des citations qui comprennent des adjectifs à sémantisme affectif auxquels sont parfois suivis de commentaires concernant l'Affaire. Dans sa lettre du 20 janvier 1898, J. Manheim utilise l'adjectif émotionnel « malheureux Dreyfus ». Un autre exemple d'auto-identification affective avec Dreyfus se révèle dans l'expression « pauvre Dreyfus » et « regrettable affaire Dreyfus » chez Adolph Breyer<sup>11</sup>, dans sa lettre du 23 janvier 1898, en plus de sa compassion pour Dreyfus, recourt au terme de « martyr » à sémantisme plus fort, et émet aussi son opinion sur l'Affaire : « malheureux martyr opprimé injustement ». Quant à Madame Lovassy<sup>12</sup>, que nous citons un peu plus loin à propos de ses lectures de Zola, elle formule une opinion générale sur le procès de Dreyfus : « aujourd'hui déjà personne ne croit à la culpabilité de Dreyfus ».

Chez certains épistoliers, le personnage de Dreyfus émerge au travers d'accumulation de figures de style comme les périphrases riches en adjectifs et en répétitions, ce qui intensifie la compassion. Citons, à titre d'exemple, un passage de la lettre d'Adèle Bossányi<sup>13</sup>

---

11. Probablement, père de Gyula Breyer, joueur d'échecs internationalement connu, décédé prématurément.

12. Nous ne savons pas s'il s'agit de Madame Ferencné Lovassy, née Baranovics Róza (1829-1911), ou de sa belle-fille, Madame Ferencné Lovassy (Ilona Lipthay, baronnesse, 1863-1918). László Lovassy, cousin de Ferenc, l'aîné, fonda la première « Société des droits de l'homme » en Hongrie, ce qui lui valut de longues années de prison. Arany János, l'un de nos plus grands poètes, connu bien les Lovassy, étant leur voisin à Nagyszalonta. – Béla Lipthay, aristocrate, l'oncle d'Ilona, joua un rôle éminent lors de la création du Théâtre Populaire (Népszínház).

13. Adèle Bossányi, épouse Spitzer Simonné (1850-1936). Descendante de la famille Gruby, mère de sept enfants, devenue veuve, elle reprit en mains l'entreprise de son mari. Sa soeur, Ernestine, victime de la Shoah, fut déportée de la ville de Baja. Son cousin germain, Ervin Bossányi, peintre sur vitraux, alla vivre en Angleterre. Son petit-fils sera professeur des universités à Timisoara, en Roumanie. Sources biographiques : Musée Türr István Baja [Türr István Múzeum, Baja], Czickné Frank

du 1<sup>er</sup> février 1898, Baja, Hongrie. L'épistolière, à côté d'une gradation intensifiant le sentiment de compassion, nous fait part de son opinion qui paraît être subjective, au moment de l'écriture de la lettre, mais qui sera tragiquement justifiée par l'Histoire : « Le pauvre malheureux, victime de la réaction hypocrite, le déplorable victime innocent n'a pas commis d'autre crime que d'être né Juif ! »

En février 1898, Lily Beime<sup>14</sup> s'adresse à Zola en exprimant ouvertement les sentiments de toute sa famille – comme les pronoms « notre », « nous » le montrent : « Vous [Zola] avez acquis toute notre estime en prenant la défense de l'accusé que nous plaignons beaucoup ». Ces pronoms n'impliquent-ils pas aussi la communauté juive hongroise ?

Zsigmond Spiegl<sup>15</sup> nous étonne, dans sa brève lettre du 17 janvier 1898 (Budapest, Lovag Utcza), par une formule de registre propre à la correspondance officielle, soulignée même : « *Au sujet du capitaine Dreyfus* ». Ensuite, il donne des conseils qu'il souligne d'un trait de plume au cas où Zola serait mis en accusation. Il suggère la noblesse et l'honnêteté du caractère de Dreyfus sans le nommer, par une périphrase allusive : « [...] en vous priant de citer le malheureux de l'île de Diable dans le cas de Votre mise en accusation ».

La lettre d'Ida Deutsch<sup>16</sup>, datée du 12 septembre 1898, écrite à Budapest, reflète fidèlement, comme celle d'Adèle Bossányi, les sentiments de crainte, de pressentiment sombre, non sans fondement, de la communauté juive hongroise. Elle constate : « Ce pauvre juif – fut poursuivi que par son origine confessionnelle. » L'épistolière accumule dans la même phrase différents éléments de compassion, émet une opinion sur le traitement inhumain que subit Dreyfus et,

---

Mária, Archives de Baja [Bajai Levéltár] Kissné Kovács Emőke, Bibliothèque de la Ville de Baja [Bajai Városi Könyvtár], Horváth Ninette, Jász Anikó, et, descendants d'Adèle Bossányi : Gyula Pogány, Klára Galicza.

14. Beime<sup>14</sup> Lily (née en 1886, morte après la Seconde Guerre Mondiale) et Juhász Mariann von Karansebes viennent de familles riches bourgeoises. Le second mari de Beime Lily, Werkner Lajos, deux fois champion olympique de sabre en équipe, fut un directeur d'usine. Son fils aîné, ingénieur, perdit la vie en Ukraine, son autre fils réussit à fuir, lors d'une émeute de prison, à Sátoraljaújhely, et devint médecin.

15. Il s'agit sans doute du jeune mathématicien décédé prématurément.

16. Épouse de Illés Györgyey, Ida Deutsch (1869-1952), Tápió Györgye, membre de la Société des Arts Décoratifs (Iparművészeti Társaság). D'après les informations orales fournies par son petit-fils, János Györgyey, âgé de 90 ans, qui vit à Szolnok, en Hongrie : la petite-fille de Ida Deutsch, Julianna, sœur de János, fut contrainte au travail forcé à l'âge de 17 ans, ensuite, déportée vers l'Autriche, et jamais plus retrouvée, en dépit des efforts déployés par la Croix Rouge, à la demande de la famille. Sources biographiques : renseignements oraux provenant de János Györgyey et de la Bibliothèque de Tápiógyörgye, Gonda Adrienne.

enfin, fait usage d'une gradation soutenue par des adjectifs comparatifs de supériorité (« plus ») destinés à renforcer l'éloge de Zola. « Ce[tte] pauvre victime, nommé[e] Dreyfus qui souffre depuis trois années des souffrances aussi surhumaines qu'injustes, pourrait-il avoir un défenseur plus noble, plus éloquent que Vous ! »

### **Indignation contre les juges, « loups en uniformes »**

Sentiments de déception devant la France de l'affaire Dreyfus, indignation, critiques sévères, quelquefois sarcastiques, envers les juges, sont également présents dans le corpus hongrois, mais occupent moins d'espace.

La lettre non signée du Grand Hôtel, du 14 janvier 1898, témoigne ainsi d'un regard critique porté sur les juges. Indiquons toutefois que, d'après nos recherches, parmi les clients du Grand Hôtel, autour de la date de l'écriture du texte, figurait un certain M. Dreyfuss<sup>17</sup>... Il existe dans cette lettre aussi des informations sur la manière dont a été interrogé Alfred Dreyfus par Du Paty de Clam. Celles-ci pouvaient provenir de source confidentielle. Aux formules évoquant l'« antisémitisme des juges et le satanisme des juges d'instruction à la mode sibérienne » s'ajoute un jugement très négatif, concernant la personne de Paty de Clam :

Un descendant des bourreaux de la Bastille, un gentilhomme qui n'envisage le monde plus sérieusement que le permet l'étroit champ visuel de son monocle, se met en tête que l'armée doit être purgée des officiers juifs.

Les épistoliers anonymes de cette lettre font référence à la dimension idéologique de l'Affaire, et expriment sans scrupules leur indignation sous la forme d'une métonymie qui vise à personnifier la République.

Sándor Mandel<sup>18</sup>, avocat, offre dans sa lettre du 18 janvier 1898 une évaluation objective, mais alarmante des juges de Dreyfus. Un

---

17. On peut trouver des renseignements dans les journaux sur les clients illustres des hôtels. Le numéro du 16 janvier du *Bulletin de Pest* (Pesti Napló) fait mention d'un hôte nommé M. Dreyfuss, venant de La Chaux-de-Fonds, et qui a demeuré au Grand Hôtel. Il s'agit probablement de Moïse Dreyfuss, fondateur en 1895 de la fabrique de montres suisses de la marque Rotary. La fabrique a envoyé une montre Rotary à Zola (lieu de conservation de la lettre de remerciement de Zola à Émile Meyer : Musée d'Histoire de la Chaux-de-Fonds).

18. Sándor Mandel (1874-1945). Avocat, rédacteur, parent lointain de l'écrivain et traducteur littéraire, Szobotka Tibor, dont l'épouse fut Magda Szabó, auteure du roman intitulé *La porte*, Prix Fémina 2003. Le fils cadet de Mandel fut victime de la Shoah. Il mourut quelques semaines après son retour du camp de concentration, d'une



jugement juridique qui semble émotionnellement neutre, mais cette pseudo-neutralité pourrait éveiller les passions les plus irritées. Ainsi, il écrit : « Ces juges [...] se sont écartés du chemin de la vérité, [...] ont violé, sinon l'esprit, les formes les plus élémentaires des lois humaines. »

Pourtant le texte continue en recourant à une comparaison surprenante dont le comparant fait de Zola, le comparé, le symbole de la liberté sans contrainte : « Mais vous, comme l'aigle du haut des cimes vous détestez une proie que la fausse bienveillance de l'étranger vous offre. »

## Enthousiasme pour Zola

Les réactions à « J'Accuse » font émerger une série d'expressions hyperboliques, comme la lettre du 15 janvier 1898 de Harry Schreyer qui cumule les expressions élogieuses grâce au jeu des comparaisons qui renforcent, à leur tour, par les sensations suggérées de leurs comparants, l'impact sémantique des comparés :

Votre lettre au premier citoyen de la France a retenti comme un écho puissant dans tout le monde. Un homme de lettres a démontré plus de courage que tous ces messieurs en uniformes.

L'adjectif « éternel », lié à la métaphore du « monument », suffit à faire de Zola un immortel : dans votre « J'accuse », vous avez érigé, Monsieur, un monument éternel dans l'histoire de la culture humaine ». À la différence de la lettre du Grand Hôtel qui met l'accent sur l'importance de « J'Accuse », Ernő Szilányi, dans sa lettre de Vienne du 14 janvier 1898, met l'accent sur sa réaction émotionnelle (excessive) en lisant le « J'Accuse » de Zola : « Comme je suis votre fidèle lecteur, votre lettre publique, adressée à Monsieur Félix Faure, m'a apporté une véritable extase, vu la noble chose, que vous défendez. »

Regina Löw<sup>19</sup> fait usage d'expressions quasi religieuses et ardentes : « Adoratrice de votre justice [...], je poursuis fiévreusement [...] la magnanimité de cette oeuvre la plus grandiose. » Outre sa signature et la date, le 17 janvier 1898, elle va même jusqu'à donner son adresse : « Mon adresse : Budapest, Szerecsen utca 7. I.em.9. »

---

fièvre typhoïde. Ses deux fils plus aînés, devenus ingénieurs, s'installèrent en France. Se femme trouva asile, après 1945, à Neuilly-sur-Seine. Sources biographiques : MNL JNSzML Gábor Bojtos.

19. Löw Regina devait habiter, d'après son adresse, dans l'immeuble appartenant à l'Assistance aux malades, Bikur Cholim, une parent de la famille de Nathan Löw, curateur de l'église de la communauté orthodoxe, israélite autonome de Pest.

Dans sa lettre du 16 janvier, 1898, écrite à Budapest, Irène Gerő Cserhalmi, traductrice du *Docteur Pascal* (1894), des *Trois Villes*, *Lourdes* (1895), *Rome* (1896) et *Paris* (1898), avoue explicitement à Zola son émotion à lui écrire, ce qui se marque par l'emploi du superlatif « le plus » : « Pardonnez-moi, cet avertissement inspiré par la plus tendre affection, par la plus vive sympathie et ne m'en voulez point de ce que j'ose vous témoigner si ouvertement mes anxiétés ». Ensuite, elle lui propose de le soutenir et de le servir en son nom et au nom de son époux. Le ton paraît suppliant :

Veillez plutôt permettre que je vous offre mes services et ceux de mon mari, qui brûle du désir de pouvoir vous prouver son dévouement respectueux. Vous n'avez qu'à nous commander et nous nous estimerons heureux d'être vos serveurs fidèles et dévoués.

Elle et son mari n'attendent qu'un mot d'ordre de Zola. Ils y verraient alors une « faveur » de sa part.

L'admiration de Béla Auer<sup>20</sup> pour Zola, dans sa lettre de Budapest du 6 février 1898, se traduit par l'emploi d'un seul superlatif à sémantisme universel, dans une seule phrase : « Nous félicitons le fils le plus grand de la nation française ». Dans sa lettre du 27 janvier 1898, Léonie Chalet, une institutrice française<sup>21</sup>, dit son enthousiasme à l'aide d'un superlatif qui vient renforcer le sens de l'adjectif « magnanime » ; elle fait de Zola un être hors du commun : « La nation hongroise est dans l'admiration et vous regarde comme le héros le plus magnanime de tous les âges [...] pour cette tâche il faut vraiment un courage surhumain. »

L'avocat Manó Szirmai<sup>22</sup> et son épouse, dans leur lettre de Budapest du 10 juin 1899, expriment leur enthousiasme à l'aide d'adjectifs à sémantisme gradué tels que : « célèbre », « immortel », « éternel », « intrépide », « victorieux ». Cette gradation va crescendo :

Nous célébrons en vous non seulement l'écrivain célèbre, mais le héros immortel de l'équité et de la vérité éternelle, et glorifions le combattant intrépide et victorieux en faveur de la justice impartiale. Vive Zola ! Vive Madame Zola !

L'hyperbolisation, sous la forme d'adjectifs superlatifs et/ou à forte connotation émotionnelle ou l'accumulation de superlatifs, renforce la coloration émotionnelle de l'éloge de l'écrivain, son œuvre, son caractère, et, bien sûr, « J'Accuse ». Par exemple, dans

---

20. Auer Béla, un fonctionnaire (nous ne possédons pas d'autre information).

21. Léonie Chalet, institutrice française installée à Budapest.

22. Manó [Emanuel] Szirmai (1848-1925), avocat bien connu à Budapest ; l'un de ses fils devint journaliste, l'autre, avocat, survécut la Shoah.

sa lettre de Budapest du 14 juin 1899, Izidor Pollák<sup>23</sup>, s'adresse à Zola pour recevoir son autographe. Le corps de la lettre s'étale sur quatre lignes et est construit sur une accumulation d'adjectifs faisant l'éloge de Zola et de son œuvre : « [...] pénétré par vos œuvres magnifiques et votre personne glorieuse [...] de bien vouloir me faire cadeau de votre autographie précieuse ». L'emploi d'adjectifs antithétiques met en valeur la distance qui existe entre la célébrité éternelle de Zola et l'épistolier :

J'espère que vous ne refuserez pas mon humble prière et vous remerciant en avance agréez, s.v.p.honorable maître les civilités les plus pressées de votre admirateur (*sic*).

Dans une lettre où il souhaite pouvoir rencontrer Zola, Ernő Szilányi<sup>24</sup> fait également usage de superlatifs : « Je serai bientôt à Paris et je ne manquerai pas alors de saisir la première occasion pour me présenter à vous, à l'homme le plus spirituel et le plus courageux qui brave la vérité malgré tout » (lettre de Vienne du 14 janvier 1898).

### Lexique biblique et religieux

L'inquiétude que peuvent ressentir les épistoliers, quant au destin de Zola, s'exprime sous la forme de prière, d'invocation à Dieu, d'une part, et d'autre part, d'identification de Zola avec quelqu'un d'immortel. Émergent alors des mots faisant partie du champ lexical de la bible, de la religion.

Par exemple, dans la lettre citée plus haut, Léonie Chalet exprime son affection pour Zola en recourant, plusieurs fois, à des formules invoquant Dieu :

S'il est un Dieu au ciel et certes il y en a un, Il ne peut vous refuser son aide, [...] ayez donc foi et confiance en Lui, en vous-même. [...] Dieu ou la Providence ou le destin, que sais-je, vous viendra en aide et vous sortira victorieux de cette lutte.

Adèle Bossányi évoque, quant à elle, l'idée d'immortalité de Zola : « Nous prions pour votre triomphe. La postérité vous glorifiera, votre nom. » Des prières explicitement formulées

---

23. Sans doute Isidor Pollák, courtier en bourse, membre de la loge maçonnique Eötvös.

24. Ernő Szilányi est issu d'une famille de médecins de Vienne et de Budapest. À Paris, il exerça la profession d'agent commercial, et plus tard, en Hongrie, il devint un propriétaire foncier agricole, fournisseur de la cour royale. Il autorisa l'installation d'une institution pénitentiaire pour jeunes dans un bâtiment qui se trouvait sur l'un des domaines en sa possession (*Szlavnicz-Vaszka*, ma: *Slavnica, Slovakia*).

apparaissent chez plusieurs épistoliers, comme Berényi Imre<sup>25</sup> qui fait allusion à l'actualité, le geste héroïque de Zola : « Que Dieu vous garde et qu'il vous soit en aide dans votre lutte pour la justice et la vérité » (lettre du 7 février 1898).

L'usage de mots bibliques à propos de Zola sert à renforcer l'hyperbolisation de sa grandeur. Les jeunes filles d'un lycée, dans leur lettre du 24 février 1898, l'appellent « l'*apôtre de la vérité* ! », et expriment ouvertement leur émotion : « Plus on vous comble d'injures, plus nous vous aimons et admirons la grandeur de votre âme ! ». Le nom du lycée nous est inconnu, mais il a été possible de déchiffrer toutes les onze signatures dont celles des éducatrices, telle Mlle Gisèle Berzeviczy<sup>26</sup>, et celles d'élèves comme Alice Adler.

Dans sa lettre écrite le 2 février 1898 à Baja, Adèle Bossányi dit, dans un seul paragraphe, son enthousiasme vis-à-vis de Zola et sa compassion pour Dreyfus. L'épistolière a alors recours à une accumulation de figures de style : une comparaison à connotation biblique qui illustre et renforce la valeur d'engagement hors du commun de Zola, la reprise lexicale du substantif « victime » incorporée dans une gradation grâce à une énumération d'adjectifs à sémantisme émotionnel : « [...] un autre Jésus Christ, prêt de ressusciter le mort, le pauvre malheureux, victime de la réaction hypocrite, le déplorable victime innocent n'a pas commis d'autre crime que d'être né Juif ! »

Le lexique religieux occupe une place importante. Dans sa lettre du 17 février, 1898 à Losoncz, Hongrie, Schein Fülöp<sup>27</sup> enchaîne métaphore, formulation explicite de son admiration et prière pour Zola. Sur une feuille de papier à lettres imprimée avec l'adresse de sa firme en français et en allemand (« Fabrique Première Hongroise

---

25. Imre Berényi, journaliste et expert, mort en 1929, fut, pendant un certain temps, représentant (directeur) en Hongrie de la Compagnie d'assurance française, *Le Conservateur*. Par son mariage, il deviendra membre de la famille à laquelle appartenait l'un des avocats (Dr Heuman) assurant la défense des Juifs accusés de meurtre rituel dans le procès de Tiszaeszlár (1882-1883).

26. Gizella Berzeviczy (1878-1954) dont le nom figure parmi les signataires de la lettre du lycée, ce qui permet de l'identifier : École pour filles de l'Association Nationale de la formation des femmes (Országos Nőképző Egyesület Leányiskolája). Elle termina ses études en 1902, à la Faculté des lettres de l'Université de Budapest.

27. Fülöp Schein (1867-1911), créateur de la poterie en fonte de fer émaillé et propriétaire de l'usine de poterie à Losonci (aujourd'hui : Lucenec, Slovaquie) Après sa mort, l'usine sera dirigée par le mari de sa fille, Clara, Delej Dezső. Son épouse, sa fille, son gendre n'ont pas échappé à la tragédie de la Shoah, ayant été déportés en juin 1944, de Losonc à Auschwitz. Sándor Márai nous offre des descriptions poignantes sur la ghettoïsation à Losonc [Sándor Márai: *Journal* [Napló] 1943-1944, Budapest, Helikon, 2006]. Source des données biographiques : MNL Archives du comitat Nógrád [Nógrád megyei levéltár], Galcsik Zsolt.

de Batterie, de Cuisine de fer et de tôle émaillée »), il écrit son enthousiasme pour Zola sous la forme d'une gradation sémantique excessive laquelle va crescendo pour aboutir à la déification du romancier. Nous citons cette lettre dans son intégralité :

Monsieur Émile Zola,  
Monsieur Grand-homme,

Nous commençons par vous dire, Monsieur, que votre admirable esprit éclaire tout le monde.

Permettez-nous, Grand-homme, de vous dire que nous vous admirons. Votre grandeur, Votre humanité, Votre charité, votre courage personnel. Nous admirons en vous « l'homme-dieu » ! Vous êtes partout.

Que Dieu vous bénisse, vous donne santé, bonheur et une longue vie pleine de joie et satisfaction.

Vous êtes possesseur de l'immortalité et de l'amour des « Hommes ».

Salut à l'Homme dieu.

Vos tout dévoués serviteurs.

Schein Fülöp

La déification de Zola se fait également à l'aide d'autres procédés, plus implicites. Au lieu de l'appeler « Homme dieu », Harry Schreyer<sup>28</sup>, directeur du conservatoire de la musique à Arad, dans sa lettre du 15 Janvier, 1898, fait allusion à son atemporalité : « Non seulement, comme auteur, vous vous êtes rendu célèbre, mais immortel dans l'histoire, mais aussi comme combattant pour la vérité, pour l'humanité. »

Un autre exemple nous est fourni par Géza Grünhut<sup>29</sup> qui, dans sa lettre du 16 janvier 1898, fait usage d'une tournure à réminiscence biblique qui implique l'immortalité de Zola, en constatant que « le nom d'Émile Zola sera connu jusqu'à la fin des siècles pas seulement comme grand romancier, mais plus encore que celui d'un héros et martyr ».

---

28. Harry Schreyer (1856-vers 1925), fils d'une famille de commerçants aisée à Arad, violoniste, directeur d'une école de musique à Arad et à Timisoara [Temesvár Roumanie). Sa famille émigra aux États-Unis. Harry Schreyer Harry fit la navette entre les États-Unis et l'Europe. Sa famille retourna aux États-Unis en 1903. Sources biographiques : Ann Shaw, USA., Californie, Péter Puskel, historien local ; Arad, Dolhai Viktória : Bibliothèque de l'Académie de Musique.

29. Géza Grünhut dirigea une banque à Némethbogsán (aujourd'hui : Bocșa, Roumanie) sur un territoire industriel comprenant des entreprises possédées par les frères Pereire. Il déménagera plus tard à Lugos (Lugoj, Roumanie), et y deviendra l'un des acteurs principaux de la vie industrielle et commerciale.



Citons encore la lettre de félicitations de Szirmai Manó du 30 juin 1899, avocat, écrite à l'occasion de la rentrée de Zola dans sa patrie et signée aussi au nom de son épouse pour faire vivre Zola et Madame Zola. L'épistolier fait défiler, à l'intérieur d'une amplification ascendante, telle un final symphonique, une série de thèmes émotionnels : « Nous célébrons en vous non seulement l'écrivain célèbre, mais le héros immortel de l'équité et de la vérité éternelle et glorifions le combattant intrépide en faveur de la justice impartiale. »

## **Hyperbole gestuelle**

Les gestes de l'agenouillement aux pieds de Zola inscrits dans quelques textes occupent peu d'espace dans l'ensemble du corpus, mais ils nous paraissent d'autant plus intéressants comme les exemples ci-après nous le montrent.

L'expression des émotions est accompagnée d'une gestuelle visualisée de manière palpable, notamment le mouvement qui vise à se jeter aux pieds de Zola, à se jeter à genoux devant le génie de la France. Elle apparaît chez certains épistoliers hongrois comme pour intensifier et amplifier leur profonde admiration, leur respect vis-à-vis de Zola, mais surtout pour faire sentir la distance qui les sépare de l'écrivain.

Traductrice de Zola, Irén Cserhalmi, fait usage, à deux reprises, de ce motif gestuel. Elle écrit, le 16 janvier 1898 : « Ma personne insignifiante aussi se prosterne humblement à vos pieds pour vous féliciter d'avoir eu le courage héroïque de prononcer ce que nous n'osions que penser secret ». Et, un peu plus loin, l'épistolière étend le motif de l'inclinaison à une foule d'admirateurs anonymes, elle recourt à la métaphore de la lumière qui se rapporte au génie de Zola et emploie des adjectifs à valeur d'amplification comme « sublime » et « auguste » : « Les esprits éclairés de toutes les nations qui se sont honorées à révéler l'éclat lumineux de votre sublime génie s'inclineront respectueusement devant l'auguste majesté de votre âme ».

L'expression des gestes incluse dans une antithèse les rend encore plus hyperboliques. Prenons, à titre d'exemple, une phrase d'Adèle Bossányi : « En femme magyare, je suis très fière, Monsieur, je ne courbe pas la tête devant la puissance, mais je m'incline jusqu'à terre devant vous ».

## **Admiration et affection pour Zola**

Le recours à l'hyperbole est propre au style de la plupart des épistoliers hongrois. Pour désigner Zola, l'écrivain, l'homme, le

héros, son influence émotionnelle exercée sur l'humanité, les épistoliers ont recours à des procédés d'hyperbolisation. Nous allons étudier la métaphore et la comparaison, tout en constatant que l'enchevêtrement dynamique des diverses figures de style reste caractéristique du langage des scripteurs. Nous allons nous intéresser à la métaphore de l'empereur romain revenant victorieux de la guerre, qui apparaît sous la plume d'Irén Cserhalmi, traductrice de Zola, afin de mettre en valeur l'immortalité de l'écrivain :

Votre lettre adressée au Président de la République française restera à jamais la feuille la plus immortelle dans la couronne de lauriers, qui orne votre front illustre.

Dans la métaphore qui suit, les principales propriétés du soleil, corps céleste, seront attribuées à « la grandeur de Zola » : « Votre grandeur a répandu sur le monde entier un flot de lumière et de chaleur éclairant et réchauffant les esprits et le cœur<sup>30</sup> ». Ici émergent de nombreuses figures de style d'amplification, notamment des adjectifs à valeur connotative, ou une métaphore liée à la lumière. Dans sa lettre du 1<sup>er</sup> avril 1898, où elle exprime ses vœux d'anniversaire pour Zola, Irén Cserhalmi a recours à une accumulation de figures de style, telles que synecdoque, comparaison ou métaphore. Ce procédé d'amplification renforce non seulement le degré d'intensité des émotions de l'épistolière, mais aussi la valeur symbolique de la mission hors du commun de Zola. « Lumière », « feu », « chaleur », « flamme », pris au sens métaphorique, englobent un espace textuel de plusieurs lignes et semblent, par le motif du miroir, multiplier les effets lumineux que Cserhalmi consacre à la peinture émotionnelle de Zola, comme le montrent ces exemples : « parmi les milliers d'âmes, lesquelles votre génie inonde de ses rayons chauds et lumineux », ou encore : « Il y a des cœurs, où ces rayons s'accumulent comme dans un miroir ardent, qui les reflète et qui s'enflamme d'une flamme éternelle. »

Le feu et la flamme, symboles également de la passion, de l'amour, englobent une hyperbole comparative qui renforce les émotions d'une masse anonyme d'admirateurs de Zola. Par un effet multiplicateur, Cserhalmi recourt à une amplification alimentée par la métaphore du feu :

Veuillez considérer les vœux ardents et les souhaits les plus sincères, que j'ose vous exprimer à l'anniversaire de votre naissance, comme rayons reflétés du feu d'enthousiasme et d'admiration que

---

30. Lettres des 16 janvier et 1<sup>er</sup> avril 1898.

vous avez allumée dans mon coeur, comme dans le coeur de tous ceux qui savent encore lutter pour une idée et pour un idéal.

L'usage d'une métaphore filée de la lumière qui s'étend à toute une phrase révèle le rôle prophétique de Zola, sauveur de Dreyfus et de tout le peuple. Les sèmes d'« océan » de « phare » ou de « port » appartiennent au champ lexical de la navigation. Le phare évoque, quant à lui, dans notre esprit, l'image d'une tour solide, statique, entourée de l'immensité des océans ou des mers, faisant briller sa lumière dans l'obscurité, afin d'aider les bateaux à s'orienter pour trouver, en toute sécurité, le port.

Voyons ces mêmes mots utilisés métaphoriquement par Adèle Bossányi qui servent à mettre en relief la mission de Zola comme Sauveur : « Dans cet océan des passions irritées, vous Monsieur, vous êtes le phare qui montre à ce peuple le port sauveur. »

La force de la lumière vis-à-vis de l'obscurité est encore plus tranchante lorsqu'elle est accentuée par une antithèse incluse dans une comparaison. Ce que nous constatons dans la lettre de Margit Heller<sup>31</sup> du 26 janvier 1898. Remarquons qu'elle est l'unique personne à tutoyer Zola :

Par toi, ce sentiment [libérateur] s'est soudainement élevé comme un rayon flamboyant, éclairant par sa lumière la morne obscurité, appelant à la vie, au courage par sa noble ardeur. Les guides de la France se défendent d'entendre la voix de la conscience à peine perdue.

De plus, Marguerite Heller a recours à une gradation ascendante en mettant l'adjectif « divine » devant le mot dénotant la flamme (« la divine flamme, attisée par ta noble âme, gagnera et embrasera tous les honnêtes et vaillants, et leurs prières t'accompagneront implorant pour toi la victoire »), comme pour visionner, en images poétiques, un incendie qui gagnerait de plus en plus de terrain.

---

31. Margit Illucz-Olah, épouse Heller. Elle fit des études de théâtre à Vienne, à l'École d'Acteur Grey-Stipek. Elle joua dans des théâtres à Cologne, à Dresde, puis au Théâtre Allemand de Prague. Elle fit des traductions littéraires du hongrois vers l'allemand, et de l'allemand vers le hongrois. Par la suite, elle participera seulement à des événements culturels d'amateurs. Sources biographiques : Ludvova Jitka, Institut umění-Divadelní ústav, Praha.

Leopold Leipnik<sup>32</sup>, dans un article enthousiaste rédigé en allemand dans *Temesvare Zeitung*<sup>33</sup>, qu'il joint à sa courte lettre écrite en français à Zola, le 16 janvier 1898, a, lui aussi, recours à la métaphore de la lumière : l'esprit splendide de Zola qui sert de point d'orientation pour toute l'humanité, s'incarne dans une comparaison avec la lampe d'Aladin qui symbolise la vérité éternelle. La métaphore de la lumière s'enrichit de celle de la chaleur, les deux se rapportant au soleil : la lumière incandescente du soleil brille, étincelle (« strahlt », « funkelt », « die Gluth der Sonne »). Le front de l'écrivain qui est surplombé d'une auréole de la gloire, devra également porter la couronne d'épines des martyrs : « Aureole des Ruhmes umstrahlte Stirn », « Dornenkrone des Martyrerthums. » Leipnik semble gommer les différences entre l'abstrait et l'irréel et identifie « J'Accuse » à une lueur brillante de justice dans la métaphore, « leuchtende Blitz der Wahrheit » : le jour n'est pas loin, où l'or du soleil brillant de la justice émettra des rayons qui percent le ciel sans nuages (« goldene Sonne der Gerechtigkeit »), pour atteindre la France et toute l'humanité.

## Zola l'écrivain, en superlatifs

Chez certains épistoliers nous trouvons de simples remarques ou un bref texte concernant Zola, l'écrivain. Des titres de romans zoliens sont indiqués en particulier par Alfred Kunert<sup>34</sup>, Lovassy Ferencné, Valérie Batthany et Irén Cserhalmi. Les lectures des romans de Zola sont également un terrain propice à l'hyperbole.

A. Kunert, dans sa lettre de Kokova du 2 septembre 1898, réagit au procès de Zola en faisant un usage métaphorique, à deux reprises, du titre de *La Débâcle*, bien qu'avec une minuscule et au masculin : « Mais en condamnant Zola en effet on blesserait à mort le génie de la France, ce serait le vrai commencement du (*sic*) débâcle ». Et de souligner l'héroïsme de Zola :

---

32. Leopold Ferdinand Leipnik (1863-1944), né à Temesvar, où il fit journalisme. Ensuite il fera des études en histoire d'art à Paris. Il fit alors la connaissance de Zola qui présidait la Société des Gens de Lettres. Plus tard, il regagna sa ville natale, fit des traductions du français vers l'allemand (Jules Claretie, *L'Accusateur*, 1899), et devint journaliste de langue allemande à Budapest, responsable de la rubrique des affaires étrangères. Il entra en relation avec la diplomatie anglaise. Auteur d'un ouvrage d'histoire de l'art : *A History of French Etching from the Sixteenth Century to the Present Day* (London, John Lane, 1924).

33. Source : Országos Széchenyi Könyvtár, Budapest, Elbe István.

34. Kunert Alfred : directeur de terrain régional d'Alfred Dub, industriel à Vienne, à Kokava (aujourd'hui : Kokova nad Rimovicou, Slovaquie).

Nous autres, honnêtes hommes, du monde entier, voyons en votre personne un héros qui presque tout seul retient le peuple français du malheur, du débâcle [sic].

Valérie Batthany, dans sa lettre du 10 janvier 1898, écrite à Zala-Csány, en Hongrie, a recours à une amplification en utilisant des expressions hyperboliques, telles que « admiration sans bornes et enthousiasme », « lecture de vos œuvres sublimes ». Elle répète à deux reprises : « votre génie supérieur » et « incomparable ». Ce qui suit, après cette série de remarques élogieuses constitue, en quelque sorte, le *bouquet final* : « J'ai lu à peu près toutes vos œuvres et viens de finir *La Débâcle*. » Et elle termine ainsi : « Mon admiration serait encore augmentée, si elle n'avait pas été déjà au plus haut degré ».

Madame Lovassy (Lovassy Ferencné), dans sa lettre de Budapest du 2 février 1898, communique à Zola sa propre opinion d'admiratrice à propos de *Lourdes* et de *Nana* avec une finesse de critique d'art :

J'avais l'occasion de lire *Lourdes* et *Nana* dont la profondeur des pensées, la force des recherches, la sublimité morale sont peintes avec une grande perfection, des coloris un peu forts capables à égayer la vie terrestre.

## Conclusion

Dans ce parcours de la poétique des émotions, nous ne prétendons pas avoir recherché l'exhaustivité. Mais, si l'objectif que nous nous sommes fixé, à savoir esquisser les différentes tendances stylistiques visant à véhiculer les émotions émergeant dans le corpus hongrois et s'enracinant dans l'Histoire, a pu être atteint, alors dans une moindre mesure, nous aurons réussi à rendre hommage à la mémoire des épistoliers de Zola.

Sentir maintenant l'intensité, la véhémence de leurs émotions concernant non seulement Zola, mais aussi l'affaire Dreyfus, qui a fait naître en eux un sombre pressentiment sous-jacent, tragiquement justifié par l'Histoire, ne peut se faire qu'au travers d'exemples langagiers.

Cette tentative d'analyse de la poétique des émotions dans les lettres du corpus hongrois se veut être non seulement un hommage à la mémoire des épistoliers, vivant au moment de l'Affaire, mais aussi de leurs descendants dont beaucoup furent victimes de la Shoah...



Joint à sa lettre écrite le 29 septembre 1899, Gábor Szemere<sup>35</sup> fait parvenir à Zola, traduit par lui-même en prose, un « admirable poème » hongrois écrit par le poète Emil Ábrányi<sup>36</sup>, en 1898, sous l'influence de « la vive l'indignation suscitée dans le monde civilisé par l'arrêt du conseil de guerre. » Il explique que « le poème est l'interprète fidèle des sentiments qui animaient nous autres hongrois lors de la publication du fatal arrêt et nous animera tant que la France ne réparera pas, [...] par la réhabilitation de Dreyfus, la faute commise. »

Comment résumer l'attachement affectif des épistoliers hongrois à Zola, sinon par la dernière strophe de ce poème qui est bénédiction, glorification, espoir tout à la fois ?

Juges terrestres t'envoient en prison,  
Mais le juge éternel te dira sur son trône:  
Viens, c'est toi qui me donne de la joie,  
Je bénis ton coeur, mon cher fils : Zola<sup>37</sup> !

---

35. Gábor Szemere (1848-1921) enseignant, journaliste, à Nagyikinda (Kikinda, Serbie), Újvidék (Novi Sad, Serbie), ensuite à Szabadka (Subotica, Serbie). Sa seconde femme et son fils furent victimes de la Shoah. Source : Stevan Mačković, directeur, IAS, arhivski savetnik.

36. Emil Ábrányi (1850-1920), poète, journaliste, traducteur littéraire. Il a dédié deux poèmes à Zola, l'un, après son procès et l'autre, après sa mort. Titres : « Condamné à prison » [Amikor börtönre ítélték], et « Lorsqu'il est mort » [Amikor meghalt]. Source : *Poèmes d'Ábrányi Emil* [Ábrányi Emil költeményei], Budapest, Singer et Wolfner, 1903.

37. Traduction personnelle.

# BIBLIOGRÁFIA

## *Irodalomelméleti, irodalomtörténeti kérdések*

*Le Calvaire des deux Traducteurs du Jardin des supplices*

OCTAVE MIRBEAU \_ Études et Actualités No 4, (Pierre Michel, Rédacteur en chef) LES AMIS d'OCTAVE MIRBEAU \_ Éditions du Petit Pavé, Angers, pp. 65-88. 24 p. [2023]

*Réminiscences juridiques dans les œuvres de Quinault pour le théâtre*

REVUE BELGE DE PHILOGIE ET D'HISTOIRE 76, FASC. Éditeur responsable: M. Jean-Marie Duvosquel, Bruxelles, 3 pp. 803-815. 13 p. [1998]

*La composition du temps racinien*

ACTA LITTERARIA ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE 33 : 1-4 pp. 23-35., 13 p. [1991]

*Aperçu rétrospectif des recherches sur Racine*

ACTA LITTERARIA ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE 32 : 3-4 pp. 271-295., 25p. [1990]

*A racine-i mű megközelítési módjai*

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY 35 : 4 pp. 259-279., 21 p. [1989]

*Racine Bérénice-ének zenei szerkezete*

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY 28 : 1 pp. 48-58., 11 p. [1982]

## **(Szak)fordítás, (szak)nyelv oktatás**

*A fordítói „bőbeszédűség” – kognitív-emocionális háttér*

DOI: <https://doi.org/10.48040/PL.2022.1> \_ PORTA LINGUA 2022 : 1 pp. 35–48., 14 p. [2022]

«Блок 3 Россия: Страна, язык, культура». Страноведческие тексты учебника «Ключ» Ирины Осиповой при работе с начинающими студентами-инженерами

VESTNIK, 1788-9502 32 pp. 91-97, 7 p. [2018]

*Grammaire contrastive et enseignement de la traduction.*

In: (Bocz Zs., Sárvári J. szerk.) Válogatott cikkek, tanulmányok 2010–2013. Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, Gazdasági és Társadalomtudományi Kar, Idegennyelvi Központ; Budapest, 2013. pp. 271-284. 14 p.

*Magyar–Francia Kontrasztív Nyelvtani Gyakorló Mondatok (Prepozíciók).*

Szakmailag ellenőrizte: dr. Kelemen Éva. Anyanyelvi lektor: Gaële Le Hannier. BME Idegennyelvi Központ, Újlatin Nyelvek Csoportja. Budapest, 2013. 62 p.

*Daniel Gile: La traduction. La comprendre, l'apprendre*

FORDÍTÁSTUDOMÁNY 8 : 2 pp. 112-120., 9 p. Scholastica, Budapest [2006]

*Gyakorlatok a fordítás és a tolmácsolás határmezsgyéjén*

FORDÍTÁSTUDOMÁNY 5 : 1 pp. 81-92., 12 p. Scholastica, Budapest [2003]

*A francia-magyar kontrasztív nyelvtan órák a szakfordító hallgatók képzésében*  
(Dróth J. szerk.) SZAKNYELV ÉS SZAKFORDÍTÁS 2003 pp. 121-134., 14 p., Szent István Egyetem, Gödöllő, Gazdaság- és Társadalomtudományi Kar [2003]

*Exercices de développement de la mémoire des textes avec des étudiants traducteurs-interprètes*  
LANGAGE ET L'HOMME 38 : 1 pp. 93-113., 21 p. E.M.E. Bruxelles, [2003]

*Reflections on Teaching Translation from French into Hungarian at the Technical University of Budapest: Towards a Function-Dependent Course Typology*  
In: Christina, Schäffner; Beverly, Adab (Eds.) Developing Translation Competence, Philadelphia (PA), USA, Amsterdam, Netherlands : John Benjamins Publishing Company, [2000] pp. 101-113., 13 p.

*Utilisation de textes littéraires en cours de FLE pour les scientifiques à l'Université Technique de Budapest*  
PERIODICA POLYTECHNICA SOCIAL AND MANAGEMENT SCIENCES 5 : 2 pp. 141-150., 10 p. Technical University Budapest [1997]

*Communicative and Linguistic Approaches to the Process of Teaching Technical Translation from French into Hungarian: Proceedings of the Second International Conference on Current Trends in Studies of Translation and Interpreting*  
In: Kinga Klaudy – János Kohn (eds.) TRANSFERRE NECESSE EST Budapest, Hungary : Scholastica, [1997] pp. 415-420., 6 p.

*Francia irodalmi szövegek (Kiegészítő anyag a nyelvvizsgálathoz)*  
In: Székely G. – Cs. Jónás E. (szerk.) VI. Országos Alkalmazott Nyelvészeti Konferencia [1996] I. Nyelvek és nyelvoktatás a Kárpát-medencében. Bessenyei György Könyvkiadó, Nyíregyháza, pp. 341-349. 9 p.

*Initiation à la traduction technique (Expériences avec les étudiants traducteurs-intepètes – II-ème année, 2-ème semestre – à l'U.T.B.)*  
FOLIA PRACTICO-LINGUISTICA. XXV-XXVI. Theoretical and Practical Aspects of Training Translators. (Szöllősy-Sebestyén A. főszerk.) A szakfordítóképzés elméleti és gyakorlati kérdései. BME TTK Nyelvi Intézet. Bp. [1996] pp. 80-97. 18 p.

*Médiation de la culture technique dans l'enseignement du français langue étrangère*  
In: LINGUA 804:2, Nelu, Bradean-Ebinger (Réd.) Dialogue des cultures Budapest, Hungary : MKKE [1987] 210 p. pp. 175-196., 22 p.

### ***Fordítás és műfordítás elemzés***

*Szakfordítás a műfordításban Zola két regénye alapján*  
FORDÍTÁSTUDOMÁNY 20 : 2 pp. 52-73., 22 p. Scholastica, Budapest, [2018]

*Rejtett szövegszubsjektivitás. Szabó Magda Az ajtó című regényének francia fordításáról*  
FORDÍTÁSTUDOMÁNY 11 : 2 pp. 82-99., 19 p. Scholastica, Budapest, [2009]

*Le cas des brochures d'information de l'Union Européenne*  
ETUDES FRANCAISES, Pannon Egyetemi Kiadó, Veszprém, 5 pp. 53-65., 13 p. [2009]

*Szabó Magda Az ajtó című Fermina-díjas regényének francia fordításáról*

In: Sárdi, Csilla (szerk.) Kommunikáció az információs technológia korszakában : MANYE XVII. : XVII. Magyar Alkalmazott Nyelvészeti Kongresszus Pécs, Magyarország, Székesfehérvár, Magyarország : Kodolányi János Főiskola (KJF) [2008] 291 p. pp. 372-380., 9 p.

*Racine en hongrois avec un regard particulier sur les répétitions lexicales dans Phèdre traduite par György Somlyó. Le cas du monstre: Hommage à Etienne Pietri*

ETUDES CONTRASTIVES Fredet, Florentina & Laurian, Anne-Marie (Eds), Éditions scientifiques européennes PETER LANG SA, Berne, 6 pp. 83-105., 23 p. (2006)

*Az EMU és az euró – az Európai Bizottság kiadványának francia és angol változata*

FORDÍTÁSTUDOMÁNY 7 : 2 pp. 29-39., 13 p. Scholastica, Budapest, [2005]

*La tirade du labyrinthe en hongrois: Frontières et passages*

ETUDES CONTRASTIVES Szende, Thomas & Máté, Györgyi (Eds), Éditions scientifiques européennes PETER LANG SA, Berne, 2 pp. 69-81., 13 p. [2003]

*Frontières et passages: Párizs, 2001. október 25-27.*

FORDÍTÁSTUDOMÁNY 3 : 2 pp. 130-132., 3 p. Scholastica, Budapest [2001]

*Egy Racine szövegrészlet két magyar fordításáról*

FORDÍTÁSTUDOMÁNY 3 : 2 pp. 40-58., 19 p. Scholastica, Budapest [2001]

*«Eh bien, Antiochus, es-tu toujours le même?» Deux traductions hongroises du monologue d'Antiochus*

Jean-Louis Backès (Réd.) REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE, 73 : 2 pp. 241-256., 16 p. Didier Érudition, Paris [1999]

*«Etre ou bien n'être pas» A Hamlet-monológ francia változatairól*

In: VII. Országos Alkalmazott Nyelvészeti Konferencia [1997] II. Külkereskedelmi Főiskola. Budapest, pp. 104-109., 6 p.

*Comparative Analysis of Shelley's Ode to the West Wind and Its Hungarian Translation by Árpád Tóth. (Shelley: Ode to the West Wind – Tóth Árpád: Óda a Nyugati Szélhez)*

Final Paper. ELTE BTK Angol Tanszék. Budapest, 1993. pp. 1-46. 46 p.

## ***Szaknyelv és terminológia***

*L'âme de la locomotive et la belle chanson des cylindres: Poétique des termes techniques dans La Bête humaine et La 628-E8*

In: Sous la direction de Louise Ouvrard. Zsuzsa Simonffy – Márta Kóbor (dir.), *Le prévisible et l'imprévisible. Points de vue linguistiques, littéraires et didactiques*, Editions des archives contemporaines, pp. 95-108., 14 p. [2023]

*Valeurs connotatives des termes techniques dans un registre littéraire: La Bête humaine de Zola et La 628-E8 de Mirbeau*

EXCAVATIO: International Review for Multidisciplinary Approaches and Comparative Studies Related to Emile Zola and Naturalism Around the World 32 Paper: 6, 14 p. [2021]

*Az autós lexika kialakulásának kezdetei Franciaországban: neologizmusok ma és tegnap*  
*Mirbeau La 628-E8 című regénye alapján*

(Bocz Zs. – Besznyák R., szerk.) PORTA LINGUA 2019 pp. 81-95., 15 p. Szaknyelvoktatók és -kutatók Országos Egyesülete, Budapest [2019]

*Architecture réelle, architecture fictive dans L'Abbé Jules: le cas de la chapelle du Père Pamphile*

EXCAVATIO: International Review for Multidisciplinary Approaches and Comparative Studies Related to Emile Zola and Naturalism Around the World 30 Paper: Elthes, 11p. [2018]

*(Szak)nyelvi rétegezettség egy Mirbeau-regényben különös tekintettel az építészetre*

(Bocz Zs. – Besznyák R.) PORTA LINGUA 2018 : 489 p. pp. 381-399., 19 p. Szaknyelvoktatók- és -kutatók Országos Egyesülete, Budapest [2018]

*Vasúti lexika irodalmi regiszterben Zola: La Bête humaine (Állat az emberben) c. regényében*

(Bocz Zs. – Besznyák R., szerk.) PORTA LINGUA 2017: pp. 77-95., 19 p. Szaknyelvoktatók és -kutatók Országos Egyesülete, Budapest [2017]

*Urbanisztikai térben építészeti lexika Zola Le Ventre de Paris (Párizs gyomra) című regényében*

(Bocz Zs. – Besznyák R., szerk.) PORTA LINGUA 2016: 455 p. pp. 99-115., 17 p. Szaknyelvoktatók és -kutatók Országos Egyesülete, Budapest [2016]

*Quelques aspects linguistiques et méthodologiques de l'enseignement du français technique*

In: Languages for Specific Purposes. Scott, Wendy and Mühlhaus, Susanne (Eds). Kingston University School of Languages. Kingston upon Thames, 1994. pp. 68-72., 5 p.

### ***Francia–magyar kapcsolatok irodalmi vonatkozásai***

*Autour du Foyer en Hongrie*

OCTAVE MIRBEAU \_ Études et Actualités 5, (Pierre Michel, Rédacteur en chef) LES AMIS d'OCTAVE MIRBEAU \_ Éditions du Petit Pavé, Angers, pp. 237-257., 21 p. [2024]

*Une journaliste Hongroise rend visite à Mirbeau en 1910*

OCTAVE MIRBEAU \_ Études et Actualités 4, (Pierre Michel, Rédacteur en chef) LES AMIS d'OCTAVE MIRBEAU \_ Éditions du Petit Pavé, Angers, pp. 196-215., 20 p. [2023]

*Poétique des émotions dans le corpus épistolaire hongrois*

LES CAHIERS NATURALISTES 66 : 94 septembre, (Alain Pagès, Directeur), Société littéraire des Amis d'Émile Zola, Paris, pp. 241-261., 21 p. [2020]