

FÖLDES GYÖRGYI

# Játék a tűzzel, avagy mennyre fordíthatatlanok az Oulipo-művek?

Amikor 2021-ben Hervé Le Tellier *Anomália* című regényével (LE TELLIER 2020) megnyerte a Goncourt-díjat, sikerének volt némi visszhangja Magyarországon is: a művet szinte azonnal magyarra is fordították (Gulyás Adrienn) (LE TELLIER 2021), kritikák jelentek meg róla, podcast-beszélgetést rendeztek a műről, az addig nálunk teljesen ismeretlen szerző ellátogatott Budapestre is. Le Tellier mindazonáltal az OuLiPo/Oulipo társaság egy késői tagja, akinek ugyan nem könnyű fordítani a szövegét, de a feladat kívülről azért nem tűnik lehetetlennek: a könyv alapvetően egy multiperspektívájú mű, műfajparódiaként is értelmezhető részekkel, ám könnyen olvasható, narratív szerkezetű, sodró erejű cselekménnyel, még ha abban van is egy bonyolult csavar, (amely éppen az Oulipo társaság által kutatott lehetőség/virtualitás fogalmat tematizálja) – ezért lehetett bestseller, miközben hazája legrangosabb díját is elnyerte. (Maga a szerző amúgy kivételes gondot fordít rá, hogy konzultáljon a fordítókkal, ezért műhelyt is rendezett a számukra.) Csakhogy az Oulipo-könyvek többnyire nagy kihívást jelentenek, és úgy tűnik, a leghíresebb (s talán legérdekesebb) kísérletek egy jelentős részének neki sem fogtak a magyar fordítók, míg másik hányadukat azért megpróbálták átültetni magyarra.

De mi az az Oulipo, és miért jelent ilyen nehéz feladatot egy-egy ilyen alkotás fordítása? Eseménytörténeti szempontból nem bonyolult feladat meghatározni a mibenlétét, ennél kicsit nehezebb összefoglalni a programját, de a legösszetettebb kérdést mégis az alá rendelhető szövegkorporusz behatárolása jelenti. Az Oulipo az *Ouvroir de Littérature*

*POtentielle* kifejezésből alkotott mozaikszó (a Lehetséges Irodalom Műhelye), amelyet – előbb SLE néven – alapított meg 1960-ban Franciaországban Raymond Queneau, aki elsősorban író és költő volt, másodsorban matematikus, és François Le Lionnais, aki elsősorban matematikus volt (és vegyész), másodsorban pedig irodalmár, a Patafizikus Kollégium (Collège de Pataphysique) alcsoportjaként – bár a két társaság utóbb eltávolodott egymástól. A csoporthoz időközben más tagok is csatlakoztak. Ma negyven név szerepel a listán (a csoporttagság a résztvevő halála után is megmarad; a legidősebb – Duchamp 1884-ben, míg a legfiatalabb 1984-ben született) (OULIPO). Néhány ismertebb tagja: Italo Calvino, Marcel Duchamp, Anne F. Garréta, Hervé Le Tellier, Georges Perec, Raymond Queneau, Jacques Roubaud – ebből a névsorból kiderül, hogy a csoportnak nagyon erős kötődése volt az avantgárdhoz, főként a szürrealistákhoz, továbbá a tudományok közül a matematikához, áttételesen pedig a filozófiához is: a fentiekén kívül matematikus (is) (volt) Jacques Roubaud és Le Tellier, Duchamp és Perec pedig magas szinten sakkozott. A korpuszt azért nehéz evidens módon meghatározni, mert kérdés, hogy vajon az alapítók 1960 utáni, illetve a tagként felvett írók-költők csatlakozásuk utáni minden műve ide sorolható-e, ráadásul gyakran csatlakozásuk előtti, „oulipós” szövegeik miatt veszik fel a tagokat. Volt, akinek az életművében az Oulipo tagságnak epizódszerű jelentősége van, de például Jacques Roubaud saját, igen gazdag és változatos életművének – egyszerre matematikus, író-költő, teoretikus, illetve trubadúrlírával foglalkozó irodalomtörténész – nagy hányadát az úgynevezett „terv” részének tekintette.

Paul Fournel 1972-ben figyelemreméltó összefoglalását adta az Oulipo manifesztumainak és az általa kialakított elveknek. A Kollégium 17. füzetének egy szövegét idézi, amely rámutat, az Oulipo programjának van egy „metafizikai” aspektusa is (így, idézőjelben, mert erős lehet a gyanúnk, hogy játékos paródiának szánják, némileg egyik példaképük, Mallarmé tiszteletére is) – de ha mégis feltételezzük, hogy ez a metafizikai mégiscsak létrejön, az a művészi/írói teremtés véletlenszerűségének, az emberi szándékon kívüllépő autonómiájának, s az ige így létrejövő potencialitásának köszönhető: „Az ige mélységesen potenciális (és ezen

keresztül ontozsenikusan patafizikus avagy imaginárius megoldások nemzője). Ebben áll, hogy van Isten. (...) Az Ige isteni Potencialitása néhány nevezetes villanás erejéig fennmaradt, noha mindig készen áll arra, hogy némává, rejtetté és implicitté váljék. Arról van szó – és ez az, amit a Lehetséges Irodalom Műhelyének megteremtése jelentett –, hogy mindig kinyilatkoztatottá kell tenni és művé kell változtatni az Ige képességeit. Így a teremtett teremtések idejét, amikor az általunk ismert irodalmi alkotások létrejöttek, fel kell váltania a teremtő teremtések korszakának, képesen arra, hogy e teremtések egyszerre előre látható és egyúttal kivédhetetlenül előre nem látható módon, önmagukból kiindulva és önmagukon túl fejlesszék ki magukat” (FOURNEL 1972). Egy másik megközelítés, amely az inspiráció szerepére és kialakulására, s ezzel együtt a megkötések fontosságára mutat rá. Természetesen az irodalom többnyire eleve szabályozó, rendszerező struktúrák mentén működik (műfaji jellegzetességek, verselés, versformák: például szonett, rondó), ám az Oulipo a megkötések defínitív módon és igencsak felülreprezentáltan használja, továbbá az esztétikai szempontok fölé is helyezi, s számos teljesen újat vezet be, amelyek éppen az irodalmi konvenciók ellenében hathatnak. (E kényszerek sokfélék lehetnek, a műnek minden szintjén jelentkezhetnek – fonémák, lexika, szintaxis, globális felépítés (SZIGETI 2004: 60) –, továbbá variálódhatnak is.) Le Lionnais első manifestuma deklarálja, hogy az Oulipo mindezt „szisztematikusan és tudományosan” teszi, és „szükség esetén az információt kezelő gépek jószolgálati segítségéhez folyamodik” (Le Lionnais első manifestum, idézi FOURNEL 1972). Fournel mindezt így egészíti ki: „Nem intuitíve és részlegesen megtett strukturális felfedezésekről van szó, hanem olyan rendszeres és tudományos kutatások szép és helyes vállalásáról, melyek általában, de nem kizárólagosan matematikai alapozásúak, s melyek célja az, hogy az írók inspirációja számára új öntőformákkal szolgáljanak” (uo.). Vagy Queneau megfogalmazásában: „Mi a célja munkálatainknak? Új, matematikai természetű „struktúrákat” találni fel, az irodalmi tevékenységet serkentendő: hogy úgy mondjam, ihlet-támasztékokat adni, vagy pontosabban annak segédeszközait” (Queneau kiadatlan előadása, idézi FOURNEL 1972). Az oulipós szerzők mindemellett mindig hangsúlyozzák műveik

játékosságát is – a nyelvvel való kísérletezés mint játék, mint véresen komoly bolondozás.

Magyarországon talán Szigeti Csaba tette a legtöbbet az Oulipo megismertetéséért, szinte monográfiaértékű tematikus tanulmánykötetet publikált róla (SZIGETI 2004), illetve – amelyből már idéztünk is – egy internetes oldalt is működtetett néhány általa fordított fontos szöveggel, teoretikus munkával (<http://magyar-irodalom.elte.hu/szigeti/oulipo/>), mellette néhány jelentősebb rövid cikket is publikált folyóiratokban (sőt, egy ízben a *Fanni hagyományait* is átírta Kármán Józseftől Carradet *Sajtot vagy desszertet?* című művének megkötetési segítségével). Mellette még Seláf Levente játszik jelentős szerepet a népszerűsítésükben: ő, minthogy irodalomtörténészként hasonló témával foglalkozik, minden bizonnyal a trubadúrköltészet versszerkezetéről is sokat publikáló Roubaud tevékenységétől jutott el hozzájuk (továbbá lefordította Roubaud azon verseskötetét [*Quelque chose noir – Vala mi fekete*], amelyben feleségét búcsúztatja el – igaz, ez utóbbit, éppen gyászterápiás jellege miatt, nehezen lehetne tisztán „oulipós” könyvként interpretálni) (ROUBAUD 1986, ROUBAUD 2010). Ami pedig a fordítást illeti, noha a teljes Oulipo-szövegkorpuszt még felmérni is nehéz – sok szerző, viszonylag nagy életművek –, azt mondhatjuk, bár az utóbbi két évtizedben több fontos mű valóban megjelent magyarul, számos emblematikusnak tekinthető szöveg magyar változata még várat magára. Pontosabban: nem igazán tudni, vajon megtörténik-e valaha, hogy legalább a legmeghatározóbb szövegekhez hozzájuthassunk magyarul: van ugyanis olyan eset, ahol a fordítás minden gond nélkül megvalósítható lenne, máshol viszont olyan, nyelvi sajátosságokon alapuló kihívásokat tartogat a szöveg, amelyek a magyar nyelv sajátosságai miatt nem igazán megoldhatók, másra, valami hasonlóknak érzett sajátosságra váltani viszont azért nem lehet, mert a formai-nyelvi kísérlethez bizony szövegvilág is tartozik, és a cserével/cserékkel néha a tékek is úgy megváltoznának, hogy értelmetlenné tennék a magyarra történő átültetést (egyébként angolul, németül sem létezik sokkal több fordítás).

Szigeti Csaba a *Mint egy elefánt*ban amúgy egy egész fejezetet szentel (*Előszó: A külső fordításról*) a fordítás kérdésének, ennek szeretném előljá-

róban néhány megállapítását idézni, hogy aztán rátérhessek saját – némileg más természetű – példáimra. Eleve, írja a monográfia szerzője, már az olvasás is kérdéseket vet fel, ugyanis a megkötések nem mindig láthatók, az író nem is feltétlenül teszi őket explicitté, olykor viszont éppen az általa mellékelt használati utasítás szándékosan megtévesztő. Az Oulipo-művek esetében, hivatkozik még Frank Wagnerre, eleve „ráhangolódva” indul a befogadás, és olyan helyeken is megkötéseket gyanítunk, ahol ilyen nincs. Létezik egy úgynevezett belső olvasat is, a „beavatottak” olvasata, a belső köré; a fordító azonban többnyire nem tartozik közéjük, jóllehet neki nyilván követnie kell az összes megkötést: ezek felismeréséhez tehát filológussá kell válnia.

Továbbá, mutat rá Szigeti, például Georges Perec *La Disparition*jában (Az *eltűnés*) az a tény, hogy a szerző szándékosan mellőzi az *e* betűt – a regényből kiiktat minden szót, amelyben a francia nyelv ezen, legtöbbször használt betűje előfordulna – nem csupán formai teljesítmény: „a rendelkezésünkre álló nyelv [...] mérhetetlen és beláthatatlan következményekkel jár a világ értelmére és értelmességére nézve” (SZIGETI 2004: 25). A *Disparition* fiktív világában csak azok a dolgok léteznek, amelyekben nincs *e* betű: bár ugyanolyan élhető és elgondolható, mint amelyben van, ám tudjuk, az író számára nem léteznek szinonimák, minden szó fontos és pótolhatatlan. Megoldható a fordítás, csak egy másik, párhuzamos szövegvilágot, művet hoz létre.

Szigeti Csaba vonatkozó fejezetében még két (pontosabban három) példát sorol fel Perec *La Disparition*ján kívül. Queneau két kísérletét Mallarmé egyik szonettjére (Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui): ezek közül az egyikben a szóvégi szavakból állít össze egy haikusított szonettet, a másikban izomorfizmust hoz létre (kitöröljük a szövegből a magánhangzókat, és másokat teszünk bele), továbbá Roubaud algebrikus tündérmeséjét hozza fel például: Roubaud itt radikalizálja a Propp népmeseelméletében is bemutatott kombinatorikát, azaz minden szereplő-funkció-cselekményelem összekapcsolás lehetséges változatnak minősül nála.

Mi azonban (részben) más példákat szeretnénk felhozni, és némileg más megközelítésben. Például érdekes, és nehezen talál magyaráza-

tot, hogy nem található meg magyarul az Oulipo egyik megalapozó műve, Raymond Queneau *Cent mille milliard de poèmes (Százezer milliárd vers)* című kombinatorikus alkotása (QUENEAU 1961): ez a könyvtárgy, amely tíz szonett egyenként tizennégy sorából képes létrehozni 1014 (10000000000000) számú verset, nincs lefordítva – holott ennek magyar változata éppen ugyanúgy, vagy csak kicsivel nagyobb figyelemráfordítással megalkotható, mint tizennégy különálló szonetté. Ráadásul irodalomtörténeti jelentősége okán sem lenne indokolatlan megvalósítani, hiszen megelőlegezi a szöveggenerálás elvén alapuló számítógépes irodalmat, amelynek fontos magyar vonatkozásai is vannak. A párizsi Magyar Műhely számos neoavantgárd kísérletét ez a vers, illetve a hatvanas, hetvenes években már komputeren létrehozott oulipo- (továbbá egy másik csoportosulás, az ALAMO-)alkotások is inspirálták. Ilyen magyar műhelyes mű például Papp Tibor számítógépen generált dinamikus képverse, a *Les très riches heures de l'ordinateur, no 1* (1985), amely a Georges Pompidou Központban volt kiállítva, s most az Irodalomtudományi Intézetbe került a *Disztichon Alfa* című program, amely huszonnégy, szavakkal nem kitöltött disztichon-szerkezetből egyet véletlenszerűen kiválasztva, az üres helyeket a magyar nyelvi szabályoknak megfelelően betölti a szöszedetben tárolt szavakkal, ekképpen nagyjából tizenhatbillió disztichont képes generálni (FENYŐ 2020). De nemcsak a hatástörténet felől számottevő ez a mű, hanem azért is – miként a későbbi számítógépes alkotások is – egyfelől az író-olvasó-szöveg hármásának radikális újradefiniálására tesz kísérletet (az olvasónak meghatározó szerepet juttatva a mű létrehozásában), illetve – részben ennek folyományaképp – a műalkotás ontológiai státuszának, létmódjának újragondol(tat)ására hívja fel az értelmezőt. (Queneau-nak azok a még az ezen korszakot megelőző szövegei viszont nagy sikert arattak magyarul, amelyek alapötletükben társíthatók az Oulipo szellemiségéhez. Egyfelől az 1980-as, 1990-es években a Katona Színházban rendkívüli sikerrel színpadra adaptált *Stílusgyakorlatok (Exercices de style)*, amely ugyanazt a nyúlfarknyi, hétköznapi kis történetet meséli el különböző stílusregiszterekben, illetve stílus- és retorikai alakzatoknak megfelelően (Bognár Róbert fordítása, rend. Salamon Suba László). Továbbá ilyen még az argó „stílusgyakorlatként”

is felfogható, polgárpukkasztó *Zazie a metrón*, amely valójában inkább a belőle készült, Louis Malle rendezte filmadaptációnak, a francia új hullám egyik fontos darabjának köszönheti hírnevét: amúgy az az érzésem, hogy bár ismeretes, hogy a szleng amúgy is gyorsabban válik elavulttá, mint a sztenderdek megfelelő nyelvi változatok, mintha a magyar verzió (Klunmák István) (QUENEAU 1973) még inkább régiesnek hatna napjainkban, mint Queneau 1959-es francia nyelvű eredetije (QUENEAU 1959).

Mint már említettük, Georges Perec *La Disparition* című krimije egy eltűnést visz színre (PEREC 1969), s nem csupán egyik főszereplője, a beszélő névvel rendelkező Anton Voyl (voyelle = magánhangzó) tűnik el benne, hanem a francia ábécé legtöbbit használt betűje, az *e* is, hiszen a borítón kívül sehol máshol nincs jelen a szövegben: a regény egy úgynevezett lipogramma. Ez hihetetlen bravúrt követel a szerzőtől, mert nem csupán az *e* (ékezetes formában is: è, ê, ë, sőt a másképp ejtett é) tűnik el belőle, hanem teljesen másképp hangzó betűkapcsolatokban sem szerepel (pl. eu, eau, ie); kiesik így nem csupán a francia szókincs legalább egyharmada, de mivel az *e* betű alapvető eleme a francia nyelv teljes szintaktikai rendszerének is, kiiktatásával kihullik a fél névmási és partikularendszer (ne, de, se, me, te, leur), mint ahogy a névelők többsége is (le, les, une, des), a többes számú birtokos alakok (mes, tes, ses...), a leggyakoribb ige típusok (-er, -re) leginkább magától értetődő alakjai is (kivéve a *passé simple* és az *imparfait* egyes alakjai), s ami még érdekes, nem szerepelhet benne nőnemű melléknév sem. Mindennek, ha belegondolunk, egy különös szöveguni-verzum lesz a következménye, amelyben egy alapvetően külső megszorítás befolyásolja a hangulati-stilisztikai tényezőket – a *passé simple* előtérbe helyezése a *passé composé*val szemben például eleve irodalmiasabbá teszi a textust, s akadályozza a spontán dialógusok közvetlen beidézését, a nőnemű dolgok kevésbé minősíthetők, s a megnevezések és közvetlen cselekvéseket kifejező igék nagy részének kiszorulása olyan perifrázisok, és különleges, ritka, például görög eredetű szavak alkalmazását teszi (szinte) nélkülözhetetlenné, amely meglehetősen artisztikussá, már-már manieristává stilizálja fel az amúgy jellemzően zsáner-(ti. krimi-)cselekményt hordozó szöveget. Mondjuk az már inkább egyéni írói sajátosság, hogy

Perec amúgy is előszeretettel bocsátkozik felsorolásokba, párhuzamos szerkezetű tagmondatok halmozásába – ezt megteszi más könyveiben is, csak itt a magánhangzókészlet redukáltsága folytán ezek szinte rímelenek is. E szintén emblematikus műnek tehát nincs magyar változata (érdekes módon viszont angolra, németre, spanyolra vagy éppen törökre is lefordították, a spanyol változatnál az ő nyelvükben az e-nél gyakoribb a-t hagyták el. (Az analógiásan felépített mondatokon – ahogy látom – az egyik angol verzió létrehozója egy kicsit el is vérzett, túlságosan feldúsította a szöveget.) A magyar verzió amúgy nyilván figyelemreméltó kísérlet lehetne, ugyanakkor közel sem dilemmák nélküli: a kihívás egyfelől hasonló, hiszen nyelvünkben ugyancsak az e a leggyakrabban használt betű, még ha mindig fonetikusán ejtjük is; csak hogy egyfelől nem ugyanazok a sajátosságok kerülnének ki a nyelvi rendszerből, amelyek a franciából (talán nagyjából lexikai problémák merülnének fel, hiszen nálunk nincsenek nőnemű melléknevek, s a magánhangzóharmónia elve miatt a magas hangrendű szavak nagy részének kiejtésével kevesebb gond lenne a magas toldalékokkal is). Ugyanakkor ezek szerint – s ez már nem csupán a magyar verzió esetére vonatkoztatható, annál univerzálisabb kérdéseket vet fel – a fordítás során egy kétszeres áttétel érvényesülne, ugyanis gyakran már eleve egy körülírást kezdene el a fordító áttenni, és ezt alapul véve keresgélne nem e-s kifejezések, adott esetben a körülírás újabb körülírása után. Persze elvben választhatja a visszaegyszerűsítés, visszaredukálás, majd az innen kiinduló, a magyar nyelvhez képest adekvát megoldás keresés stratégiáját is, csak az már elég komplikálttá teheti a folyamatot, s ezen túl is erősen kétséges, van-e francia nullpont-verzió, létezik-e ebben az értelemben francia eredeti. (Tegyük hozzá, hogy Perec megírta amúgy e könyv ellendarabját, a csupa e-ből álló *Les Revenentes* című munkát is, amely viszont Karinthy eszperentejénekével mutat összefüggést, bár van benne néhány könnyítés – ott aztán végképp olyan fokú a körülíráskényszer, illetve a „nullpont-verzió”-probléma, hogy az a szöveg egy az egyben valóban fordíthatatlan) (PEREC 1972).

Már az ontológiainak is nevezhető dilemmák is semlegesíthetik azt a gyakran felmerülő vádat, hogy az oulipós művek mögött csupán formai ügyeskedések, üres stílusbravúrok állnak, de éppen Georges Perec élet-

művében más szempontok is felmerülnek: az eltűnés, a hiány, az üres hely tematikája rendszeresen visszatér egyéb munkáiban is – mindezt a holokauszttraumának szokták tulajdonítani, a szülők elvesztésének, illetve az ennek következtében kialakult, az identitás integritásában jelentkező „réseknek” (a zsidó származású kisgyermek Percec édesanyjának úgy sikerült megmenteni, hogy egyedül elküldte egy Vöröskereszt-táborba – neki magának és az apának viszont nem sikerült túlélnie a háborút). Más könyvei másképp, tematikus szinten ragadják meg ezt a hiányt és hasadtságot, a legerősebben talán a *W ou le Souvenir d'enfance* (*W vagy a gyermekkor emlékezete*) (PEREC 1975), illetve az *Ellis Island* (PEREC 1980). Percec magyarországi jelenléte, recepciója – a korábban keletkezett *A dolgokon túl* – inkább ezekhez a művekhez köthető (az előbbit Bognár Róbert [PEREC 1996], az utóbbit Kádár Krisztina fordította [PEREC 2003]), minden bizonnyal a *La Disparition* nyelvbe horgonyozottsága miatt is, de talán azért is, mert a magyar irodalomtörténeti diskurzusban némileg könnyebben elhelyezhetők, mint a leginkább a peremre (és külföldre) szorult neoavantgárd kísérletekhez hasonlítható, nagyon intenzív formai játékokkal működő oulipós művek. Mindazonáltal e művek szemlélete és szövegalkotási stratégiája olyan, hogy voltaképpen tekinthető oulipósnak is. Ilyen például *A W vagy a gyermekkor emlékezete*ben az önéletrajzi én szintjén működő „valóság” és az ahhoz képesti, abban keretezett fikció egymás felé fordulása, egymásba kapcsolódása. Az *Ellis Island*ben pedig az alapkoncepció, miszerint a híres, hajdan bevándorlóközpontként működő szigeten az érkezők személyes holmijaiként, illetve berendezésként szolgáló, ott felejtett tárgyak pusztá számbavételéből mint rekvizitumokból és mint nyomokból meglátható, és bár részlegesen, de rekonstruálható, mi történt az ide érkező, majd Amerika olvasztótégelyébe dobott – esetleg visszatoloncolt – emberekkel (a regény alapja egyébként egy Robert Boberral együtt forgatott dokumentumfilm). Másfelől, és még inkább a választott, saját kitalálású műfaj felől is oulipós a könyv: a lehetséges emlékezethez kapcsolható úgynevezett *hiányzó* önéletrajz felől. Egy önéletrajz, amelyet a fent említett módon nyomokból rajzolt meg, valójában azonban nem létezik: ez a döntése viszont annyiban megalapozottnak gondolható, hogy a nagy-

szülők akár kivándorolhattak volna, és érkezhettek volna ide is, pontosan ugyanannyira esélyes módon, mint ahogy – miután például Lengyelországból eljöttek – Európában maradtak, megpecsételve a család sorsát. (Az említett hiány, tátongó üresség ekképpen jelentkezik az identitást illetően is, hiszen a lírai én ugyanúgy nem kötődik már felmenői tradícióihoz, nyelvéhez, emlékeihez, mintha radikálisan, földrajzilag is távol került volna, és asszimilálódott volna az amerikai kultúrához – részint vallásvesztése, részint a családja nagy részének elpusztítása miatt.)

A szöveg egyébként az Allen Ginsberg-hosszúversek dikciójára is emlékeztető vessorokba tördelt szabadversként, sőt, akár ritmikus prózaként olvasható, amelybe Perec saját szövegén kívül intertextuális betoldások is kerültek Sólem Aléchem *A Motl gyerek* című regényének egy fejezetéből, illetve Kafka *Amerikájának* mottójából – itt Perec versbe szedi, és a saját költői játékának megfelelően variálja ezeket a textusokat. Kérdés, hogy ez az intertextuális „belecsempészés”, illetve a megkötések szerinti transzformációk mennyiben tekinthetők oulipós eljárásoknak, hiszen efféle technikákat a posztmodern irodalomban előszeretettel használnak mások is – ilyen esetekben talán főleg a kinyilvánítás, a hovatartozás deklarálása mint paktum döntheti el a dilemmát.

Bár Perecnek még több kifejezetten oulipós, s nagyon komplex, többrétegű eljárásokkal működő jelentős műve is van, amelyeket nem lenne érdektelen – s viszont lehetetlen sem – lefordítani, mert ezek az eljárások magasabb, cselekményszervezői, fikciós kereteket érintő szinteken működnek (a *La Vie mode d'emploi*, illetve *53 jours*), most azonban csak még egy érdekes példát idéznék, amely annyi más nyelvre igen, ámde magyarra egészen bizonyosan nem átültethető. Pontosabban meg lehet tenni, de éppen az lúgózódna ki belőle, az a különleges technika, megkötés, amely működteti a regényt. Ez Anne F. Garréta *Sphinx* című regénye (GARRÉTA 1986), amely egy olyan pár szerelmének történetét mutatja be, akiknek nem tudjuk a nemüket (lehet nő-férfi, nő-nő vagy éppen férfi-férfi a leosztás). Ez a grammatikai nemeket jelző francia nyelv esetében ugyancsak komoly megszorítás, hiszen e megkötés a két főszereplőre vonatkozóan nemcsak a nevek, a rájuk vonatkozó főnevek és névmások kiiktatásával jár, hanem egyúttal a közvetlenül rájuk

vonatkoztatott mellékneveket, illetve az összetett igeidőkben az être-rel (létigével) ragozott igék kihagyásával is. Már a cím is egy játék, hiszen a szfinx – azon túl, hogy tematikus értelemben vonatkozik egyfelől az egyik partner kiismerhetetlenségére is, továbbá a regényben elég gyakori Baudelaire-reminiszcenciák rendszerébe tagozódik – a francia nyelvben nő-, illetve hímnemben is létezik (*le/la Sphinx*), jelentésárnyalattól függően. Teljesen világos, hogy a magyar változatban a könyv fontos alkotóeleme, a lingvisztikai teljes egészében elveszne, s enélkül nem igazán érdemes lefordítani. Annak ellenére sem, hogy a regény egyrészt enélkül is egy nagyon szépen, líraian megírt szöveg maradna egy táncos(nő?) és egy egyetemista (valószínűleg bölcsész) tragikus szerelméről; továbbá mert a „trükk” persze magyarul is érezhető lenne, miként a nemet (a nem semlegesítését) érintő regénypoétikai játékok néhány hazai műben is működni látszanak (talán legismertebb példája ennek Bartis Attila *A séta* című kisregénye, ahol a főszereplőről csak az utolsó fejezetekben derül ki, hogy lány, addig a befogadó konvencionális beállítódásai miatt inkább fiúnak érzékeli). Ráadásul Anne F. Garréta szövegének, sőt játékos technikai trükkjének ugyanúgy komoly – személyes, de a társadalmi-politikai térre is kiható – tétje is van, amely a mai magyar politikai-ideológiai erőterben különösen intenzíven hatna: tudniillik a gender-, s ezen belül is az LMBTQ-értelmezhetőség, s ezen keresztül egy fontos, és manapság elnyomott helyzetben lévő kisebbség képviselete, ha közvetett formában is (összekapcsolva amúgy egy másik kisebbségével, hiszen a táncos amúgy feketebőrű, ez viszont teljesen világosan jelezve van a szövegben). Ugyanakkor érdemes jelezni, hogy a regényt angolra mégis lefordították: Emma Ramadan PEN-díjat is kapott érte, ami jelzi a feladat nehézségi fokát is; mindazonáltal, mivel az angol nyelv sem használ általában (a főnevek és melléknevek esetében nem, csak a névmásoknál: he/she, his/her) nemeket, sok nehézség kiiktatózott és sok aspektus elveszett ebben a változatban is (GARRÉTA 2015). Egyszóval, marad a címben feltett kérdés: fordíthatóak-e, fordítandóak-e az oulipós művek. Viccesen hozzátehetném, ha igen, miért nem, s ha nem, miért igen – valójában azonban nyilván egyedileg mérlegelendő, tudunk-e, érdemes-e valamit kezdeni velük magyarul.

## IRODALOM

- FENYŐ Dániel 2020. Digitális technológia a magyar irodalomban. URL: <https://www.goe-the.de/ins/hu/hu/kul/sup/alg/ait/22068260.html> (letöltés ideje: 2023. 01. 18.)
- FOURNEL, Paul 1972. Kulcsok a lehetséges irodalomhoz (részlet). Ford. Szigeti Csaba. URL: <http://magyar-irodalom.elte.hu/szigeti/oulipo/> (letöltés ideje: 2023. 01. 18.)
- GARRÉTA, Anne F. 1986. *Sphinx*. Grasset, Paris.
- GARRÉTA, Anne F. 2015. *Sphinx*. Transl. Emma Ramadan. Deep Vellum Publishing, Dallas.
- LE TELLIER, Hervé 2020. *L'anomalie*. Gallimard, Paris.
- LE TELLIER, Hervé 2021. *Anomália*. Ford. Gulyás Adrienn. Park, Budapest.
- OULIPO. URL: [www.oulipo.net](http://www.oulipo.net) (letöltés ideje: 2023. 01. 18.)
- OULIPO. Antológia. Szerkesztette és fordította Szigeti Csaba. URL: <http://magyar-irodalom.elte.hu/szigeti/oulipo/> (letöltés ideje: 2023. 01. 18.)
- PEREC, Georges 1969. *La Disparition*. Gallimard, Paris.
- PEREC, Georges 1972. *Les Revenentes*. Julliard School, Paris.
- PEREC, Georges 1975. *W ou le Souvenir d'enfance*. Gallimard, Paris.
- PEREC, Georges 1980. *Ellis Island*. Éd. du Sorbier/INA, Paris.
- PEREC, Georges 1996. *W vagy a gyermekkor emlékezete*. Ford. Bognár Róbert. Noran, Budapest.
- PEREC, Georges 2003. *Ellis Island*. Ford. Kádár Krisztina. Múlt és Jövő, Budapest.
- QUENEAU, Raymond 1959. *Zazie dans le métro*. Gallimard, Paris.
- QUENEAU, Raymond 1961. *Cent mille milliard de poèmes*. Gallimard, Paris.
- QUENEAU, Raymond 1973. *Zazie a metrón*. Ford. Klumák István. Magvető, Budapest.
- ROUBAUD, Jacques 1986. *Quelque chose noir*. Gallimard, Paris.
- ROUBAUD, Jacques 2010. *Vala mi fekete*. Ford. Seláf Levente. Kalligram, Pozsony.
- SZIGETI Csaba 2004. *Mint egy elefánt*. Az OuLiPo formaművészetéről. Kijárat, Budapest.