

# EGY SZINESZTÉZIA JELENTÉSÉNEK NYO- MÁBAN\*

## A „FEHÉR CSEND” SZEMANTIKÁJA JACK LONDON EL- BESZÉLÉSEIBEN

KOVÁCS GÁBOR

Az 1990-es évek kultúratudományi „fordulata” jelentős mértékben érintette Jack London prózaművészetének értelmezési módját is. A kulturális tájképen betöltött pozíciójának értékelése egyre fontosabbá vált, s így első három novelláskötetének északi világát egy olyan megközelítés felől kezdték interpretálni, ami a fehér férfit középpontba állítva láttatja az indiánok otthonos terepeként aposztrófált meghódítandó területet:

London alapvetően arra építi egységesítő és elsődleges vagy konceptuális terét, hogy a Yukon atmoszféráját két összefüggő szempontból irodalmiasítja – „fehér

---

\* A tanulmány a NKFIH által támogatott NN\_17 125791 nyilvántartási számú és *A kánonképződés folyamatai komparatív megközelítésben: közép-európai és kelet-közép-európai kánonok a modernség kontextusaiban* című csoportos kutatás, illetve a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj (és az ÚNKP Bolyai+) keretében megvalósuló *Gárdonyi Géza prózapoétikái* című önálló kutatás eredménye.

csendként” és „ösvényként”. Ez a két ismétlődő észak-trópus úgy kombinálódik, hogy a történeteken keresztül egyfajta oppozíciót generáljon a „belső” és a „külső” között, amelyben a „külsőt” a tematikus és ideológiai vonatkozások egy teljes készlete határozza meg, s főként olyasmi, ami a fehér férfit illeti. London saját magát és főszereplőit főként ebben az ideológiai térben helyezi el, s – amint látni fogjuk – főként úgy, hogy a fajok közötti házasságot és a fajkeveredést állítja be az elveszett patriarchális rend legitimálásának vagy megújításának eszközeként. Első három novellagyűjteményének ívét követve nagyjából át lehet tekinteni azt az utat, amely elvezet az indián nőt elvevő fehér férfitől a fehér anyát tisztelő fehér férfiig, illetve ahhoz a fehér férfiig, aki az indián apát keresi.<sup>1</sup>

Egy ilyen értelmező perspektívában a válságban lévő, de önmagát mégis minden (a nő, a „benszülött”, a társadalom stb.) fölé emelő fehér férfi allegóriáiként tűnnek elő az új, ismeretlen és fenyegető északi világban nem is annyira az aranyat, hanem sokkal inkább az elhagyott vagy elvesztett otthonhoz vezető utat kereső főszereplők. Így az utóbbi 30 év elemzése főként a fehér férfinek a kultúrához, a civilizációhoz, a nőhöz és a kolonizált népcsoportokhoz való nemi és faji viszonyulásának példázataként olvassák az íróknak a „fehér csend” (*white silence*) kifejezéssel megjelölhető novelláit (sőt regényeit is). A „fehér csend” trópusának értését ezek az interpretációk tehát a „fehér férfi” kulturális-társadalmi problematikájához kötik (referencializálják). J. C. Reesman, Jack London munkásságának egyik legelfogadottabb 21. századi kutatója is azzal hozza összefüggésbe a „fehér csend” konceptusát,<sup>2</sup> hogy miközben az író északi novelláiban a fehér férfi nézőpontján és hangján keresztül határozott reflexióval kerül megvilágításba a Másik (a nő, az indián, a félvér stb.), addig teljes mértékben hiányzik a fehér férfi önreflexiója (s általában ez okozza a szereplők tragédiáját): „»a fehérség önmagában néma, jelentésten, feneketlen, értelmetlen, fagyott, fátyolos, rettegett, öntudatlan, engesztelhetetlen« – s

---

<sup>1</sup> Jonathan Auerbach, *Male Call: Becoming Jack London* (Durham, NC: Duke University Press, 1996), 53.

<sup>2</sup> Az író munkásságát a 20. század második felében leginkább Earle Labor látta át. Kutatásainak összegzéseként lásd Earle Labor, *Jack London: An American Life* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 2013). Labor és Reesman „generációváltásáról” bővebben lásd: Jeanne Cambell Reesman, „The Call of Jack London: Earle Labor on Jack London Studies”, *Studies in American Naturalism* 5.1 (2010/nyár): 21-36. Közös munkájuk: Earle Labor és Jeanne Cambell Reesman, *Jack London: Revised Edition* (San Antonio: Centenary College of Louisiana and the University of Texas at San Antonio, 1994).

mindenek előtt »artikulátlansága« miatt ilyen”.<sup>3</sup> S valóban, a Klondike világával szembeülő szereplők története többségében azért végződik halállal, mert e figurák a „bennszülöttek” túlélési taktikáinak alapos megfigyelése ellenére sem képesek reálisan felmérni önmagukat (erejüket és képességeiket). Az önmagát felsőbbrendűnek gondoló angolszász fehér férfi dicshimnuszát és bukását egyszerre prezentálják ezek a novellák. „Jack London novellaszereplőiben a fehér értékeket és a fehér bátorságot ünnepli, ugyanakkor gyakran megkérdőjelezi, sőt az indiánok értékeivel és bátorságával ki is egészíti és ki is javítja azokat – vagyis végeredményben az író saját, a fajjal, nemmel és társadalmi osztályokkal kapcsolatos belső vívódásait viszi színre a Klondike-történetekben”.<sup>4</sup> A „fehér csend” kifejezés ebből az interpretációs horizontból nézve tehát a fehér férfi „fehér logikájával” áll összekötetésben, s nem is annyira egyfajta költői jelentéssel, mint inkább nemi és faji ideológiai perspektívával bír.<sup>5</sup>

Az alábbiakban a „fehér csend” kifejezés széleskörű szemantikájának egy másfajta megközelítését vezetem elő. Kevésbé ragaszkodom a kulturális kontextualizáláshoz és az alkotások (civilizációs, nemi, faji, társadalmi stb. jellegű) referenciális rögzítéséhez. Mindenekelőtt a szöveg autonómiája által feltárt jelentéslehetőségekre koncentrálok. Az ideológia retorikájának segítségével kidolgozott elemzések mellé szeretném felzárkóztatni a trópusok retorikájával és az alakzatok poétikájával kidolgozható interpretációt is. Arra vagyok kíváncsi, hogy miközben a „fehér csend” speciális szinesztéziája egy pontosan körülírható klimatikus helyzet tömör nyelvi megjelölését hajtja végre, aközben milyen (fiktív) *szövegvilág* feltárulásának enged teret, s milyen lehetséges történetvariánsokat hív életre. Annak a költői szövegfolyamatnak a működésmódját kívánom leírni, amely egy jól eltalált trópusból egy egész novellára kiterjedő figurát képez (hiszen a „fehér csend” nemcsak egy trópus, hanem egy novellaszövegnek is a neve/címe/jelölője),

---

<sup>3</sup> Toni Morrison *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993) című könyvének tétéleit a *Tűzet rakni* című Jack London-novellára alkalmazva állítja mindezt Jeanne Campbell Reesman, „»Never Travel Alone«: Naturalism, Jack London, and the White Silence”, *American Literary Realism. 1870–1910* (1997/tél): 42.

<sup>4</sup> Jeanne Campbell Reesman, *Jack London's Racial Lives: a Critical Biography* (Athens: University of Georgia Press, 2009), 58.

<sup>5</sup> Jack Londonnak és műveinek a posztkolonialis, a gender és a faji kritika által kialakított újabb társadalmi/élettrajzi olvasatait kapcsán Jonathan Auerbach könyvén és Reesman élettrajzi monográfiáján kívül lásd még: *Rereading Jack London*, szerk. Leonard Cassuto és Jeanne Campbell Reesman (Stanford: Stanford University Press, 1996).

sőt amely képes novellák tucatjait közös nevezőre hozó specifikus szövegvilágot teremteni. A szó–szöveg–szövegvilág prózanyelvi összefüggésrendjében a figurális jelentésű kifejezést (a „fehér csend” szinesztéziát) Monroe C. Beardsley és Paul Ricœur metafora-elméletének megfelelően fogom fel. Eszerint „a metafora egy miniatűr költemény”,<sup>6</sup> vagy „a költemény egy kibővített vagy kiterjesztett metafora”.<sup>7</sup> S bár már létezik a „fehér csend” kifejezés figurális jelentésének egy igencsak részletes (nyelvészeti) kognitív szemantikai leírása,<sup>8</sup> mégis meglehetősen más eredményeket lehet elvárni egy olyan megközelítéstől, amely a metaforikus jelentést nem konceptusképzőnek, hanem történetképzőnek és szövegképzőnek tekinti.

Jack London írásművészetének legelső, századfordulós szépirodalmi produktumai és egyben közönségikerei mind témában, mind motívumrendszerben, mind az elbeszélő technikában, mind a novellai szövegvilág megformálásának tekintetében erősen kötődnek a sarkkör sajátos időjárás viszonyaihoz. Nem nehéz a fabula és a szüzsé szintjén kimutatni ezt. Nyilvánvaló, hogy az 1900-as *A farkas fia* (*The Son of the Wolf*) novelláskötet 9 elbeszélésének vagy az 1901-es *Atyái istene* (*The God of His Fathers*) 11 szövegének vagy az 1902-es *A fagy gyermekei* (*Children of the Frost*) 10 rövidtörténetének léthelyzetét és cselekménykompozícióját egytől-egyig egy specifikus klimatikus szituáció és a benne mozgó ember feszültségteli küzdelme határozza meg. A -40°C uralta szélsőséges időjárás olyan kényszerhelyzetet állít elő, amelyben a minden más környezetben automatikusnak számító emberi mozdulat dezautomatizálódik és komoly kihívást jelent, így hálás tematikus és szüzsé alapokat szolgáltat a novellai tragikum előállításához. A kötetcímek „fia” (*the son*), „atyái” (*his fathers*) és „gyermekei” (*children*) kifejezései pontosan meg is jelölik a szövegcsoporthoz ebben a tekintetben meghatározható egzisztenciális lényegét: az ember itt a speciális klíma leszármazottjává válik. A cselekvés ágensét nem egy anya és nem is igazán az akarat, hanem a szélsőséges

---

<sup>6</sup> Monroe C. Beardsley, „Az irodalmi alkotás”, in *Regényművészet és íráskultúra*, szerk. Kovács Árpád, ford. Kovács Gábor (Budapest: Argumentum, 2012), 450.

<sup>7</sup> Paul Ricœur, „A metafora és a hermeneutika központi problémája”, in *uő, A diszkurzus hermeneutikája: Paul Ricœur válogatott tanulmányai*, szerk. és ford. Kovács Gábor (Budapest: Argumentum, 2010), 57. Illetve lásd még Paul Ricœur, *Az élő metafora*, ford. Földes Györgyi (Budapest: Osiris, 2006), 139-48 és 319-76.

<sup>8</sup> Svetlana Kovalevskaya, Ksenia Ibatulina és Natalia Laletina, „The Concept of White Silence in the Northern Stories of Jack London”, in *SHS Web of Conferences* 69 (2019), <<https://doi.org/10.1051/shs-conf/20196900066>>.

időjárás által létesített kényszerhelyzet szüli. Azt azonban már nehezebb kimutatni, hogyan formál a klimatikus szituáció specifikus elbeszéléstechnikát és költői szövegsemantikát. Ahhoz, hogy körüljárjuk, milyen novellaszöveg párosul a fent említett Jack London-kötetekben<sup>9</sup> feltűnő domináns főszereplői kényszerhelyzetekhez, érdemes egy keveset elidőzni annál az (általam kikövetkeztetett) hatelemes kompozíciós alapsémánál, amelynek variációi, eltérő anyaggal történő kitöltései több tucat rövidtörténetet képesek előállítani.

Először is, az északi történetekben a főszereplő diszpozícióját és tetteit irányító legalapvetőbb meghatározó az, hogy a fagy uralta táj még a legedzettebb figurák számára is egy alapvetően ismeretlen és felfedezés előtt álló dolog. Az *Északi Odüsszeia* című novella találóan a *white unknown*, vagyis „a fehér ismeretlenség” (*Összes novellái* 80) kifejezéssel jelöli meg ezt a bázisszituációt. Másodszer: ha a bejárás előtt álló vidék ismeretlen, akkor a benne mozgó főszereplő alapdiszpozícióját a mégly bátornak vagy vakmerőnek vagy rutinosnak beállított figura esetében is nyilvánvalóan a szorongó félelem hangoltsága uralja. A *Messze földön* című elbeszélés az alábbi módon nevezi meg mindezt: „az ismeretlen vidék szokásos félelme” (uo. 1: 41) nem más, mint az „Észak félelme. Ez a félelem ikertestvére volt a Nagy Hidegnek és a Nagy Csendnek” (uo. 1: 45). A „fehér ismeretlenségnek” és az „észak félelmének”, vagyis a felfedezés előtt álló vidéknek és a benne mozgó figurának az összecsapásáról szól az összes szóban forgó Jack London-történet attól függetlenül, hogy egy személyes létharc, egy személyes tragédia, egy szerelmi háromszög vagy éppen embercsoportok összeférhetlensége keretezi azt be. Harmadszer: a sajátosan szélsőséges klíma uralta vidék és a főszereplő összecsapásában megszülető tett, amely mindig – legalább részben – a félelemből indul ki, egy új cselekvésprogramot követel a figurától. Ugyancsak a *Messze földön*ben olvashatjuk az alábbi: „ha valaki messze földön utazik, jól teszi, ha elfelejti a javát annak, amit tanult, és elsajátítja az új szokásokat, amelyek életbevágóan fontosak azon a vidéken” (uo. 39). Vagy még radikálisabban fogalmaz *A farkas fia* novella: „tízezer év kultúráját kell levedlenie” (uo. 1: 31) az embernek, ha részesülni akar az új tapasztalatban. Negyedszer: az ismeretlen bejárását megcélzó cselekvés – amely tehát

---

<sup>9</sup> A továbbiakban az alábbi kiadás lapszámaira hivatkozom: Jack London, *Jack London összes novellái*, 1. köt., szerk. Szántai Zsolt (Szeged: Szukits, 2003). Az angol nyelvű szövegek forrása: *The Complete Short Stories of Jack London*, szerk. Earle Labor, Robert C. Leitz és I. Milo Shepard (Stanford: Stanford University Press, 1993).

a felejtés és az elsajátítás közegében mozog – egyetlen módon képes valóban felmérni az új világot és az új léttapasztalatban születő szubjektumot. Az *ösvény bölcsessége* című elbeszélés így definiálja ezt a módot: „a többszöri ismétlés vezet csak el a megértéshez” (uo. 1: 72). A cselekvés begyakorlása, tréningje, ismétlődő végrehajtása edzi hozzá a figurát a vele szemben álló vidékhez, s állítja elő a szereplő önfelismerésének azt az új formáját, amely által „a kemény robotban megmutatkozik az ember meztelen valója” („Messze földön”, uo. 1: 40). Ötödször: a szélsőséges klíma uralta vidék és a főszereplő összecsapásában cselekvő módon előálló felfedezés, megértés, felismerés és belátás egyfajta léttitok megsejtéseként mutatkozik meg. Ahogy *A fehér csend* novella fogalmaz: ebben az összecsapásban „minden dolgok titka meg akar szólalni” (uo. 1: 17). Azonban a küzdelem minden esetben a csendbe fullad. Ez hozza létre a novellatípus tragikumát. „Minden dolgok titka meg akar szólalni”, de végül is néma marad: „mintha az ünnepélyes rengetegnek féltve őrzött, kimondhatatlan, rettentő titkai volnának, amelyek között sem szó, sem a gondolat erejével eligazodni nem lehet” („Messze földön”, uo. 1: 46). A gyötrelmes felfedezés így elfedést is tartalmaz; az új elsajátítása inkább azzal jár együtt, hogy a vidék sajátítja ki magának a figurát; a belátás mindig az uralhatatlan klíma kilátástalan eluralkodásával jár együtt; a megértésből pedig elmarad a *meg-*, s a végeérhetetlen értésfolyamat hatalmasodik el. Hatodszor: a küzdelmes elsajátításnak egyetlen eredménye marad: vagy a tájban elterülő szétroncsolt holttest, vagy a tájnak az elfagyott emberhúsba vésett nyoma. A kötet címadó *A farkas fia* novella így fogalmazza ezt meg: a főszereplő „arcára volt írva, hogy [...] szakadatlanul küzdött a természet legféktelenebb erőivel” (uo. 1: 22). A „fehér ismeretlen” bejárásának végső eredménye a felismerhetetlenné váló arcba belevésett írásjel vagy pecsétnyom, amellyel a szélsőséges klíma kitörölhetetlen módon rögzíti a figura végérvényes megváltozását. Idézek egy másik szövegpéldát is az *Északi Odüsszeiából*: „arcán alig volt bőr. Beesett, összeaszalódott arca egyébként alig hasonlított emberi ábrázatra. Egyik fagyás a másik után mart bele, mélyen, mindegyik lerakta a varrétegét az előző, alig gyógyult hegre” (uo. 1: 84).

A figura ismeretlen vidékre történő belépésétől a tekintet felismerhetetlenné válásáig vezet tehát ez a szüzsétípus, s így a főszereplői lételsajátítás egy egyedi formáját tárja elénk, amelynek lényege abban áll, hogy a figura úgy döbben rá saját mivoltára, hogy az ismeretlen vidékkel történő megküzdés eredményeként belátja, nem ismeri valójában önmagát, s ez a kiismerhetetlenség ki is ül a tekintetére. Talán éppen azt a felismerést tükrözi ez a szerkezet, hogy a szélsőséges klíma uralta „fehér ismeretlen” mi

magunk vagyunk. A „fehér ismeretlen” magának az embernek az alakmása. Minden szóban forgó rövidtörténet ezt a kényszerhelyzet-modellt érvényesíti, s erre a konfliktusos novellai kompozícióra építi az eltérő sztorianyagokkal dolgozó történetvariánsok sokaságát.

Most már rátérhetünk arra, hogy ez a cselekménykompozíció milyen elbeszéléstechnikával és prózanyelvi diszkurzív renddel jár együtt.

Az előbbi viszonylag könnyen tisztázhatjuk, merthogy az író rövidtörténeteinek narratológiai elemzése már megtörtént. Az analízis rámutatott arra, hogy milyen tendencia ismerhető fel az egymás után következő rövidtörténetek narratív szerkezetének változásában. Az *élet törvénye* című novella kapcsán ezt írja James McClintock 1975-ös és 1997-ben újra kiadott *White Logic: Jack London's Strong Truths* című könyvében:

Jack London ebben a szövegében ismeri fel, hogyan lehet alkalmazni egy legkevésbé sem mindentudó, hanem igencsak korlátozott körű első szám harmadik személyű nézőpontot annak érdekében, hogy egyfajta fokozott egyszerűségében állítsa elő a drámai hatást [...] A narrátor a főszereplő gondolatai mögött bújjik meg, s azt az illúziót kelti, hogy minden, amit mond, a főszereplőhöz tartozik [...] London elkerüli a karakter közvetlen filozófiai, társadalmi vagy pszichológiai értékelését, illetve elkerüli a narrátor hangjának egy olyan beállítását, amely közvetlenül a közönség felé irányulna [...] A narrátor hangjának deperszonalizálása egy olyan jelenetező módszer felé vezet, amely egyfajta színpadi ügyelő módjára működik, aki egyszerűen csak rögzíti, hogy mi az, ami látható és hallható, de aki nem lép be a karakter fejébe, nem analizálja annak motivációit, s nem magyarázza a jelenet forrásait és implikációit.<sup>10</sup>

Maga Jack London pedig ezt írja egy 1900. decemberi levélben *Az élet törvénye* című elbeszéléséről:

Hogyan közelítettem meg az eseményt? Milyen nézőpontot választottam? Természetesen az öreg indiánét. A történet vele kezdődik, ahogy éppen a kis tűzrakása mellett ül, s hallgatja, ahogy törzsének tagjai táborot bontanak, felszerszámozzák a kutyákat, és elindulnak. Az olvasó minden egyes hangot hall;

---

<sup>10</sup> James I. McClintock, *Jack London's Strong Truths: A Study of his Short Stories* (East Lansing: Michigan State University Press, 1997), 27-28.

hallja az utolsó szán eltávozását is; érzi a csend elhatalmasodását. Az öreg visszatekint a múltba, s az olvasó vele tart – így aztán a teljes témát az indián lelkén keresztül lehet felfedezni. Egészen a megsemmisülésig, amikor is a farkasok körülveszik az öreget. Minden egyes dolgot, még a moralizálást és általánosítást is kizárólag az öregen keresztül közvetítve, az ő tapasztalatainak kifejeződésén keresztül érheti el az olvasó.<sup>11</sup>

Mind Jack London, mind McClintock elemzése rámutat arra, hogy egy olyan sajátos narrációt termel ki a novellatípus, amely szerves összeköttetésben áll annak tartalmi aspektusaival. Az író a szövegek előállításánál felismerte, hogy a szélsőséges klíma és a figura összeütközéséről szóló megismerhetetlenség-történet kapcsán akkor tudja az elbeszélés totalizálni az ismeretlenséggel együtt járó minden egyes hatáselemet, ha úgy tesz, mintha a narrátor sem tudna vagy ismerne semmit, s mintha az elbeszélő is most szerezne tudomást először a dolgokról. Egy olyan narráció uralkodik el tehát, amelyben az elbeszélő teljesen a háttérbe vonul, s pusztán csak felmutatja az eseményeket, vagy a központi figura látásához és hangjához mérten hozza létre a történetet előadó elbeszélő diszkurzust. Így az olvasó úgy szembesül a történet szintű ismeretlen mindent átfogó hatásával, hogy azt fokozza a narrátor közvetítő szavaiból sugárzó látszólagos tudatlanság. Ennek a narrációs technikának a révén áll elő az az illúzió, mintha a narrátor és az olvasó a főfigurával egyidejűleg fedezné fel a „fehér ismeretlent”, és látná be az önismeret hiányát vagy járná be az önismeret tévútjait. Ez az az elbeszéléstechnika, amely teljes valójában képes feltárni a novellatípus egzisztenciális lényegét, vagyis az ismeretlennel történő szembesülés feszültségét.

Mindezek tisztázása után rátérhetünk a szövegek diszkurzív rendjének sajátosságaira.

A több tucat novella szövegvilágát alá lehet rendelni egyetlen trópusnak, amely általános figurává válva (s így az egész szövegre kiterjedve) meghatározza az alkotások ambiguitását. Ez a trópus a „fehér csend”. Jack London műveinek e meghatározott körében a költői jelentésképzés domináns eleme tehát egy szinesztézia,<sup>12</sup> vagyis egy

---

<sup>11</sup> Idézi: McClintock, *Jack London's Strong Truths*, 26.

<sup>12</sup> Kétségtelen, hogy az író első három novelláskötetében előadott történetek helyszíne, a Yukon-vidék egy szimbolikus területé válik a szövegekben. Azonban ki kell emelni, hogy a „fehér csend” szinesztéziaként sokkal szélesebb szemantikát foglal magába, mint amit akkor tudunk felismerni, ha a kifejezést pusztán a vadon szimbolikus megnevezéseként fogjuk fel. A „szimbolikus vadonnál” több értelmet tömörít magába a „fehér csend” (mint szinesztézia), amennyiben a területen kívül a szereplők cselekvésmódját is



olyan kifejezés, amelynek a szemantikai abszurditását az eltérő érzékszervi tapasztalathoz köthető szavak feszültségbe állítása vezérli. A szövegvilágképző trópus szoros és szerves kapcsolatban áll a novella tartalmi sajátosságaival, merthogy a sajátos klímába kényszerített figura kényszerhelyzetében éppenhogy az érzékszervek kiéleződésében mutatkozik meg a küzdelem, illetve az érzékszervek szélsőséges provokációjában és szokatlan tapasztalati párosításaiban tárul fel az ismeretlenség minden aspektusa. Így a „fehér csend” trópusa szoros összefüggésbe kerül a „fehér ismeretlenség” tartalmi egységével. Vagy fordítva: a „fehér ismeretlenség” körül szerveződő történetek a „fehér csend” alakzatából épülnek ki. A rövidtörténetek szövegvilágának ambiguitása (többértelműsége) egyenértékű egyetlen szinesztézia összetett szemantikai konfigurációjával. Erre az összefüggésre nagyon pontosan mutat rá a „fehér csend” trópus szövegcímmé emelő mű, amelynek egyik bekezdése tömören foglalja össze a lényegét:

A délután telt, s azzal a félelemmel vegyes tisztelettel, amelyet a Fehér Csend szül, a hangtalan utazók nekifeszültek a munkájuknak. A természet számos trükkel képes meggyőzni az embert végeességéről – az áradat szakadatlan áramlásával, a vihar tombolásával, a földrengés rázkódásával, az ég ágyúinak hosszú döngésével –, de a legrettenetesebb, a legdermesztőbb mind közül a Fehér Csend passzív fázisa. Minden mozgás megszakad, az ég kitisztul, a mennybolt olyan, mint a sárgaréz; a legenyhébb suttogás is szentségtörésnek hat, s az ember félénkké válik, s megrémíti saját hangjának csengése is. Az élet egyetlen darabkája, amely átutazik e halott világ kísérteties pusztaságán, megremeg vakmerőségétől, felismeri, hogy élete nem több, mint egy lárváé. Különös gondolatai támadnak hivatlanul, és a minden dolgok titka meg akar szólalni. Elfogja a halál, az Isten és az univerzum félelme, a feltámadás és az élet reménye, a halhatatlanság utáni vágy, a börtönbe zárt lényeg hiú erőfeszítése – ha valaha, akkor ez az, amikor az ember egyedül jár az Istennel.<sup>13</sup> [*Összes novellái*, 1: 17]

---

magába sűríti. A „fehér csend” kifejezés „szimbolikus vadonként” történő értelmezéséről bővebben lásd: Earle Labor, „Jack London's Symbolic Wilderness: Four Versions”, *Nineteenth Century Fiction* 17 (1962/nyár): 149-61, főként: 149-51.

<sup>13</sup> Szász Imre fordítását módosításokkal használtam fel az alábbi kiadás alapján: Jack London, „The White Silence”, *Overland Monthly* (1899/február): 138-42.

Az idézett novellarészlet tehát arról szól, hogy a *történetben* mit is szül a „fehér csend”; most azt kell megvizsgálni, hogy a *szövegben* milyen szemantikai konfigurációt szül a „fehér csend” szinesztézia.

A jelentéskonfiguráció első lépése egy szinekdoché. A szereplő az idézett szélsőséges klimatikus helyzetben sokféle időjárási tényezővel szembesül: a  $-40^{\circ}\text{C}$  alatti hideggel, a csontig hatoló széllal vagy a dermesztő mozdulatlansággal, a növények megritkulásával, az állatok eltűnésével, a szakadó hó és a több méteres hótakaró mindent egyneműsítő látványával, a folyók zajlásával, az állóvizek befagyásával, a hóforrásokat eltakaró vékony jég és hóréteg életveszélyes kombinációjával, s azzal, hogy a szabad levegőn minden – főként az emberi bőr – egy pillanat alatt megfagy. Ezt a soktényezős klímarendszert rendre egyetlen elem kiemelésével jelölik meg a szövegek: a „fehér” (*white*) szó szinekdoché módjára helyettesíti a jelenségkört megnevező szótömeget. Minden esetben, amikor a „fehér” szó felbukkan, egy olyan többértelműséget képvisel, ami a klimatikus szituációt megnevező összes szó jelentését magába foglalja. Ez azonban az ambiguitás előállításának csak az első lépése.

A jelentéskör második lépésben úgy bővül, hogy mindaz, amit ez a szó képvisel ebben a szövegvilágban, azonnal antropomorfizálódik, de úgy, hogy ez a megszemélyesítés állati tulajdonságjegyeket is magába foglal. Jack London jól felismerhető módon terjeszti ki „az ember embernek farkasa” közmondásban rejlő metaforikus jelentéslehetőségeket regényeiben és rövidtörténeteiben. Az író a domesztikált kutya és a vad farkas egymás mellé helyezésével egy könnyen felfejthető értelmező modellt (allegóriát) dolgoz ki az ember bizonyos tipikus tulajdonságrendjére vonatkozólag.

Az azonban már nem ilyen evidens, hogy a szövegtörzshez megjelenő klímának is értelmező modelljévé válik a kutya–farkas–ember metaforasor. Az angol nyelv sajátosságaiból származik a szélsőséges időjárás leírásának mondatba foglalásakor előálló azonnali antropomorfizáció. Amikor a fentekben példaként idéztem az „arcára volt írva, hogy [...] szakadatlanul küzdött a természet legféltelenebb erőivel” mondatot, akkor nyilvánvalóvá vált az is, hogy amikor a mondat megnevezi a természetet a *nature* szóval, akkor azonnal fel kell bukkanjon a *she* vagy a *her mood* kifejezés is, hisz a természet nőnemű: „his face was stamped with [...] the incessant struggle with nature in *her* wildest moods” (saját kiem.). A mondat arról tanúskodik, hogy a férfi természettel kialakított küzdelme olyan, mintha egy nővel viaskodna. Ez a primér megszemélyesítés minden szövegre kiterjed; s így a sajátos klimatikus megvalósulásban fellépő természet egyfajta ellenséges emberi szándékkal tűnik küzdelemre kényszeríteni a szereplőket,

miközben végig olyan, „mintha a fehér csend gúnyosan vigyorogna, s így az embert nagy félelem fogja el” (*Összes novellái*, 1: 21). Erre az antropomorfizációs eljárásra ráakódik az, hogy a szereplők arcán és testén megjelenő küzdelemjelek, vagyis a fagyásnyomok mindig speciális módon jönnek létre. Ugyancsak egy fentiekben már idézett mondat hívja fel a figyelmet arra, hogy a fagy harap. Az „egyik fagyás a másik után mart bele [frost after frost had bitten deeply]” mondat mellett fel lehetne sorolni még jó pár hasonló kifejezést – most elégedjünk meg a *Finis* vagy a *Morganson’s Finish* címmel megjelent novellából vett példákkal: „the frost began to bite in”, „the cold bit in more savagely”, „the bite of the frost”, „the frost sank its teeth deep into him”.<sup>14</sup> A transzformációsor tehát első lépésben ellenséges emberi akaratként antropomorfizálja a természetet, majd dehumanizálja ezt a figurát, s harapós farkasként/kutyaként jeleníti meg a fagyos klímát. Így a nagy fehérség egyfajta különösen veszélyes ember-farkas-kutya hibrid figuraként áll elő a szövegtörzsben. Valójában kizárólag ez a hibrid figurális jelentésrend ad lehetőséget arra, hogy a „fehér ismeretlen” ténylegesen az emberi önismeret hiányának alakmásával váljon a szövegvilágban.

A „fehér csend” szinesztézia végül, harmadik lépésben úgy válik költői szövegtörzs erővé, hogy széleskörű metaforikus jelentést kap. Nyilvánvaló, hogy a csend egy alapvető tapasztalat az adott szélsőséges klímában. Így a *csend* szó kiemelését is szinekdochéként foghatnánk fel, azonban a *csend* olyan vonásokat is integrál a szövegekben betöltött funkciója miatt, ami túlmutat a rész-egész viszonyon. A fenyegető halállal áll összeköttetésben. Néhány példa: „a halál csendje vette őket körül”, „ez a földöntúli nyugalom, az örökkévalóság mozdulatlan csendje elemükké vált” (*Összes novellái*, 1: 48), „kísérteties volt a némaság: egy lehelet sem sustorgott a jégborította erdőben; az úr hidege és csendje megfagyasztotta a természet szívét, és összehúzta remegő ajkát” (uo. 1: 18). Ezt a csöndet csak néha szakítja meg farkasüvöltés – de az is a „fehér csend” szerves részeként fogható fel, ha tudatosítjuk mindazt, amit a „farkasordító hideg” és a farkas figurális viszonyáról a fentiekben mondtunk. A *csend* szó tehát mindenekelőtt a halállal, az úrrel és a totalizált hiátussal kapcsolatos jelentéselemeket emeli ki, majd vezeti be a „fehér csend” kifejezés figurális szemantikájába, s így a meghatározott szövegtörzs világának centrumába is.

---

<sup>14</sup> Jack London, „Morganson’s Finish”, *Success Magazine* (1907/május): 311-14. és 371-76.

A szinesztézia azonban egy másfajta csendet is felidéz a *fehér* szó révén. A két szó egymásmellettsége részben elterel a *fehér* szó alapvető szinekdochés jelentőségétől, s újabb jelentésirány kiépülésének nyit teret. Az *Északi Odüsszeiában* olvashatjuk ezeket a mondatokat: az egyik szereplő „nyitott könyvként olvasta le a finom hókéregről emberek, madarak, állatok történetét” (uo. 1: 82), „egy óra múlva a menet már olyan volt, mint egy fekete ceruza, amely hosszú, egyenes vonalat húz egy hatalmas ív hófehér papíron” (uo. 1: 83). A *Morganson's Finish* című novellában pedig ezt láthatjuk: „az emberek, a kutyák élesen rajzolódtak rá a fehér tájra. Mintha csak kartonból kivágott kétsíkú figuráik lennének, s rángatásra mozognának”.<sup>15</sup> A hófehér táj ezekben a mondatokban a „nyitott könyv” (*open book*), a „hatalmas ív hófehér papír” (*mighty sheet of foolscap*) és a „karton” (*cardboard*) kifejezésekkel kerül szemantikai kapcsolatba. Így végül is a „fehér csend” az üres papírlappal kerül metaforikus összefüggésbe. Ez a szövegvilágképző szinesztézia szemantikájának betetőzése.

A novellákat uraló „fehér csend” világa nem más, mint az üres papírlap világa. Ismeretlen, félelmetes, csalogató, magával ragadó, s csak arra vár, hogy egy ember történetével betöltse, aki ezután gyökeresen más lesz, mint korábban. A szélsőséges klímának az emberrel szemben támasztott kihívása megfeleltethető magának a papírlapnak az íróval és az olvasóval szemben támasztott kihívásával. A klímával való megküzdés története pedig a novellaírás és -olvasás történetével egyenértékű, amely – bejárva és feltárva a holt úrként tátongó ismeretlent – betölti és megszólaltatja a „fehér csendet”, a papír csendjét. S ennek bizony nagy ára van Jack London szerint: a papírra vésett írásjel olyan húsbavágó, mint egy harapás vagy a fagyásnyom a bőrön – gyökeresen és kíméletlenül változtat meg minden embert azáltal, hogy felismerteti vele az önismeret hiányát.

Az alábbiakban a *Morganson's Finish* című novella részletesebb interpretációjával szeretném megvilágítani azt, hogy a Jack London északi novelláit alapvetően és általánosan meghatározó „fehér csend” kifejezés különösen összetett költői jelentéshatása milyen egyedi szövegvilágot képes előállítani az egyes művekben.

---

<sup>15</sup> Jack London, „Tragédia a messzi Északon”, in uő, *Az éneklő kutya. A fehér csend*, szerk. Borbás Mária és Láng Pálné, ford. Tersánszky Józsi Jenő (Budapest: Európa, 1964), 275. Az alábbiakban ennek a kiadásnak a lapszámaira hivatkozom a főszövegben.

## A HASONLATTÁ FORDÍTOTT METAFORA (TRAGÉDIA A MESSZI ÉSZAKON)

Jack London *Morganson's Finish* című novelláját sajátos módon, kettészakítva publikálta a New York-i *Success Magazine* 1907-es májusi számának legelején (311-14) és legvégén (371-76).<sup>16</sup> A lapszám elején elkezdett novella ott szakad félbe, amikor az északi hidegben a túlélés érdekében rablógyilkosságot tervező skorbutos főszereplőnek, Morgansonnak nagy nehezen sikerül levadásznia egy jávorszarvast, amely azzal kecsegteti, hogy szánrablás és gyilkolás nélkül is kivergődhet kilátástalannak tűnő helyzetéből. Így szól a félbeszakítás előtti utolsó bekezdés:

But he did not mind. He was glad that the sled had not passed before the coming of the moose. The moose had changed his plans. Its meat was worth fifty cents a pound, and he was but little more than three miles from Minto. He need no longer wait for a sledload of life. The moose was the sledload of life. He would sell it. He would buy a couple of dogs at Minto, some food, and some tobacco, and the dogs would... [„Morganson's Finish” 314]

De nem bánta. Örült, hogy a szán nem a szarvas felbukkanása előtt haladt el. A szarvas megváltoztatta tervét. Húsának fontja megért ötven centet, s Minto alig van több mint három mérföldre. Nem kellett többé várnia az élethozó szánra. A szarvas lett az életet hozó szánkó. Eladhatja. Vehetett Mintóban egy kutyafogatot, élelmet és egy kis dohányt, és a fogat... [„Tragédia a messzi Északon” 270]

A történet tehát akkor szakad átmenetileg félbe, amikor úgy tűnik, Morganson megváltoztathatja terveit, s gyilkolás nélkül is utat találhat az északi fagy halállal fenyegető világából az életet jelentő dél felé. A lapszám legvégén, mintegy 60 oldallal később azzal folytatódik a novella, hogy egy éjszaka egy farkasfalka felfalja a szarvastemetet, így Morganson újra visszazökken a kilátástalan helyzetbe. A lapszám szerkesztői pontosan éreztek rá arra, hol lehet félbeszakítani a történetet. Ugyanis Morganson kínlódástörténete éppen ezen a ponton kezdődik újra; vagyis ez a szöveghely szüzsépoétikai értelemben is fordulópont. S még találób, hogy a szöveg az „and the dogs would...” kifejezéssel szakad félbe, vagyis azzal az elbizonytalanító késleltetéssel, amely miatt a lapszám elején

---

<sup>16</sup> Jack London, „Morganson's Finish”, *Success Magazine* (1907/május): 311-14 és 371-76.

az olvasó még nem tudhatja meg, mit is tesznek majd a szánhúzó kutyák. Ennek a novellai szüzsépoétika sajátosságait és a költői szemantikát feltáró és kihangosító szerkesztői döntésnek a jelentőségét máris számba vesszük. Azonban előbb vessünk egy pillantást a novella magyar fordítására!

A *Success Magazine*-ben megjelent *Morganson's Finish* a hosszabbik szövegvariánsa a novellának. Ugyanis 1916-ban, a *Turtles of Tasman* novelláskötetében *Finis* (sic!) címmel közölte Jack London a véglegesnek számító rövidebb verziót. A *Morganson's Finish* vagy egyszerűen *Finis* novellát Tersánszky Józsi Jenő fordította le magyarra 1954-ben *Tragédia a messzi Északon* címmel. Az angol nyelvű novella szövegének rövidülése és egyben a cím egyszerűsödése látványosan mutat rá arra a szövegszándékra, amelynek a középpontjában e novella esetében is az általános redukció áll. A *Morganson's Finish*-ről a *Finis* címre történő átállás egyszerre személytelenít és sarkosít. Nyilvánvalóvá teszi, hogy a szöveg középpontjában nem a szereplő, hanem maga az igencsak fenyegető és személytelenül szimpla végső szituáció, a puszta vég áll. A *Finis* címnek a *Tragédia a messzi Északon* kifejezéssel történő átírása egyfelől túl informatívnak, másfelől fokozatosan együttérzőnek tűnik az angol szöveghez képest. Túl informatív, amennyiben pontosan mutat rá az események színhelyére, s ezzel sejteti annak a bizonyos puszta végnek az előtörténetét. S fokozottan együtt érző, amennyiben a főszereplővel történő eseményeket jelzővel illeti: itt, kérem szépen, egy tragédiáról van szó. A magyar cím a novellai redukció ellentéte: sejtet, magyaráz, részletez, értékkel, s mindezzel egy olyan személyes nézőpontot iktat a novellába, amely máskülönben a Jack London-novellára kevésbé jellemző *Az élet törvénye* (1901) című rövidtörténet megjelenésétől kezdve. Mindazonáltal a magyar cím mégiscsak kifejezetten érzékeny. Ugyanis pontosan mutat rá arra, ami a novella egyik központi szövegszándéka: a széleskörű Jack London-i redukció célja az, hogy a rövidtörténetben magát a novellai tragikumot állítsa elő és tegye transzparenssé. Valóban, ez a rövidtörténet kristálytisztá és lecsupaszított formában állítja elének a novellai tragikumot. Mit is értünk ez alatt?

Egyre közismertebb az a szmirnovi novella-definíció, amely a századfordulós novellával kapcsolatban (igencsak erős csehovi inspirációktól hajtva) – többek között – éppen azt emeli ki, milyen különbség van a drámai tragikum és a rövidtörténet tragikuma között. *A rövidség értelme* című tanulmányában Igor P. Szmirnov felhívja a figyelmet arra,<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Igor P. Szmirnov, „A rövidség értelme”, in *A regény és a trópusok*, szerk. Kovács Árpád, ford. Szitár Katalin (Budapest: Argumentum, 2007), 417-25.

hogy a 19. század második felére igazából már fenntarthatatlanná váló klasszikus dráma- és tragédiaforma lényegi narratív alkotóelemét szolgáltató *váratlan fordulat* teljesen sajátos funkcióhoz jut a századfordulós rövidtörténetben. A novella tragikumát alkotó váratlan fordulat teljesen más feszültségekből építkezik, mint a klasszikus dráma tragikumát uraló, s egyben a teljes elbeszélő irodalomra kisugárzó (s az Arisztotelész által oly világosan definiált) *peripeteia*. Az egyik legjellemzőbb századvégi novellatípus szüzséjének lényege, hogy *ugyanaz a tett, ugyanazon cselekvő által nem hajtható végre kétszer, eltérő eredménnyel*. A rövidtörténet specifikus váratlan fordulata az, hogy a szereplő annak ellenére is újra nekivág a tett végrehajtásának, hogy nyilvánvalóan nem juthat más eredményre, mint korábban. A századfordulós novellatípus tragikuma, hogy a szereplőnek kétszer kell átélnie ugyanazt a kudarcot. Jack London novellája is megkétszerezi a tett kudarcát. Ráadásul kristálytisza szerkezeti, szüzsés morfológiai elrendezéssel.

Az elbeszélés azzal kezdődik, hogy a fagyos észak-amerikai tájon lézengő nincstelen főszereplő először is elfogyasztja utolsó szalonnáját. Második lépésben útnak indul egy Minto nevezetű falu kocsmájába, hogy felmérje lehetőségeit. Egy jó adag whisky elfogyasztása után harmadik mozzanatként visszatér a fehér csend vidékére, s eldönti, úgy szerzi meg az életet jelentő dél felé vezető úthoz szükséges kellékeket, hogy levadássza az arra érkező utazókat. Negyedik lépésként elrejtőzik egy domboldalon, ahonnan be lehet látni az egész tájat, de ahol őt nem láthatják; felállítja a sátrát és várakozik az életet hozó szánra. Sok utazót elmulaszt, s akit meglát, azt meg nem érdemes levadászni. Amikor már az utolsó lisztadagját éli fel, rákacsint a szerencse. Meglát egy szarvast. Ötödik lépésben tehát nagy nehezen lelövi a szarvast, amelynek húsából pompásan megélhet, s ez azt is jelenti, hogy megmenekült a gyilkosságtól, mert a szarvashúsért jó árat adnak. (Ugyebár a novella első publikálásakor, a *Success Magazine*-ben ezen a ponton szakad félbe a szöveg közlése.) A zsákmányt azonban nem tudja egyben a sátrába cipelni, úgyhogy épít egy magaslest, amelyre felhúzza a tetemet. Sátrába vonul néhány húscafattal, és számolatlanul tömi magába a sültszeleteket. Úgy tűnik, megmenekült – ám reggel arra ébred, hogy egy farkasfalkának sikerült elérnie a tetemet. Alig tud pár élelemtörmelékét visszaszerezni; így tehát – hatodik lépésben – elveszíti a reményt adó és életmentő zsákmányt.

Ekkor a történet gyakorlatilag újrakezdődik. Morganson újra arra kényszerül, hogy felélje utolsó ételtartalékát. Ezután – különös megfontolásból – újra Mintóba indul: azért, hogy megtudja, hányadika van. A mintói kocsmában ismét whiskyvel próbál életet lehelni magába. A kocsmában felfigyel egy csoport szerencsés aranyásóra, akik hango-

san azt tervezik, hogyan indulnak másnap – karácsony másnapján – útnak délnek. A főszereplő mindent megtud így, amit tudni akart. Újra visszatér tehát rejtekhelyére és felkészül az életet hozó szán megszerzésére. Másnap kora hajnalban feszülten várakozik az aranyásókra. Nagy nehezen lelövi mindet, s kiürült fegyverét elhajítja. A zsákmányt tehát újra megszerezte; csak hát meg is kellene tartania. Levonul a domboldalról, nem is foglalkozva immár azzal, hogy elrejtse árulkodó nyomait a hóban. Egyenesen a szánkók felé megy, de végül is nem tud a közelükbe férkőzni, mert a szánhúzó kutyák nem engedik oda. Az egyik vezéreb meg is harapja a lábát. A seb olyan mély, hogy a főszereplő nem tud visszavonulni. Elterül a hóban, lassan elvérzik és meghal.

A cselekmény szüzsés felépítésében pontosan végigkövethető az a progresszív narratív paralelizmus mentén kialakított szigorú morfológiai rend, amely tökéletesen valósítja meg a századvégi rövidtörténetek sajátos novellai tragikumát.

Első eseménysor (2 hónap)	Második eseménysor (néhány óra)
1. <i>Étkezés</i> – utolsó szalonna	7. <i>Étkezés</i> – az utolsó szarvashús
2. <i>Útnak indulás</i> – Mintóba, a fogadóba	8. <i>Útnak indulás</i> – Mintóba, a fogadóba
3. <i>Visszatérés a csapásra, elrejtőzés</i> – rejtekhely, sátorépítés, rejtőzés	9. <i>Visszatérés a csapásra, elrejtőzés</i> – utolsó éjszaka a sátorban, készülődés
4. <i>Várakozás az életet hozó szánra</i> – 2 hónapnyi eseménytelen várakozás	10. <i>Várakozás az életet hozó szánra</i> – hajnali ébredés, zsákmányra várás
5. <i>Levadászás</i> – szarvas; a szarvas elejtése	11. <i>Levadászás</i> – aranyásók; az emberek kilövése
6. <i>A zsákmány elvesztése</i> – farkasok; elalszik, kifosztják a farkasok	12. <i>A zsákmány elvesztése</i> – kutyák; a szánt nem tudja megszerezni, végső álomba merül

A főszereplőnek kétszer kell átélnie ugyanazt a kudarcot. Csak fokozati jellegűek a két cselekménysorban kimutatható különbségek. A novella olvasása során az elejétől a végéig világos, hogy a főszereplő nem menekülhet ki a kényszerhelyzetből – határhelyzetéből nincs kilépés. Az olvasó számára egészen világos ez, hiszen már a szöveg legelején



azt olvashatjuk, hogy a főszereplő erősen vitaminhiányos, s a skorbut egy olyan fokozatban van már, amelyben csak nagyon nehézkes a mozgás. A szöveg tehát már az elején világossá teszi, hogy a főszereplő klíma által meggyötört teste képtelen követni az akaratot, így a létküzdelemben csakis alulmaradhat. Az olvasó pedig arra kíváncsi, hogy miért hozza mégis a leghetetlenebb döntést a főszereplő – s éppen ez a novella váratlanja: *a lehetetlen döntés melletti főszereplői kiállás*. Ez a különös hősiesség pedig még inkább elmélyíti a tragikus hatást. Így tehát a novella sajátos cselekményszerkezeti felépítése messzemenőig alátámasztja Tersánszky Józsi Jenő műfordítási döntését. Bár a cím fordítása csöppet sem szó szerinti, de mivel a cselekménymorfológiai struktúrát nem érinti a nyelvváltás kérdése, a problémátlanul közvetíthető kompozíció még ezt a műfordítói döntést is messzemenőig igazolni tudja. Bármennyire is leíró jellegű a *Tragédia a messzi Északon* magyar cím a talányos, de nyersen egyértelmű *Finis* címhez képest, mégis tökéletesen ragadja meg a cselekmény műfaji karakterjegyeit (ti. a novellai tragikumot). Nem is olyan félrevezető tehát ez a címfordítás. Bár nagyon más a *Finis* és *Tragédia a messzi Északon*, maga a novellaszüzsé mégis teljesen visszaigazolja a magyar címadás precizitását. Ha a szó szerinti ség elve szerint nem is, de poétikailag teljesen pontos ez a műfordítói döntés.

Más szöveghelyeken azonban már ki lehet mutatni azt, hogy poétikai és költői szemantikai szempontból lehetett volna kissé szerencsésebb vagy szöveghűbb döntést hozni. Három példát emelnék ki. A legkirívóbbnak egy máskülönben igencsak nehezen megoldható fordítási kérdést látok. Közhelyszerű, hogy metaforákat fordítani szinte lehetetlen. Most is ilyesmiről van szó. A novella negyedik bekezdésében annak a pillanatnak a leírását olvashatjuk, amelyben a főszereplő úgy dönt, hogy rablógyilkossággal szerzi meg a túléléshez szükséges javakat. Az elhatározásra jutó szereplő tekintetét így jellemzi az angol szöveg: „His face had become stern and wolfish” („Morganson’s Finish” 311). Tersánszky ezt úgy fordítja, hogy „arca ádáz lett, mint a farkasé” („Tragédia” 264). Talán nem is lehet jobban fordítani ezt a mondatot. Mindazonáltal a szemantikai eltérés mégis jelentős és szembeötlő. Az angol szöveg a kifejezésben a *face* szót két jelzővel illeti, amelyből a második egy jelzős metafora vagy metaforikus jelző. Vagyis az angol szöveg egy metaforikus kifejezést alkot a „his face had become wolfish” („arca farkasszerű lett”) mondattal. A magyar fordítás a két egyenértékű jelzős szintagmából („his face had become stern”, „his face had become wolfish”) egy hasonlatot hoz létre, amelyben az angol metaforikus jelző a hasonlított *arc* szóhoz kapcsolt hasonlóná alakul át, az

egyszerű jelző pedig a hasonlat *tertium comparationis* lesz. Vagyis a „His face had become stern and wolfish” mondatból a magyar fordításban a „kemény, ádáz” jelentésű *stern* szó a hasonló elemek összekapcsolódási jegyeként kezd el funkcionálni, míg a *wolfish* szó *wolfra* egyszerűsödik, s a hasonlított hasonlójává lesz. Nem tudom, hogyan lehetett volna jobban megoldani, hiszen az „arca ádáz lett és farkasszerű” kifejezés igen csak különösen hatna. Ennek ellenére jelentős jelentésmódosulásnak tekinthető az, hogy a metaforából hasonlat lett a magyar fordításban. Az angol szöveg ugyanis egyenesen azt írja, hogy a főszereplő arca *farkasszerű* nem azt írja például, hogy „olyan jegyei vannak a főszereplő arcának, amelyeken fel lehet fedezni esetleg olyan vonásokat, mint amilyeneket a vicsorgó farkas pofáján is láthatunk”. Nem. Egyenesen azt mondja, hogy „a főszereplő arca farkasszerű”. Az azonosítás jóval erőteljesebb, mint az esetleges hasonlóságok pillanatnyi konstatálása.

Ez a figurális jelentésben kitapintható eltérés pedig azért fontos, mert az angol szöveg metaforikus kifejezésében jelen levő ellentmondásos szemantika visszaigazolást nyer a történet során. Emlékezzünk vissza! Mi is az, ami megfosztja a főszereplőt a zsákmány teljes megszerzésétől, így tehát a dél felé vezető úttól és végül is az élettől? Az első cselekményszekvenciában a farkasok, a másodikban pedig a megszelídített, de mégis visszavanduló farkasok, vagyis a szánhúzó kutyák. (Ugyebár a novella első publikálásakor, a *Success Magazine*-ben éppen a szánhúzó kutyáknak a farkasokéhoz hasonló sorsdöntő szerepére hívja fel a figyelmet az a szerkesztői fogás, hogy a félbeszakított szöveg első része ezzel a kifejezéssel zárul: „and the dogs would...”). A magyar fordítás pusztán csak összeméri a főszereplő arckifejezését és a farkasok pofáját. Az angol metaforikus kifejezés azonban egyenesen azonosítja a főszereplőt és a farkasokat a *wolfish* szó segítségével. Talán nem jelentéktelen az, hogy a főszereplő a történet elején azonosítva van-e azokkal az állatokkal, amelyek megfosztják életben maradási esélyeitől, vagy pusztán csak egy jegyben hasonlít-e hozzájuk. Az angol novellaszöveg ezzel a metaforikus eljárással azt éri el a költői szemantika szintjén, hogy immár nemcsak a főszereplőben ismerjük fel a farkasokat, hanem a farkasokban is a főszereplőt. Így egészen nyilvánvalóvá válik, hogy a novella során

előkerülő farkasok (és funkcionális ekvivalenseik: a szánhúzó kuttyák) a főszereplő *alakmá-*saivá válnak,<sup>18</sup> s így azt az értelmezhetőséget sugallja a szöveg, hogy a főszereplő lényegében önmagát számolja fel. Nemcsak az lesz tehát igaz ebben a történetben, hogy „az ember embernek farkasa”, hanem az is, hogy „az ember mindenekelőtt önmagának a farkasa”. S milyen sok olyan elbeszélést találhatunk még Jack London köteteiben, amelyben ezt a problémát bontja ki... Ismétlem, teljesen világos, hogy igencsak különösen hatna a szövegben az, hogy „arca farkasszerű lett”. Sokkal szebben hangzik az, hogy „arca ádáz lett, mint a farkasé”. Mégis, a metafora hasonlattá alakítása a Jack London szöveg költői szemantikai eljárásainak egyik leglényegibb elemét fogja vissza: azt, hogy a farkasok a főszereplő alakmásaivá válhassanak. S így talán egy kissé elsikkad a novellai tragikumnak az a vonása is, hogy a főszereplő önmagát számolja fel.

Második példaként a mintói kocsmáros szavainak fordítását idézném fel. A kocsmáros már az első találkozáskor kedvesen és sajnálattal fordul a főszereplőhöz, szívesen kínálgatja a whiskyt, és még csak pénzt sem kér érte. Látja, milyen nyomorult fizikai állapotban van a betérő alak. Második találkozásukkor pedig még szívélyesebb, hiszen a főszereplő még pocsekabbul néz ki a nagyjából két hónapig tartó rejtőzködése után. Miközben automatikusan nyújtja át a whiskyt a vendégnek, megszólítja: „Már több mint két hónapja halottnak hittem” („Tragédia” 272). Ez így egy teljesen logikus mondat, hiszen a főszereplő valóban, már első megjelenésekor sem tűnt túlzottan életképesnek, s joggal hihette azt a kocsmáros, hogy nem bírja ki a főszereplő a dél felé vezető hosszú utat. Azonban az angol szöveg nem ilyen logikus mondatot ad a kocsmáros szájába. Az angol szöveg így hangzik: „You’ve been dead for more’n two months, now” („Morganson’s Finish” 373). Vagyis azt mondja, hogy „Maga immár több mint két hónapja halott”. Közel, s távol sincs olyan kifejezés, amely azt érzékeltetné, hogy a kocsmáros azt szeretné kifejezni, hogy „így és így hittem valamit”. A kocsmáros szavai nem azt fejezik ki, hogy „ezt és ezt hittem”, hanem azt, hogy „meg voltam és vagyok győződve arról, hogy ön halott”. Mintha a kocsmáros éppen azt magyarázná a betérő főszereplőnek, hogy ő is higgye már el, hogy igencsak különös, hogy itt téblábol, hiszen már halott. Mit sétálgat itt Morganson, hogyhogy nem tudja, hogy immár két hónapja halott?! Ez a különösen bizarr nyelvi gesztus pontosan mutat rá a történet novellai karakterére. A főszereplő gyakorlatilag

---

<sup>18</sup> Az alakmás fogalmáról bővebben lásd: Kovács Gábor, „Alakmásképzés a regényben”, in *Leírás: elmélet, irodalom, kép*, szerk. Hajdú Péter, Kálmán C. György, Mekis D. János és Z. Varga Zoltán (Budapest: Reciti, 2019), 321-37.

már a történet legelején nyilvánvalóan halott – csak még nem képes felfogni, ezért tesz néhány kísérletet arra, hogy élőnek tűnjön. Persze a novella éppen arról szól, hogyan ismeri fel maga a főszereplő is, hogy halála bizonyos, s már több mint két hónapja úgy tesz, mintha lenne még esélye az életben maradásra. Ennek az önismereti hiánynak a belátása a novella talán legszebb mondatait termeli ki. Ezt gondolja magában a halála előtti pillanatokban a hóban heverő alak:

Most, hogy feküdt, Morganson nem félt többé. Láta, amint halva találják majd a hóban, s egy darabig siratta magát. De nem félt. A küszködés elszállt belőle. Mikor ki akarta nyitni szemét, észrevette, hogy megfagyott könnyei bezárták. Meg sem kísérelte, hogy kidörzsölje belőlük a jeget. Egyre ment már. Álmodni sem merte, hogy ilyen könnyű a halál. Határozottan bosszankodott, hogy ennyi keserves hetet vergődött és szenvedett. Megrémítette és becsapta a halálfélelem. Pedig a halál nem bánt. Minden kiállott kínját az élet okozta. Az élet megrágalmazta a halált. Kegyetlenség volt tőle. [„Tragédia” 278]

A novella végén olvasható főszereplői felismerés majdhogynem megismétli, de mindenféleképpen visszaigazolja a kocsmáros bizarr szavait, s ezáltal pontosan teljesíti be a történet novellai karakterét: itt válik a szereplő számára is nyilvánvalóvá döntésének és választásának semmissége. Sajnálatos módon, a magyar szöveg ezt a radikális redukcionizmust tompítja el azzal, hogy az „azt hittem, hogy” kifejezést beiktatja a kocsmáros szavainak fordításába. A fordítói jóindulat nyilvánvaló: érthetőbbé akarta tenni a szöveget. Azonban, úgy tűnik, néha jobb, ha a költői szöveget megőrizzük érthetlenségében vagy bizarrságában.

A harmadik példával ismét a metaforikus kifejezés jelentőségére mutatok rá. Ez esetben egy metaforasorról van szó, amely ugyancsak az ember–farkas alakmásképzés felé mutat. A novella utolsó mondata a főszereplő halálát konstatálja. Tersánszky tökéletesen ráérezett arra, hogy nem írhatja azt, hogy „a főszereplő meghalt”. Magyarul így szól a zárókifejezés: „bágyadt sóhajjal elaludt” („Tragédia” 278). A *halál* szó *elalvás* szóval történő behelyettesítése teljesen pontosan követi az angol szöveget, hiszen a novellában korábban még elő is kerül a „sleep of death” kifejezés („Morganson’s Finish” 371). Azonban, sajnos, ez nem elegendő. Mert az angol szöveg metaforikus mozzanattal egészíti ki az elalvás aktusát a novella utolsó mondatában: „he sank into sleep” (uo. 376). Magyarul valahogy így hangozhatna: „alvásba süllyedt”. Ez megint nagyon idegenül hangzik a magyar fülnek. Talán jó lenne az „álomba merült”, de ez esetben meg az *áalom*

szó lenne kissé félrevezető. Sajnos, egy jelentős költői szemantikai sort kell feladnunk azért, hogy a *sink* („elsüllyed”) szó elhagyásával a „bágyadt sóhajjal elaludt” magyar mondat stilisztikailag megfelelően hangozzon. A végső pusztulás süllyedésként történő megjelenítése azért kiemelkedően fontos az angol szövegben, mert nemcsak a főszereplő süllyed vagy süpped, hanem más dolgok is. A szövegvilág metaforikus kifejezéseinek felfogása szerint például az északi dermesztő hideg, a teljes klimatikus környezet is süpped vagy süllyed az emberre gyakorolt hatása során. Jack Londonnál nem egyszerűen csak hideg van: „silány állapotában könnyű prédája volt a fagynak, amely mélyen a testébe vágta fogát” („Tragédia” 268). A jéghideg Jack Londonnál igencsak harapós, de még e harapás is különös, mert az angol szöveg szerint: „the frost sank its teeth deep into him” („Morganson’s Finish” 313). Vagyis a fagynak süllyedő vagy süppedős (mély) harapása van. A csontig hatoló hideg megjelenítésekor tehát a szöveg ugyanazt a *sink* szót használja, mint a főszereplő halálakor. Nem csoda, hiszen nemcsak a hibás döntés, hanem részben valóban a hideg klíma világa okozza a főszereplő halálát. Különböző is harapósnak mutatkozik a szövegben: a „the frost began to bite in” (uo. 312), „the cold bit in more savagely” (uo. 313), „the bite of the frost” (uo. 313) kifejezések egytől-egyig fogas szörnyetegként jelenítik meg a jéghideget. És persze nem fogunk meglepődni azon, hogy ezek a harapósságra utaló metaforikus kifejezések a szöveg világában a farkasokkal és a kutyákkal kapcsolja össze a „fehér csend” klimatikus világát. De Jack London még tovább erősíti ezt az újabb alakmási viszonyt: a történet legvégén a főszereplő halálos sebét okozó kutya harapását így jeleníti meg az angol szöveg: „the big leader [...] sank its teeth into the calf of his leg” (uo. 375). Tersánszky fordításában: „a nagy vezéreb vad nekivetemedéssel belemélyesztette lábikrájába fogait” („Tragédia” 276). Szó szerinti fordításban: „a vezérkutya belesüllyesztette fogait” a főszereplő lábába. A kutya harapása ugyanúgy, mint a csontig hatoló hideg a *sink* ’süllyed’ szóval van megjelenítve; s szintúgy a főszereplő halála. A *sink* ’süllyed/süpped/süllyeszt’ szó kissé szabálytalan használata egy olyan szemantikai sort hoz létre az angol szövegben, amely szorosán összekapcsolja a jéghideg világ (a megszemélyesített klíma) tevékenységét, a farkas vadságúvá váló kutya tevékenységét, illetve a főszereplő halálát. Mindhárom folyamat süllyedésként van tehát megjelenítve, s így együtt, közösen hozzák létre a halál egy igencsak sajátos értelmezését. Egy *hármás alakmási viszony* épül ki a szövegben: a dermesztő fagy, a farkas/kutya, illetve Morganson egymás megfelelőit alkotják a pusztítás (és önpusztítás) közös nevezője mentén. Ezt a szemantikai folyamatot természetesen

képtelenség volna a magyar fordításon számonkérni. Lehetetlenség volna olyan szót találni, amely *szemantikailag* összekötné a hideget, a kutyaharapást és a halált. A *sink* szó ilyen jellegű kiterjesztése kizárólag az angol nyelvű szöveg privilégiuma: csak ezen keresztül kerülhet szoros alakmási viszonyba a „fehér csend” sajátos klímájú világa, az ezt a világot túlélni képes farkas/kutya, illetve az ezt túlélni képtelen ember.

#### HIVATKOZOTT MŰVEK

- Auerbach, Jonathan. *Male Call: Becoming Jack London*. Durham, NC: Duke University Press, 1996.
- Beardsley, Monroe C. „Az irodalmi alkotás.” In *Regényművészet és íráskultúra*, szerkesztette Kovács Árpád. Fordította Kovács Gábor. Budapest: Argumentum, 2012. 417-54.
- Cassuto, Leonard, és Jeanne Campbell Reesman, szerk. *Rereading Jack London*. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- Kovalevskaya, Svetlana, Ksenia Ibatulina és Natalia Laletina. „The Concept of White Silence in the Norther Stories of Jack London.” *SHS Web of Conferences* 69 (2019). <<https://doi.org/10.1051/shsconf/20196900066>>.
- Kovács Gábor. „Alakmásképzés a regényben.” In *Leírás: elmélet, irodalom, kép*, szerkesztette Hajdú Péter, Kálmán C. György, Mekis D. János és Z. Varga Zoltán. Budapest: Reciti, 2019, 321-37.
- Labor, Earle. *Jack London: An American Life*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2013.
- , és Jeanne Cambell Reesman. *Jack London. Revised Edition*. San Antonio: Centenary College of Louisiana and the University of Texas at San Antonio, 1994.
- . „Jack London's Symbolic Wilderness: Four Versions.” *Nineteenth Century Fiction* (1962/nyár): 149-61.
- London, Jack. *Az éneklő kutya. A fehér csend*. Szerkesztette Borbás Mária és Láng Pálné. Budapest: Európa, 1964.
- . *Jack London összes novellái*. 1. kötet. Szerkesztette Szántai Zsolt. Szeged: Szukits, 2003.
- . „Morganson's Finish.” *Success Magazine* (1907/május): 311-14 és 371-76.
- . *The Complete Short Stories of Jack London*. Szerkesztette Earle Labor, Robert C. Leitz és I. Milo Shepard. Stanford: Stanford University Press, 1993.

- . „The White Silence.” *Overland Mounthly* (1899/február): 138-42.
- McClintock, James I. *Jack London's Strong Truths: A Study of his Short Stories*. East Lansing: Michigan State University Press, 1997.
- Reesman, Jeanne Campbell. *Jack London's Racial Lives: A Critical Biography*. Athens: University of Georgia Press, 2009.
- . „»Never Travel Alone«: Naturalism, Jack London, and the White Silence.” *American Literary Realism. 1870–1910* (1997/tél): 33-49.
- . „The Call of Jack London: Earle Labor on Jack London Studies.” *Studies in American Naturalism* 5.1 (2010/nyár): 21-36.
- Ricœur, Paul. „A metafora és a hermeneutika központi problémája.” In uő, *A diszkurzus hermeneutikája: Paul Ricœur válogatott tanulmányai*, szerkesztette és fordította Kovács Gábor. Budapest: Argumentum, 2010, 55-70.
- . *Az élő metafora*. Fordította Földes Györgyi. Budapest: Osiris, 2006.
- Szmirnov, Igor. P. „A rövidség értelme.” In *A regény és a trópusok*, szerkesztette Kovács Árpád. Fordította Sztár Katalin. Budapest: Argumentum, 2007, 417-25.