

Pázmány Péter Katolikus Egyetem
Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola



Bodrogai Dóra

**Andrea Camilleri-fordítások összehasonlító vizsgálata a nyelvek
és kultúrák hierarchiájában**

Doktori (PhD) értekezés

Témavezetők:

Dr. Lukácsi Margit, egyetemi docens

Dr. Sohár Anikó, egyetemi docens

Az iskola vezetője: Dr. Dobos István, DSc

Budapest

2026

Tartalomjegyzék

Bevezetés	4
I. Elmélet és módszertan	15
<i>I.1. A kutatás elméleti háttere</i>	15
I.1.1. Itamar Even-Zohar és a többrendszertan	15
I.1.2. Gideon Toury és a leíró fordítástudomány	18
I.1.3. Abram de Swaan: a nyelvi világrendszer	22
I.1.4. A fordításszociológia	26
I.1.5. Johan Heilbron és a fordítások nemzetközi áramlása	30
<i>I.2. A kutatás módszertana, előzetes hipotézisek és vizsgálati szempontok</i>	39
II. Szakirodalmi áttekintés	44
<i>II.1. A dialektusok fordításának kérdései</i>	44
<i>II.2. Camilleri helye az olasz irodalomban</i>	56
<i>II.3. Camilleri mint export- és importcikk</i>	62
<i>II.4. Camilleri a kritika tükrében: a nyelvezet kérdése</i>	67
III. A nyelvezet fordításának kérdése – szicíliai dialektális elemek <i>A víz alakja</i> és <i>Az agyagkutya</i> című regényekben	81
<i>III.1. A regényekről</i>	81
<i>III.2. A dialektus funkciói</i>	85
III.2.1. A játékos funkció	85
III.2.2. Az eseti funkció	88
III.2.3. A meghatározó funkció	95
<i>III.3. Egyéb nyelvi jellegzetességek</i>	104
IV. <i>A prestoni serfőző</i> a nyelvek hierarchiájában	112
<i>IV.1. A prestoni serfőző</i>	112
<i>IV.2. Paratextuális elemek</i>	114
<i>IV.3. Nyelvezet</i>	121
IV.3.1. Az elbeszélői nyelv és a szicíliai elemek	121
IV.3.2. Az olaszországi dialektusok jelenléte	122
IV.3.3. Fridolin Hoffer, bányamérnök	127
IV.3.4. Reáliák és nyelvi humor	131
V. A dialektális elemek és a nyelvi hierarchia a recepció tükrében	138

<i>V.1. Camilleri az olvasói vélemények alapján</i>	138
V.1.1. A magyar olvasók véleménye	138
V.1.2. Az anglofón olvasók véleménye	140
V.1.3. A németül olvasók véleménye	143
<i>V.2. Camilleri a recenziók és könyvismertetőik tükrében</i>	146
V.2.1. Magyar nyelvű ismertetőik, kritikák, recenziók	146
V.2.2. Angol nyelvű könyvismertetőik, kritikák, recenziók	149
V.2.3. Német nyelvű ismertetőik, kritikák, recenziók	152
<i>V.3. Fordítók fordításról</i>	154
Összefoglalás, konklúziók	164
Bibliográfia	177
<i>Források</i>	177
<i>Videós források</i>	178
<i>Felhasznált irodalom</i>	178
<i>Weboldalak</i>	197
Mellékletek	200
1. A kötetek borítói	200
2. A vizsgált kötetek értékelései táblázatban megjelenítve	204
Összefoglaló	205
Summary	207
Köszönetnyilvánítás	209

Bevezetés

In fact, many writers on translation still look down on studies into actual practices, practitioners and their products, the more so if such studies are properly descriptive, i.e., if they refrain from value judgements in selecting subject matter or in presenting findings, and/or refuse to draw any conclusions in the form of recommendations for ‘proper’ behaviour. (Toury 2012: XII)

A disszertáció témájának Andrea Camilleri különböző nyelveken megjelent fordításait választottam: az érdekelt, vajon a célnyelv hatással van-e arra, ahogyan a fordítók megformálják a szöveget, és arra, hogy a kiadást milyen elemek kísérik. Andrea Camilleri (1925–2019) a disszertáció írásakor éppen száz éve született; az eseményről egész Olaszország megemlékezett. Konferenciákat tartottak, cikkeket írtak, dokumentumfilmeket vetítettek személyéről és munkásságáról, amely nem csak a regényeire korlátozódik: életének meghatározó részét a színházi és filmes világban töltötte. Bár úgy tűnhet, halála óta művei iránti lelkesedés kissé alábbhagyott, nem feledkeztek meg róla teljesen.

Bár Camilleri nevével és szövegeivel már a gimnáziumi olaszórákon is találkoztam, munkásságában először 2015-ben mélyedtem el, amikor Cagliari, Sassari, Párizs, Fortaleza és Málaga mellett a pécsi Olasz Tanszék is konferenciát szervezett a szerző 90. születésnapja alkalmából (*III Seminario sull’opera di Andrea Camilleri – Storia e storie di Andrea Camilleri*). Akkor Luigi Tassoni professzor kérésére *A prestoni serfőző* című regényről adtam elő, később pedig tanulmánykötet is készült az előadásokból (Curcio 2017). Már az első olvasásnál megfogott Camilleri érdekes nyelvezete, akkoriban ezt inkább rejtvényfejtésként fogtam fel; később viszont érdekelni kezdett az is, hogy miként lehet lefordítani a szerző műveit, illetve az is, hogy Magyarországon miért leginkább italianisták körében ismert a neve.

A szerzőre több tényező miatt is emlékeznek olvasói: történeteinek emberségessége és cselekménye, de főképp különleges nyelvezete¹ mind részét képezik az úgynevezett Camilleri-jelenségnek. A kutatók jó része egyetért abban, hogy Camilleri varázsa valójában regényeinek sajátos nyelvi megformáltságában áll. Olvasói közül néhányan annyira figyelemre méltónak

¹ A jelenségre használhatnánk Bahtyin heteroglosszia-fogalmát is: az orosz irodalomtudós a regényben megjelenő különböző beszédmódok és nyelvek rendszerét illetve a kifejezéssel, a regény szerinte „művészi egységbe szervezett, társadalmilag eltérő beszédmódok, nyelvek összekapcsolódása, nyelvek rendszere” (vö. Narratológiai Kislexikon – heteroglosszia). Ez a többszólamúság ugyanakkor nem jellemző az egységes költői nyelvre, az elbeszélő irodalmon belül pedig például az eposzra sem. Camilleri azonban nem pusztán megjelenítette a különböző beszédmódokat, a saját narrátori hangja a regények során komoly változásokon ment át (vö. pl. II.4. alfejezet, Russi 2020, Matt 2020), így egy csak rá jellemző, egyéni beszédmódot – idiolektust – hozott létre.

találják azt, hogy szószedeteket, szótárakat készítettek az általa használt szavakból (ld. pl. Genco 2001, Bonfiglio 2002, Di Rienzo 2008). A CamilleriINDEX weboldalt jegyző Giuseppe Marci professzor monumentális, nagyjából ezer oldalra rúgó szótára 2025-ben jelent meg a *Quaderni Camilleriani* tanulmánykötetek különszámaként (Marci 2025).

Camilleri maga is sokszor nyilatkozott az írás folyamatáról, a nyelv választásának kérdéséről. Az egyik, sokat idézett gondolata első regénye, az *Il corso delle cose* utószavában olvasható:

A történetet egész gyorsan összeraktam, problémába akkor ütköztem, amikor elkezdtem írni. Néhány próbálkozás után úgy éreztem, hogy a használt szavak nem tartoznak teljesen hozzám. Felhasználtam ugyan őket, de olyan sablonosak voltak, mint amelyeket hivatalos kérvényekben és üdvözlőlapokra ír az ember. Amikor az elgondolásomhoz legközelebb álló mondatot vagy szót kerestem, rögtön az általam használt dialektusban, jobban mondva az otthonomban használt „beszélt nyelvben” találtam meg. Mit tegyek? – gondoltam. Eltekintve attól, hogy az írás és a beszéd között igen nagy különbség van, vonakodva írtam pár oldalt dialektussal kevert olasz nyelven. Vonakodtam, mert nem gondoltam, hogy a magánéletben, családdal használt nyelvváltozatnak *házon kívül* is lehet létjogosultsága. Mielőtt kitéptem volna az oldalakat, hangosan felolvastam a szöveget, és akkor megvilágosodtam: a szavak működtek, a szöveg minden akadály nélkül folyt a természetes medrében. Akkor fogtam és átírtam a szöveget olaszra, miközben megpróbáltam az előbb már elért kifejezőerőt visszaszerezni. Nemcsak nem működött, hanem megdöbbenő felfedezést tettem: azt, hogy a dialektus helyett választott szavak és mondatok egy különös, elavult, már nemcsak a mindennapi, hanem a művelt, választékos nyelv által is megtagadott szókészletbe tartoztak.² (Camilleri 1998a: 141–142)

² A dolgozatban a fordítóval el nem látott részeket saját fordításban közlöm. A munkahelyi védés során felmerült, hogy mivel sokszor nem különíthető el jól a kiegészítő jegyzetek és az idézett szövegek eredetije, ezért ezeket szétválasztva, láb- és végjegyzetekkel vagy különböző karakterekkel lehetne jelezni azokat, illetve hogy szükséges-e egyáltalán feltüntetni a más nyelven írt szövegrészek eredetijét. A lehetséges megoldásokat nem találtam kielégítőnek, az eredeti szövegrészek megtartását pedig fontosnak tartom egy fordítástudománnyal foglalkozó disszertációban, így az eredetileg idegen nyelven írt idézetek esetében a lábjegyzet elején jelzem, hogy erről van szó.

Jelen idézet eredetije: La storia la congegnai abbastanza rapidamente, ma il problema nacque quando misi mano alla penna. Mi feci presto persuaso, dopo qualche tentativo di scrittura, che le parole che adoperavo non mi appartenevano interamente. Me ne servivo, questo sì, ma erano le stesse che trovavo pronte per redigere una domanda in carta bollata o un biglietto d’auguri. Quando cercavo una frase o una parola che più si avvicinava a quello che avevo in mente di scrivere immediatamente invece la trovavo nel mio dialetto o meglio nel «parlato» quotidiano di casa mia. Che fare? A parte che tra il parlare e lo scrivere ci corre una gran bella differenza, fu con forte riluttanza che scrissi qualche pagina in un misto di dialetto e lingua. Riluttanza perché non mi pareva cosa che un linguaggio d’uso privato, familiare, potesse avere valenza extra moenia. Prima di stracciarle, lessi ad alta voce quelle pagine ed ebbi una sorta d’illuminazione: funzionavano, le parole scorrevano senza grossi intoppi in un loro alveo naturale. Allora rimisi mano a quelle pagine e le riscrissi in italiano, cercando di riguadagnare quel livello d’espressività prima raggiunto. Non solo non funzionò, ma feci una sconcertante scoperta e cioè che le frasi e le parole da me scelte in sostituzione di quelle dialettali appartenevano a un vocabolario, più che desueto, obsoleto, oramai rifiutato non solo dalla lingua di tutti i giorni, ma anche da quella colta, alta.

A híres olasz nyelvész, Tullio De Mauróval megjelent beszélgetésben édesapja szerepét hangsúlyozza, és azt, hogy mennyire fontosnak tartotta megtalálni az egyensúlyt a dialektus és az irodalmi nyelv között:

A döntő tényező apám volt. A római Gemelli-kórházban feküdt, haldoklott. [...] Egy nap, hogy eltereljem a figyelmét, azt mondtam neki: „Tudod, papa, kigondoltam egy történetet”, és elmeséltem neki az első regényem, az *Il corso delle cose* történetét. Már jó ideje játszadoztam az elbeszélés gondolatával, de konkrét formát ott, abban a kórházi szobában öltött. Apám azt mondta: „Miért nem írod meg?”. „Jaj, papa, azért, mert olaszul nehéz írnom.”. „De miért kell olaszul írni? Írd úgy, ahogy nekem elmesélted”.

Elgondolkoztam a szavain. Nem tartottam járható útnak a teljesen dialektusban írást, ahogy apámmal beszéltem, mert azt akartam, hogy mások is megértsenek. Akkor elkezdtem boncolgatni, hogyan beszélünk a családomban. És az kezdeti fontolgatás óta rengetegszer próbálkoztam, hogy megtaláljam az egyensúlyt az elbeszélésmódban. Ezt az egyensúlyt megtörhették az olasz szavak, mert ugyanolyan értékűnek, ugyanolyan súlyúnak kellett lenniük, mint a dialektusban írt szavaknak. Hosszú ideig tartott a gyakorlás, ez látszik is a könyveimen, olyan munka, amely még ma sem ért véget.³ (Camilleri & De Mauro 2013: 76–77)

Camilleri apja mellett nagyanyja, Elvira szerepét is hangsúlyozza: az asszony gyakran talált ki szavakat, történeteket, és unokáját is erre ösztönözte (vö. pl. Camilleri 2014b: 56–58, Matt 2020: 57, *Il maestro senza regole* 23–24. perc): ez a korai nyelvi kreativitás meghatározó volt saját írói pályafutásában. A nyelv megtalálása után saját bevallása szerint Carlo Emilio Gadda *Quer pasticciaccio brutto di Via Merulana* [Az a Merulana utcai csúf kalamajka] című regénye volt a példa előtte, amely megszabadította őt a kétségektől és a hezitálástól (vö. Camilleri 1998a: 142).

A dialektális irodalom – tehát mind a próza, mind a költészet – sajátja, hogy saját nyelvet kreál: idiolektust használ, nem szoros értelemben vett dialektust. Felmerül azonban néhány kérdés ezzel kapcsolatban: stilisztikai szempontból jót tesz, ugyanakkor individualizmust és

³ Eredeti: Decisivo fu mio padre. Era ricoverato al Gemelli di Roma e stava morendo. [...] Un giorno, per distrarlo, gli dissi: «Lo sai papà, ho pensato a una storia», e gli raccontai la storia del mio primo romanzo *Il corso delle cose*. Era un racconto che da tempo avevo in testa ma fu lì, in quella stanza di ospedale, che prese forma concreta. E mio padre: «Perché non la scrivi?». «Eh papà, perché in italiano mi viene difficile scrivere». «E perché la devi scrivere in italiano? Scrivila come l'hai raccontata a me».

Cominciai a riflettere sulle sue parole. Non ritenevo praticabile seguire la strada del dialetto totale, così come era stato con mio padre, perché io volevo farmi capire anche dagli altri. Allora cominciai ad analizzare come parlavamo noi in famiglia. E da quella prima riflessione ho fatto tantissimi tentativi per trovare l'equilibrio nel mio modo di raccontare. Equilibrio che poteva essere rotto dalla scelta delle parole in lingua, perché dovevano essere parole con la stessa valenza, la stessa massa della parola del dialetto. È stato un lungo esercizio, lo si può vedere attraverso i miei libri, è un lavoro che non si arresta mai, neanche oggi.

A történetet az *Il maestro senza regole* című dokumentumfilm 69–70. percében is elmeséli.

közösséghez nem tartozást is jelöl – „saját anyanyelvet teremtenek, hogy identitást adjanak maguknak”⁴ (Nacci 2006, idézi Józsa 2008b: 244).

Ezt az idiolektust, amely az olasz, regionális olasz, szicíliai dialektus és a Camilleri-család saját beszédmódjának keveréke, mára már a történetek helyszínéül szolgáló kitalált falu, Vigàta nyomán a *vigatese* [vigàtai] névvel illetik; a kifejezést a szerző maga is átvette (vö. pl. Rosso 2012: 31, Camilleri & De Mauro 2013: 77, de Fazio 2021: 87). A *vigatese* alapja a szicíliai elemekkel kevert olasz nyelv, amely szicíliai hangzókeltések, morféma- és – kevesebb arányban – teljes dialektális szavak szövegbe illesztését jelenti (bővebben ld. II.4. alfejezet). A nyelvezet erősen emlékeztet a színházra és a filmek világára, ami nem meglepő Camilleri múltját ismerve.⁵ Ez elsősorban a dialógusok megalkotásában és a történetvezetésben érhető tetten; többek között Sciacovelli és Serkowska is sikere egyik okának tartja ezt a tényezőt (vö. Sciacovelli 2009: 432, Serkowska 2006).

Camilleri fokozatosan szoktatta hozzá olvasóit sajátos nyelvezetéhez. Az első regényekre visszatekintve nyomon követhetők a változások: az *osso pizziddro* kifejezés például még ismeretlen Montalbano számára a *Montalbano felügyelő. Karácsonyi ajándék (Gli arancini di Montalbano)*, Mondadori, 1999) című elbeszéléskötetben, az *Il sorriso di Angelica* [Angelica mosolya] című regényben (Sellerio, 2010) viszont már beépült a szókincsébe.⁶ Camilleri nyíltan beszélt a folyamatról:

⁴ Eredeti: [...] crearsi una madrelingua per darsi un'identità.

⁵ 1942-től dolgozott színházi rendezőként. 1949 és 1952 között a Silvio D'Amicóról elnevezett Accademia nazionale d'arte drammatica rendező szakán tanult, majd tanított. 1958–65, majd 1968–70 között a Centro sperimentale di cinematografia oktatója is volt. 1959-től a RAI producereként dolgozott. Olyan szerzők műveit vitte színpadra, mint Ionescu, Beckett, Majakovszkij vagy Strindberg, illetve a *Le inchieste del commissario Maigret* [Maigret felügyelő nyomozásai] sorozat producere volt. Dramaturgiai gyakorlata meghatározó volt a saját regényei megírásánál is, később pedig a könyvekből készült televíziós sorozat megalkotásában is részt vett. Camilleri részletesen beszél színházi múltjáról a *La linea della palma* című kötetben (Camilleri & Lodato 2002), illetve a *Camilleri secondo Camilleri* és az *Il maestro senza regole* dokumentumfilmekben.

⁶ «Nonsi, dottori. Affortunatamente la mano gli trimò e lo pigliò nell'osso pizziddro.»

L'osso pizziddro? Sul momento non s'arricordò dell'anatomia dialettale.

«E dov'è l'osso pizziddro?»

«L'osso pizziddro, dottori, è proprio indovi che si trova l'osso pizziddro.» (Camilleri 1999b: 120–121).

(Kürthy Ádám András fordításában:

– Nem, főnök úr. Szerencsésen megremegett a keze, és csak a csüdjét találta el.

A csüdjét? Montalbano hirtelen nem igazodott el a népnyelvi anatómiában.

– Na és hol van az a csüd?

– Főnök úr, a csüd az pontosan ott található, ahol a csüd van. [Camilleri 2020b: 175])

Később pedig:

Cadi malamenti, sintenno un gran dulari all'osso pizziddro mancino e trattineno a stento 'na serie di santioni. Angelica s'apprecipitò ad aiutarlo.

«Ti sei fatto male?».

«Un po' al...».

Come si diciva in taliàno osso pizziddro? Ah, sì.

«... al malleolo». Camilleri 2010: 126)

[Elesett, nagyon betütötte a bal csüdjét, alig tudta megállni a szentségelést. Angelica a segítségére sietett.

– Megsérültél?

a nyelv teljes autonómiára emelését kíséreltem meg. Ez természetesen mindig kockázatos, mert ha az olvasó nem érti meg az író, feladja. Azt hiszem, egészen ügyesen haladtam fokozatosan, így az olvasók lassan hozzászoktak. Utólag alkottam meg a *vigatese* nyelvtanát, mivel a kezdő lökés a történetmesélés igényéből jön. Ma már egy egész sereg tudós tanulmányozza ezt a nyelvet, egyikük jelen is van: Caprara professzor Málagából. Nagyon hálás vagyok nekik, mert így végre értem, amit írok.⁷ (Beszélgetés Andrea Camillerivel a párizsi Olasz Kultúrintézetben, 41–44. perc)

Camilleri legtöbb művének helyszíne (és Ferlita szerint főszereplője is, vö. Ferlita 2003b) Szicília, más szicíliai írókkal való kapcsolata tagadhatatlan, ami világlátásában, nyelvi kísérletezésében és nyelvezetében, illetve a más szerzők által sokszor tematizált maffiához való hozzáállásában (ld. a disszertáció 61. oldalán) is tetten érhető. Többször foglalkozott maga is a szicíliai irodalommal, például Luigi Pirandello műveivel, különösen azokkal, amelyeket Pirandello dialektusban írt vagy dialektusra fordított le (vö. pl. Camilleri 1999c, Andrea Camilleri előadása Pirandellóról a pisai Scuola Normale Superioreban, Camilleri 2013: 183–193), de megírta Pirandello regényes életrajzát is (*La biografia del figlio cambiato*, Rizzoli, 2000). Leonardo Sciasciával való barátságát is sokszor említette (pl. Camilleri 2013: 163–170). Emellett híres szicíliai emberek, elsősorban írók karakterként is megjelennek műveiben, például *A prestoni serfőző* című regényben (vö. IV.3.3. alfejezet), illetve az *Un filo di fumo* és az *Una mosca acchiappata al volo* című műveiben (vö. Demontis 2001: 147). A kritika sokszor szicíliai írónak nevezi Camillerit, ám ő maga nem ezt vallja:

Amikor azt olvasom, hogy szicíliai író, egy kicsit mérgelődöm, mert én olasz író vagyok, aki az olasz nemzetbe tartozó egyik dialektust használja, egy olyan dialektust, amely gazdagította a nyelvünket. Ha a nyelv egy fa, akkor a dialektusok az idők során ennek a fának az éltető nedve. Úgy döntöttem, hogy az én olasz nyelvi fám ereit dialektussal duzzasztom fel, és azt gondolom, hogy a dialektusok elvesztése a fa számára is káros lenne.⁸ (Camilleri & De Mauro 2013: 23)⁹

– Egy kicsit beütöttem a...

Hogy is mondják olaszul, hogy csüd? Ja, igen.

– ... a bokámat.]

⁷ Eredeti: Il tentativo era quello di portarla [la lingua mista] ad una assoluta autonomia. E naturalmente è sempre un gioco rischioso perché se non ti capisce, il lettore, ti abbandona. Invece credo di essere stato assolutamente abile in questo procedere per gradi, così il lettore si è lentamente assuefatto. Cioè riuscire a creare, a posteriori, perché l'impulso parte narrativamente, da una necessità di narrazione, ma riuscire a creare una grammatica e una sintassi del *vigatese*. E ora c'è un bel gruppo di studiosi che studia questa lingua. Uno di questi studiosi è presente in sala, un professore dell'Università di Málaga [...], il professor Caprara. Sono veramente grato loro perché così finalmente capisco quello che sto scrivendo.

⁸ Eredeti: Quando leggo scrittore siciliano mi arrabbio un poco, perché io sono uno scrittore italiano che fa uso di un dialetto che è compreso nella nazione italiana, un dialetto che ha arricchito la nostra lingua. Se l'albero è la lingua, i dialetti sono stati nel tempo la linfa di questo albero. Io ho scelto di ingrossare questa vena del mio albero della lingua italiana col dialetto, e penso che la perdita dei dialetti sia un danno anche per l'albero.

⁹ Ld. még az *Uno scrittore italiano nato in Sicilia* [Egy szicíliai születésű olasz szerző] című írást (Camilleri 2013: 45–52).

Ahogy Kürthy Ádám is fogalmaz: önmeghatározásával „nem elkülönülni akar az olasztól, hanem a sziget sajátos ízével és mentalitásával szövi át és gazdagítja azt” (Podmaniczky 2017).

A dolgozat során az egyik legtöbbet használt szó a „dialektus”, ezért már itt, a bevezetőben érdemes megemlíteni, hogy mit is jelent ez olasz nyelvi környezetben. Az olaszországi „dialektusok” valójában nem szokásos értelemben vett nyelvjárások: nem a hivatalos olasz nyelv változatai, hanem a latinból kifejlődött önálló nyelvek, úgy, mint a francia, spanyol, vagy a mai olasz nyelv alapját adó firenzei dialektus.¹⁰ Luca Serianni nyelvész meghatározása szerint „a dialektus önálló nyelvi rendszer, amely a nemzeti nyelvnek csak történelmi, politikai és társadalmi okok miatt van alárendelve” (Serianni 1992: 101, idézi Miklós 2000: 49). A dialektusok fonetikai, szintaktikai és lexikai jellemzői ma is rányomják bélyegüket a különböző régiókból származó olaszok beszédmódjára (ezeket a nyelvváltozatokat nevezzük regionális köznyelveknek [*italiano regionale*]). Az Olaszország egyesítését (1861) követő években éppen a mindenki által beszélt nyelv hiányának problémájával kellett megküzdenie a társadalomnak, amelyre maga Alessandro Manzoni író is igyekezett megoldást keresni: többek között az ő javaslata alapján vált a nagy hagyományú firenzei nyelv, Dante, Petrarca és Boccaccio nyelvének 1800-as évekbeli változata az új nemzeti nyelvvé. Számos dialektusnak nincs írott változata, ezáltal irodalma sem, de a nápolyi, római vagy milánói dialektális irodalmi hagyományok nemzetközileg ismertek, a szicíliai pedig az egyik legrégebbinek számít (vö. *scuola siciliana* [szicíliai iskola], a disszertáció 78. lábjegyzete).

A dialektus irodalmi használatával kapcsolatban mindig is különböző vélemények uralkodtak. Legutóbb a '60-es évek közepén előadásokon és a *Rinascita* lapjain zajlott „új nyelvi kérdésnek” (az 1500-as évek nyelvi kérdéséről ld. a disszertáció 99. lábjegyzete) is nevezett vita, amelynek két végpontját Pier Paolo Pasolini és Italo Calvino képviselte (vö. Pasolini 1972: 9–81, Calvino 1980: 116–126). A vita Pasolini a disszertáció 62–63. oldalán idézett, *Nuove questioni linguistiche* [Új nyelvi kérdések] című, 1964. december 26-án megjelent cikkével indult. A néhány hónapig tartó igen élénk diszkusszióban Calvino mellett például Alberto Moravia, Elio Vittorini, Vittorio Sereni, Pietro Citati és Franco Fortini is részt vettek. Az írások egybeszerkesztve a *La nuova questione della lingua* [Az új nyelvi kérdés] című kötetben olvashatók (Parlangeli 1971, vö. Milani 1973). Luigi Tassoni összefoglalása

¹⁰ Az olasz dialektusok és irodalom áttekintése részletesebben olvasható magyarul például Herczeg Gyula (1952) és Miklós Magdaléna (2000) írásaiban, illetve Szirti Beáta disszertációjában (Szirti 2008: 15–39). Rövid összefoglaló olvasható a dialektusokról az *Olasz-magyar kulturális szótár* 'dialetto' szócikkében is (Sztanó 2008: 93).

szerint Calvino minél pontosabb, kétértelműségtől mentes és könnyen fordítható olaszt szeretett volna az irodalom nyelveként látni, amely lépést tud tartani a többi európai nyelvvel, míg Pasolini elítélte a technológia befolyását olasz nyelvre, és a dialektusokban fellelhető autentikusságot és közvetlenséget pártolta (Tassoni 2010: 13–14, vö. továbbá Tassoni 2001b: 73).

Ami az olasz próza magyarországi megjelenését illeti, részletes összefoglalót olvashatunk például Várady Imrétől¹¹ (1933–1934, 1942), Antonio Donato Sciacovellitől (2006), Józsa Judittól (2009, 2010), Sárközy Pétertől (2019, 2020), illetve Józsa Judit, Tombi Beáta és Rónaky Eszter írásában.¹² Feltűnhet azonban, hogy dialektális prózát alig fordítottak magyarra.¹³ A dialektális költészet szintén alig van jelen, ahogy Józsa Judit írja: „ritka kivételektől (Belli, Trilussa, Marin, Buttitta) eltekintve a dialektális költészet világát még nem fedezték fel a fordítók”¹⁴ (Józsa 2006: 102). Öröndetes kivételnek tekinthető a Parcz Ferenc fordításában megjelent háromnyelvű Pasolini-kötet,¹⁵ illetve Achille Curcio *L’unda mi cunta. Hullámok dala* című, szintén háromnyelvű kötete Rónaky Eszter fordításában.¹⁶

Bár a magyar italianisták alkalmanként írtak a témáról (pl. Madarász 2006), a dialektális irodalom magyarországi recepciójához nagyban hozzájárul(t) alma materem, a Pécsi Tudományegyetem Olasz Tanszéke, mely Luigi Tassoni professzor – aki 1994 és 2022 között volt a pécsi Olasz Tanszék tanszékvezetője – évtizedes munkássága alatt fontos lépéseket tett az olaszországi irodalom magyarországi, illetve a magyar irodalom olaszországi megismertetéséért. Tassoni professzor az 1970-es évektől foglalkozik a dialektális költészettel (például Andrea Zanzotto, Achille Curcio, Franco Loi vagy Biagio Marin műveivel, vö. pl. Tassoni 1983, 2001a, 2002, 2006/2007, 2007, 2010, 2015, 2020), amelyet velünk, hallgatókkal

¹¹ Az olasz irodalom történetéről szóló kötetében helyet kapott a magyarul elérhető könyvek listája is (vö. Várady 1931: 79), illetve az olasz-magyar irodalmi kapcsolatokkal foglalkozó kétkötetes munkájában (1933–34) is olvashatunk a Magyarországon megjelent fordításokról.

¹² Józsa, Judit & Tombi, Beáta & Rónaky, Eszter: *Storia della traduzione della letteratura italiana in Ungheria e ungherese in Italia. I traduttori e le principali opere*. A szöveg eredetileg egy európai uniós pályázat, az ELLEU (E-Learning per le Lingue e Letterature Europee, ld. Tavoni 2005) keretében született, zártkörűen hozzáférhető egyetemi oktatási tananyag volt, amelyet kérésre Rónaky Eszter bocsátott rendelkezésemre.

¹³ A *Vidám vigasztalanok – Emíliai írók antológiája (Allegri disperati – Antologia di scrittori dell’Emilia)*; Budapest: ELTE Eötvös József Collegium, 2014) című kétnyelvű kötet ugyan tartalmaz olyan Emilia-régióból származó szerzőket, akik dialektust is használnak műveikben (pl. Luigi Malerba), azonban a lefordított írások nem ilyenek. A könyvről írt recenziót ld. Lakó 2015. Szintén az ELTE Eötvös József Collegiumának kiadásában jelent meg Raffaello Baldini *Carta canta: Kutyabőr* (2017, szerk. Ludmann Ágnes) című színházi monológja; a kötet tartalmazza az eredeti, romagnolo dialektusban írt szöveget, a szerző önfordítását olasz nyelvre, illetve a magyar fordítást (a fordítók az olasz szövegből dolgoztak [személyes közlés]).

¹⁴ Eredeti: [...] a parte alcuni rari esempi (Belli, Trilussa, Marin, Buttitta), l’universo della poesia dialettale è inesplorato dai traduttori.

¹⁵ Pasolini, Pier Paolo. 1994. *Egy halott énekei, Ciantis di un muàrt, Canti di un morto*. Válogatta, fordította és az utószót írta Parcz Ferenc. Budapest: Új mandátum.

¹⁶ Curcio, Achille. 2007. *L’unda mi cunta. Hullámok dala*. Válogatta, fordította és szerkesztette Rónaky Eszter. Pécs: I seminari di Pécs.

is megismertetett. Józsa Judit és Rónaky Eszter, a tanszék oktatói szintén foglalkoztak Biagio Marin, Andrea Zanzotto és Achille Curcio munkásságával (vö. pl. Rónaky 2007, 2021, 2022, 2023, Józsa 2006, 2008a, 2008b). Camilleri munkásságáról kevés magyar nyelvű tudományos publikáció született (pl. Kollár 2009) – jelen disszertáció egyik újdonsága ebben rejlik –, viszont magyarországi recepciójához hozzátartoznak az itt megjelent olasz nyelvű munkák is (pl. Sciacovelli 2000, Sità 2015, Curcio 2017, Komló 2020), illetve a külföldön megjelent, de magyar kiadásokat tárgyaló írások (pl. Kollár 2007).

Camilleri regényeit többször elemezték már a fordítások szempontjából (vö. II.4. alfejezet), de általában a szövegek egymásnak való megfeleltethetősége, a hétköznapi értelemben vett ekvivalencia és a fordítások jó-rossz vonalon való elhelyezése volt fókuszban. Sokszor nem derül ki, hogy milyen alapon vagy mihez viszonyítva beszélnek rossz fordításokról, illetve mivel csak az eredeti szöveghez való közelítések léteznek, nem indokolt egy eszményi fordításhoz való hasonlítás. A fordítástudomány jó ideje nem elsősorban előíró jellegű, én sem ilyen módon közelítem meg a szövegeket. A fordításokra a fordítókon kívül a szerkesztők, kiadók is hatással vannak (ld. pl. Jansen & Wegener 2013, Sapiro 2017, Solum 2018, Kovács 2025, Zlatnar Moe, Žigon & Mikolič Južnič 2021), mindemellett a célnyelv és a célkultúra, valamint annak hagyományai is befolyásolják a szöveg alakulását (Hermans 1985/2014, Lefevere 1992, Heltai 2004, 2005a, 2005b, Robyns 1990 stb.). Éppen ezért a disszertációban Camilleri regényeit fordításszociológiai szempontból vizsgálom, a szöveg mellett például a paratextuális elemeket (Genette 1997) is számba veszem, mivel ezek is árulkodnak az adott nyelv és kultúra szokásairól. Egy ilyen elemzéshez számomra Johan Heilbron elmélete és ennek továbbgondolásai tűnnek a legalkalmasabbnak, aki a nyelveket négy kategóriába (hipercentrális, centrális, félcentrális/félperiferiális, periferiális) sorolva általános tendenciákat is megállapít az ezekre történő fordításkor. A disszertáció elméleti alapját ugyan a fordításszociológia, s azon belül Johan Heilbron könyvfordításokról szóló írásai adják, mégsem tekinthetünk el az őt inspiráló, általa szintén említett előfutároktól: Itamar Even-Zohartól, Gideon Tourytól, valamint Abram de Swaantól.

Az elméleti alapot biztosító kutatók (Toury, Even-Zohar, de Swaan, Heilbron, ld. I. fejezet) művei megjelenésük éve alapján réginek tűnhetnek, azonban elavultnak semmiképp sem mondhatók: még ma is mérvadónak számítanak a fordítástudományban.

A dolgozatban a szakirodalom, főleg Heilbron írásai nyomán sokszor használom a hierarchia szót – ezt szociológiai értelemben teszem: Heilbron szerint a nyelvek bizonyos alá-fölérendeltségi pozíciókba (hipercentrális, centrális, félperiferiális, periferiális, bővebben ld. I.5. alfejezet), ezáltal pedig függelmi viszonyokba sorolhatók be annak alapján, hogy mennyit

fordítanak az adott nyelvre és nyelvről (az ehhez szükséges adatokat pedig az *Index Translationum*ból veszi, amelynek problémáit maga Heilbron is látja, ld. a disszertáció 45. lábjegyzete). Egyáltalán nem gondolom azt a fordítások szempontjából egy perifériális forrásnyelv, a magyar beszélőjeként (és a magyar kultúra részeként), hogy mivel más nyelvek állnak centrális pozíciókban, ezek irodalmi termése kizárólag e tulajdonság miatt az értékükre is hatással volna. Véleményem szerint nem áll fenn értékhierarchia a különböző irodalmak között, és ezt a fordítások Heilbron által felállított nemzetközi rendszere – a fordítások mennyiségén alapuló hierarchia – sem állítja, pusztán rámutat a kulturális transzferben fellelhető aszimmetriára.

A Montalbano-sorozat köteteiből németül és angolul számtalan elérhető, míg magyarul összesen hat olvasható. A regényekből hármát Lukácsi Margit (*Az agyagkutya*, *Az uzsonnatolvaj*, *A hegedű hangja*), egyet Kovács Noémi és Zaránd Kornél (*A víz alakja*), két elbeszéléskötetet pedig Kürthy Ádám András (*Montalbano. Egy hónap a felügyelővel*, *Montalbano. Karácsonyi ajándék*) fordított. Az elbeszéléskötetek közül angolul a disszertáció megírásáig egy sem jelent meg, így azok is kiestek a rostán. Mivel a két legtöbbet fordított regény *A víz alakja* és *Az agyagkutya* (vö. Caprara 2019, vigata.org – Traduzioni), illetve magyarul és németül is más fordítók fordították le őket, ezeket tartottam a legérdemesebbnek a vizsgálatra. Mivel Camilleri nevéhez több mint száz kötet köthető, lehetetlen lenne mindet, fordításaival együtt egy disszertációban összehasonlítva elemezni. Az elemzésre szánt regények kiválasztásakor olyanokat akartam megvizsgálni, amelyek mindhárom nyelven elérhetők: az ún. történelmi-társadalmi regények közül emiatt kizárólag *A prestoni serfőző* jöhetett szóba. A disszertációban az esettanulmányokhoz kiválasztott művek tehát *A víz alakja*, *Az agyagkutya* és *A prestoni serfőző*.

A kiválasztott szövegeket összehasonlító szövegelemzéssel vizsgálom, illetve az utolsó fejezetben a művek recepciójára is kitérek. Az összehasonlító elemzéshez a regények angol, német és magyar fordításait veszem alapul, amelyek különböző kategóriájuk miatt (perifériális, centrális, hipercentrális) a nemzeti fordítási és irodalmi normákba is betekintést engedhetnek. A disszertáció során együttesen „angol”-ként hivatkozom az angolszász kultúrákra, mert bár tudatában vagyok annak, hogy azok különböznek egymástól és eltérő fordítási/fordítástámogatási stratégiákat alkalmazó országokról van szó, viszont a végeredményben (pl. fordított könyvek aránya) és Camilleri esetében mégis egységesebb a kép (Camilleri egyetlen angol nyelvű fordítója, Stephen Sartarelli is többször hangsúlyozta, hogy az egész anglofón világnak fordít, ld. V.3. alfejezet). Ugyanez érvényes a „németre”: a német

nyelvű országokat is egységként kezelem, mert Ausztria és Svájc lakói is a német kiadásokat olvassák, illetve német weboldalakon értékelik a könyveket.

A disszertáció elméleti alapjának és módszertanának bemutatása után a második fejezetben a releváns szakirodalmat tekintem át: nemcsak a Camilleri munkásságához és fordításaihoz köthető, hanem a dialektusfordítás problematikájának főbb szakirodalmi műveit. A dialektusok fordításának kérdéseiről szóló részben színházi szövegekhez kapcsolódó írásokat is idézek, amelyek azért relevánsak, mert hatással voltak Camilleri írói stílusára, amelyet a szerző maga is többször hangsúlyozott (vö. pl. *Camilleri secondo Camilleri* vagy *Il maestro senza regole* című dokumentumfilmek). Camilleri műveivel megannyi szakirodalmi forrás foglalkozik, az (elsősorban egy nyelven már létező) fordításokat is rengeteg kutató elemezte, azonban részletes, három különböző nyelvre és kultúrkörbe történt fordításokról szóló, a fordítástudomány módszereit felhasználó és a hierarchia kérdését vizsgáló írás még nem készült¹⁷ – a disszertáció ezt a rést igyekszik betölteni. Alapvetőnek tartom Camillerit a szicíliai hagyományban is elhelyezni és értelmezni, mivel ő maga is fontosnak tartja ezt az aspektust (mégis, magára olasz, és nem szicíliai íróként tekint), illetve kelendőségét bemutatni, mivel a fordítások elkészítését sokszor az író hazai sikeressége (eladások, kritika véleménye) indítja el – ez Camilleri esetében is jellemző, sőt, a sorozat egy további tényezőt jelent a jelenségben. A nyelvezet kérdését mutattam be a legrészletesebben, mert a legtöbb kutató egyetért abban, hogy Camilleri vonzereje leginkább ebben áll, illetve ennek átültetése okozza a legtöbb felmerülő problémát a fordításkor. A dialektusok fordítására természetesen nem létezik előírás – a nyelvezetről szóló alfejezet második részében bemutatott írások általában lehetőségeket, ajánlásokat, illetve a már alkalmazott stratégiákat tárgyalják.

Az ezt követő három fejezetben a regények fordításait és a recepciót vizsgálom. Elsőként a szicíliai dialektus fordítási megoldásait veszem szemügyre Jana-Vizmuller Zocco írásai (1999, 2001) alapján összehasonlító elemzéssel *A víz alakja* és *Az agyagkutya* című regényekben, majd az egyetlen, mindhárom nyelven megjelent történelmi regényt, *A prestoni serfőzőt* mutatom be a hierarchia tükrében, az utolsó fejezetben pedig az elemzett művek recepciójára térek ki mind a professzionális, mind a laikus olvasók körében. Az

¹⁷ Létezik egy BA-szakdolgozat, amely Camilleri nyelvezetével és fordításaival foglalkozik, vö. Józsa 2009: 161. A szakdolgozatot Rácz Katalin írta 2005-ben Józsa Judit témavezetése alatt, címe *Analisi stilistico-linguistica di varie opere di Andrea Camilleri e relative considerazioni sulla loro difficoltà di tradurre* [Andrea Camilleri műveinek stilisztikai-nyelvi elemzése és az ehhez kapcsolódó észrevételek a fordítási nehézségeikről]. A hallgató a dolgozat 4.1.1. fejezetében a fordítók általam is bemutatott tanúságtételeit (vö. a disszertáció V.3. alfejezete) idézi fel, az utolsó alfejezetben pedig három részletet elemmez *Az uszonnatolvaj* magyar és spanyol fordításaiból. Megállapítja, hogy Lukácsi Margit a szicíliai dialektus megfelelőjeként magyar népi nyelvet használ, illetve Catarella esetében kitalált szavakat is használ (olyas, csipszem), míg Maria Antonia Menini sztenderd spanyolra fordítja a szöveget.

esettanulmányok fő módszere tehát a különböző elemek (verbális és vizuális szöveg, paratextusok, dialektusok, kultúraspecifikus elemek) összehasonító szövegelemzéssel történő vizsgálata, emellett pedig a harmadik esettanulmányban recepció- és diskurzuselemzést is végeztem kvalitatív módszerrel. Kvantitatív, statisztikai elemzést nem készítetek – elsősorban az olvasók benyomásaira vagyok kíváncsi, amelyek kiolvashatók megfogalmazott véleményeikből. Kulcsfontosságúnak tartom megvizsgálni a kérdéses Camilleri-regények recepcióját, mert máshogy nem lehet ítéletet mondani a fordítások olvasók körében elért népszerűségéről vagy annak hiányáról. Az is igaz természetesen, hogy a fordítók nem feltétlenül az olvasóknak fordítanak, de a könyv mint termék (és ezáltal sokszor a fordítás) sikerességét az olvasók véleménye határozza meg.

A disszertációban a célszövegek mellett a forrásszöveget is figyelembe veszem, de elsősorban arra keresem a választ, hogy a szövegek alakulására mennyire vannak befolyással az adott nyelv és kultúra normái, és hogy ez magyarázható-e a Heilbron által felállított nyelvi hierarchiával. Kérdéses továbbá az is, hogy Heilbron elmélete alapján valóban kevesebb változtatást eszközölt-e a fordító és a szerkesztő a magyar kiadás esetében, mint a centrális német vagy hipercentrális angol fordításnál, illetve, hogy az angolra történő fordításkor a szövegek Camilleri esetében is domesztikáltabbá válnak-e, mint a német vagy magyar nyelv esetében. Camilleri műveiről eddig nem készült olyan kutatás, amely ilyen szempontból elemezte volna a szerző műveit, ezért mindenképpen érdekes a különböző nyelveken megjelent fordítások vizsgálata.

I. Elmélet és módszertan

I.1. A kutatás elméleti háttere

I.1.1. Itamar Even-Zohar és a többrendszer-elmélet

Itamar Even-Zohar a többrendszer-elmélet megalkotója. Saját elődjének az orosz és cseh formalizmust tartja, azon belül is annak második, 1920-as évektől induló szakaszát. Már Tinyanov (irodalom) és Jakobson (nyelvészet) is arra jutottak saját és közös kutatásaikban, hogy a szociokulturális rendszerek nem önmagukban, hanem „rendszerek rendszereként” (*system of systems*, Even-Zohar 1990: 88) értelmezhetők, amit Even-Zohar az 1930-as évek után elsőként továbbgondolva többrendszernek nevez. 1979-ben jelent meg *Polysystem Theory* [A többrendszer-elmélet] című tanulmánya, ám elmélete kikristályosodott formában *Polysystem Studies* (Even-Zohar 1990) címmel a *Poetics Today* a témának szentelt különszámában olvasható, amelyben az elméleti keret mellett esettanulmányok is megtalálhatók.¹⁸

Even-Zohar szerint „egy tevékenységről, legyen az nyelv, irodalom, kultúra vagy általában a »történelem«, különálló rendszerként beszélni nem adekvát elmélet, inkább heurisztikus egyszerűsítés”¹⁹ (Even-Zohar 1990: 87). Az irodalom tehát nem értelmezhető önmagában, más rendszerekkel összefüggésben létezik és létezett végig a történelem során, továbbá nem kizárólag a szövegek alkotják, hanem egyéb, irodalmat és kultúrát, társadalmat befolyásoló tényezők is. Azt is fontosnak tartja, hogy a (több)rendszer sohasem statikus, mindig dinamikusan működik. Even-Zohar szerint „[a szemiotikai rendszer] ezért csak nagyon ritkán egyrendszer, inkább szükségszerűen többrendszer – többszörösen összetett rendszer, különböző, egymást metsző, illetve részben átfedésben lévő, különféle lehetőségeket egyidejűleg használó, ám strukturális egészként működő rendszerekből álló rendszer, amelynek tagjai kölcsönösen függenek egymástól”²⁰ (Even-Zohar 1990: 11). A centrifugális mozgás alapján a jelenségek általában a rendszer központjából indulnak a periféria felé, néha viszont

¹⁸ A kötetből két rész, *A többrendszerűség elmélete* és *Az „irodalmi rendszer”* Ambrus Judit fordításában a Helikon 1995/4-es számában, másik két rész, *A fordítás helye az irodalmi (több)rendszer elméletében* és *Fordítás és átvitel/átvétel* Janovits Enikő Mária fordításában a *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig* (szerk. Józán Ildikó, Jeney Éva, Hajdu Péter, Balassi Kiadó, 2007) című kötetben olvasható magyarul. Mivel ezek a fordítások nem fordítástudományi alapon és annak terminológiájával készültek, az idézett részeket saját fordításban közlöm.

¹⁹ Eredeti: To speak of an activity, be it language, literature, culture, or “history” in general, as single systems is a heuristic simplification rather than an adequate theory.

²⁰ Eredeti: It is, therefore, very rarely a uni-system but is, necessarily, a polysystem—a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent.

fordítva, egyes perifériális jelenségek fokozatosan elfoglalhatnak központi helyet. A többrendszerben viszont nem egy centrum és egy periféria van, Even-Zohar ezekből többet is feltételez (Even-Zohar 1990: 14). Az irodalmi (több)rendszer például kapcsolatban áll a történelem, szociológia, még a politika rendszerével is, hiszen

ebben a megközelítésben az »irodalom« sem szövegek sorozataként, sem szövegek összességeként (ami progresszívebb megközelítésnek tűnik), sem repertoárként nem képzelhető el. A szövegek és a repertoár az irodalomnak csak részleges megnyilvánulásai, amelyek viselkedése nem magyarázható saját szerkezetükkel. Viselkedésük az irodalmi (több)rendszer szintjén magyarázható. [...] Az irodalom rendszerében a szövegek nem a kánonképződés folyamatában játszanak szerepet, inkább annak eredményei.²¹ (Even-Zohar 1990: 18–19)

Az irodalmi többrendszernek tehát a szövegeken kívül az azokat (is) befolyásoló folyamatok is részei, például a kiadók, a fordítók, döntéseik, különböző irodalmi rendezvények, stb. Az irodalmi (több)rendszer Even-Zohar megfogalmazásában „kapcsolati háló, amelyről feltételezhetjük, hogy számos, »irodalminak« nevezett tevékenység között áll fönn, következésképpen a tevékenységek maguk is ezen a hálón keresztül figyelhetők meg”²² vagy „tevékenységek egésze vagy része, amelyekről feltételezhető, hogy rendszerszerű kapcsolatok támogatják annak lehetőségét, hogy e tevékenységeket »irodalminak« tekintsük”²³ (Even-Zohar 1990: 28). Az irodalmi többrendszer vizuális megjelenítéséhez Jakobson²⁴ kommunikációs modelljét módosítja: két oldalán az alkotó (*producer*) és a fogyasztó (*consumer*), közöttük pedig az intézmény (*institution*), repertoár (*repertoire*), piac (*market*) és produktum (*product*) található, azonban Even-Zohar azt is megállapítja, hogy a megfelelés nem teljes, hiszen Jakobson kiindulópontja az egyedi megnyilatkozás volt, nem maga a rendszer. A hangsúly az összetevő elemeken van, az ábra az irodalmi rendszer működtetésében résztvevő makrotényezőket mutatja meg.

²¹ Eredeti: In this approach, then, “literature” cannot be conceived of as either a set of texts, an aggregate of texts (which seems to be a more advanced approach), or a repertoire. Texts and repertoire are only partial manifestations of literature, manifestations whose behavior cannot be explained by their own structure. It is on the level of the literary (poly)system that their behavior is explicable. [...] In the literary system, texts, rather than playing a role in the processes of canonization, are the outcome of these processes.

²² Eredeti: The network of relations that is hypothesized to obtain between a number of activities called “literary,” and consequently these activities themselves observed via that network.

²³ Eredeti: The complex of activities, or any section thereof, for which systemic relations can be hypothesized to support the option of considering them “literary.”

²⁴ Roman Jakobson kommunikációs modellje magyarul a *Hang – jel – vers* című kötetben, a *Nyelvészet és poétika* részben olvasható (Gondolat Kiadó, Budapest, 1969, ford. Barczán Endre et al.). A Jakobson által használt terminusok a következők: Feladó/*addresser*, Címzett/*addressee*, kontextus/*context*, üzenet/*message*, kontaktus/*contact/channel*, kód/*code*.

A FOGYASZTÓ »fogyaszthatja« az ALKOTÓ által termelt PRODUKTUMot, de ahhoz, hogy a »produktum« (például »szöveg«) létrejöhessen, léteznie kell egy közös REPERTOÁRnak, amely használhatóságát valamely INTÉZMÉNY határozza meg. PIACnak is léteznie kell, ahol ezek a javak átadhatók. Egyik felsorolt tényező sem funkcionál elszigetelten, és a felfedezhető kapcsolattípusok a modell minden lehetséges tengelyén megjelennek.²⁵ (Even-Zohar 1990: 34)

A modell alapján jól látható, hogy a szöveg immár nem egyetlen célja vagy produktuma az irodalmi rendszernek, hanem csak egy tényezője.

A fordítások rendszerbeli helyéről külön fejezetben értekeznek. Mivel a fordításoknak kevés helyet szentelnek az irodalomtörténetekben, ezért azoknak irodalmi rendszerben betöltött funkciójáról vagy helyéről kevés szó esett (esik?), ahogy a lefordított irodalmat sem szokás külön rendszerként kezelni (Even-Zohar 1990: 45). Az egyes fordítások kétféleképpen hozhatók kapcsolatba: annak alapján, ahogy a célnyelvi irodalom kiválasztja a forrásszövegeket, amely tevékenységben a célirodalom mellékrendszerei is közrejátszhatnak, illetve annak alapján, ahogy konkrét, a célirodalom mellékrendszereivel való kapcsolatból eredő normákat, magatartásokat és irányvonalakat vesznek fel (Even-Zohar 1990: 46). Even-Zoharnál a lefordított irodalom nem csupán a rendszer szerves része, hanem annak legaktívabb alrendszere. A fordítás nincs mindig perifériális helyzetben, időnként centrális pozícióba kerülhet, amelynek három főbb esetét vázolja fel: amikor a többrendszer még nem kristályosodott ki, tehát amikor az irodalom még alakulóban van; amikor az adott irodalom perifériális, vagy gyenge, vagy mindkettő egyszerre; illetve amikor a rendszer fordulóponthoz ér, krízis, vagy irodalmi vákuum keletkezik benne (Even-Zohar 1990: 47). Even-Zohar hangsúlyozza továbbá, hogy a kapcsolatban lévő irodalmak, például Európa irodalmi között mindig is létezett hierarchia; ezt a gondolatot később Heilbron is átveszi. A fordítások akkor is jelentős szerephez jutnak, amikor új irodalmi modellek vannak kialakulóban az adott rendszerben, mivel az új repertoár kialakításában is szerepet játszhatnak. Maga a fordított irodalom lehet centrális vagy perifériális rendszer, de valójában sokszor nem egyik vagy másik, hiszen, ahogy később írja, a fordítás maga is rétegzett, mivel egyes részei centrális, míg mások perifériális pozícióba kerülhetnek (Even-Zohar 1990: 49). A területen végzett kutatások alapján, illetve mivel „feltételezhető, hogy sokáig egy rendszer sem maradhat állandóan a gyengeség, fordulópont vagy krízis állapotában”, kijelenti: a „lefordított irodalom által felvett »normál«

²⁵ Eredeti: Thus, a CONSUMER may “consume” a PRODUCT produced by a PRODUCER, but in order for the “product” (such as “text”) to be generated, a common REPERTOIRE must exist, whose usability is determined by some INSTITUTION. A MARKET must exist where such a good can be transmitted. None of the factors enumerated can be described to function in isolation, and the kind of relations that may be detected run across all possible axes of the scheme.

pozíció általában perifériális”²⁶ (Even-Zohar 1990: 50). Ez az egyik gondolat, amelyet Heilbron saját munkájában (1999) megcáfol. Even-Zohar felveti továbbá, hogy néhány esetben a célirodalom a forrásirodalomhoz közvetítő – tehát egy harmadik – nyelv és irodalom által fér hozzá (Even-Zohar 1990: 57) – ezt Heilbron is így véli saját elméletében.

Jogosnak tartom Even-Zohar felvetéseit, miszerint célszerű nem kizárólag a forrásszöveggel való megfelelésre koncentrálni és a célszövege(ke)t a célkultúra rendszerében érdemes vizsgálni, hiszen ténylegesen ott léteznek. A fordítások külön rendszert alkotnak az adott kultúra irodalmi rendszerében, de egyértelmű kapcsolatban állnak más rendszerekkel, például a szintén többrendszer történelemmel. Even-Zoharral ellentétben azt gondolom, hogy a fordítások nem mindig játszanak perifériális szerepet, a magyar irodalomban például mindig is komoly szerepe volt a műfordításnak, és ez nem az irodalom „gyengeségéből”, hanem inkább a történelmi hagyományokból adódik (már az egyik legkorábbi szövegemlékünk, a *Halotti beszéd és könyörgés* is tartalmaz fordítást). Ahogy Kappanyos András írja:

A magyar irodalom nemigen termelt ki olyan nemzetközi hatású *saját* invenciót, mint amelyet például a modern magyar zenének sikerült. Még a leginkább sajátjának érzett mintázatai is jórészt importált ideákon és formákon alapulnak: a nemzeti klasszicizmus vagy a nemzeti romantika esetében a *nemzeti* jelző nem a saját invenciót, hanem az *átsajátítást* jelöli. Ha a magyar irodalomból kivonnánk mindazt, ami importált minták átsajátításával jött létre, igen csekély lenne a maradék, és a veszteségek leltárja rögtön a *Halotti beszéddel* és az *Ómagyar Mária-siralommal* kezdődne. A magyar irodalomnak tehát egész története során alapvető forrása volt és maradt a recepció. (Kappanyos 2021a: 201)

Éppen ezért Camilleri regényeinek fordításait az adott – jelen esetben a magyar, német és angol – kultúra tükrében tartom fontosnak vizsgálni, amelynek egyik megnyilvánulása, a recepció vizsgálata is érdekes kitekintést ad.

I.1.2. Gideon Toury és a leíró fordítástudomány

Gideon Toury szerint a fordításról való hagyományos diskurzus a forrásszövegre és a forrásnyelvre irányult, miáltal a megközelítés is normatív lett: megfelel-e (és milyen mértékben) a célnyelvi szöveg a forrásnyelvi szövegnek. Toury szerint ezért a célnyelvi szövegről és annak célnyelvi kultúrában betöltött szerepéről érdemes inkább beszélni, hiszen

²⁶ Eredeti: It may be assumed that in the long run no system can remain in a constant state of weakness, “turning point,” or crisis; the “normal” position assumed by translated literature tends to be the peripheral one.

abban a kultúrában jönnek létre; nem volna szabad a fordításokat azon a kontextuson kívül értelmezni, amelyben születtek. „A fordítások a célkultúra tényei; néha különleges státuszú tényei, néha saját (al)rendszert alkotnak, de minden esetben a célkultúrában”²⁷ (Toury 2012: 23) – Tourynak ezt a megállapítását Heilbron is idézi tanulmányában (Heilbron 1999: 430). Toury célja az volt, hogy elhagyjuk az idealizált fogalmakat, és valódi jelenségekről és azok kontextusáról szóló diskurzus alakuljon ki (Toury 2012: 26).

Toury elméletrendszere több műben is olvasható, közülük a legismertebb talán a *Descriptive Translation Studies and Beyond* című kötet (1995/2012), amely Holmes névadó rendszerezéséből (Holmes 1972) kiindulva definiálja az új diszciplínát. A leíró fordítástudomány „arra törekszik, hogy mindenfajta és minden szinten elvégzett egyéni kutatásnak keretrendszert adjon” (Toury 2012: 5), ezért alapfeltevés, hogy „a funkciók, folyamatok és produktumok nemcsak »összefüggésben állnak« valamilyen homályos módon, hanem **inkább egy komplex egészet alkotnak, amelynek alkotórészei aligha választhatók el egymástól kivéve módszertani (és persze kényelmi) okokból**”²⁸ (Toury 2012: 5, kiemelés az eredetiben).

A leíró fordítástudomány nemcsak leírja a fordításokban feltűnő jelenségeket, hanem magyarázatokat is keres rájuk. Minden fordítás egy bizonyos kulturális közegben jön létre, de emellett bizonyos szükségleteket elégít ki és bizonyos réseket tölt be az adott kultúrában, ezért Toury szerint a fordítók elsősorban annak a kultúrának az érdekében dolgoznak, amelyre fordítanak, hiszen ezt gazdagítják a lefordított művekkel (Toury 2012: 6). Szintén a célnyelvi oldal határozza meg, hogy a forrásszöveg mely jellegzetességeit tartjuk meg, vagy melyek érdemelnek egyáltalán figyelmet. Toury szerint nemcsak a fordítások (mint textuális és nyelvi entitások) pozíciója változhat meg a célkultúrában, hanem a fordításnak mint folyamatnak is, például a centralitás-periferialitás, gyakoriság-ritkaság, nagy presztízs-csekély presztízs tengelyen, ez pedig hatással van a fordítók által alkalmazott stratégiákra (Toury 2012: 7). Fontos a leíró fordítástudományi kutatások szempontjából, hogy a fordítás várható funkciója uralja az adott szöveg célnyelvi megformálásánál használt stratégiákat (Toury 2012: 6). Beszél a fordítások közvetítő hatásáról is: ez esetben a fordítás forrásszöveggént funcionál, de nem akként működik (egy korábbi célkultúra eleme, ami közvetítővé változott) (Toury 2012: 21).

²⁷ Eredeti: Translations are facts of target cultures; on occasion facts of a peculiar status, sometimes constituting identifiable (sub)systems of their own, but of the target culture in any event.

²⁸ Eredeti: [Descriptive Translation Studies] aspires to offer a framework for individual studies of all kinds, at all levels, there is no escape from proceeding from the assumption that functions, processes and products are not just ‘related’, in some obscure way, but rather, **form one complex whole whose constitutive parts are hardly separable from one another except for methodical (and, yes, convenience) purposes.**

Toury meggyőződése, hogy „a fordítás (mint entitás) és a fordítás (mint tevékenység) leendő célkultúrában betöltött helyzete és funkciói, a fordítás formája (és ezért az eredetivel való kapcsolata), és a megalkotása során alkalmazott stratégiák rendszert alkotnak, nem csupán elszigetelt tények”²⁹ (Toury 2012: 18).

A Toury által javasolt módszer alapján a forrásnyelvi szöveghez folyamodás várhat, ameddig a vizsgálat már nem haladhat előre anélkül. A forrásszövegnek, a transzferjelenségeknek és a transzferelemeknek, illetve a cél-forrás-viszonyoknak mind van helyük a leíró fordítástudományban, csak máshonnan kell közelíteni hozzájuk: a céloldal felől (Toury 2012: 31). A fordításokat a célnyelvi kultúra rendszereiben való elfogadhatóságuk alapján kell elkezdni vizsgálni.

Toury nem zárja ki azonban a fordított szövegek és elemeik komparatív elemzését sem: lehetőségként említi az ugyanazon időben született párhuzamos fordításokat egyazon célnyelvre, ugyanazon szöveg más-más időpontokban egy célnyelvre történt (újra)fordításait, egy fordítás alakulásának különböző fázisait (és így megnézni, hogyan mozognak az egyes fordítók az elfogadhatóság (*acceptability*) és a megfelelés (*adequacy*) között, ld. lentebb), illetve különböző célnyelvekre történt, feltételezhetően egyidőben készült fordításokat is (Toury 2012: 94–99). Nincs olyan jellemző, amely minden fordításra igaz volna, ezért a fordításokat két elv alapján lehet megítélni: elfogadhatóság („egy adott kultúrában/nyelven történő szövegalkotás, amely a célkultúrában egy bizonyos pozíciót vagy rést hivatott betölteni”³⁰) és megfelelés („egy már más nyelven létező, más kultúrához tartozó és abban meghatározható pozíciót betöltő szöveg adott nyelven/kultúrában történő megjelenítése”³¹) (Toury 2012: 69). A kettő inkompatibilis, az egyikhez való nagyobb közeledés a másiktól való eltávolodást hozza magával; a fordítás tehát a kettő közötti oszcillálás, amely tulajdonképpen a célkultúra normáinak befolyását mutatja meg (Toury 2012: 70). Amennyiben egy fordítást egy másikhoz használtak, úgy a forrásszöveg helyett az első célszöveggel kell a fordítást összehasonlítani, főként akkor, ha az első célszöveg esetében nagyobb mértékben hatottak a célnyelvi kultúra normái (Toury 2012: 100–101). Így lehetséges a fordításról pozitív terminusokban beszélni, ahelyett, hogy fordítói sikerről vagy kudarcról hoznánk ítéletet. Toury

²⁹ Eredeti: [...] the position and functions that translations (as entities) and translating (as an activity) are designed to have in a prospective target culture, the form a translation would have (and hence the relationships that would tie it to its original), and the strategies resorted to during its production constitute an ordered set rather than a mere congeries of disconnected facts.

³⁰ Eredeti: [...] the production of a text in a particular culture/language which is designed to occupy a certain position, or fill a certain slot, in the host culture.

³¹ Eredeti: [...] a representation in that language/culture of a text already existing in some other language, belonging to a different culture and occupying a definable position within it.

az előíró megközelítést meghagyja a diszciplína alkalmazott kiterjesztéseinek, például a fordítóképzésnek (Toury 2012: 113). Az ekvivalencia önmagában nem olyan fontos, inkább „egy lépcsőfok a fordítás alapjául szolgáló koncepció feltárásához” (ibid.),³² illetve a fordítói döntésekhez és az ezeket korlátozó tényezőkhez.

Főművén kívül is ír kifejezetten a műfordításról, például 1981-es *Translated Literature: System, Norm, Performance: Towards a TT-Oriented Approach to Literary Translation* című tanulmányában,³³ amelyben ugyanúgy javaslatot tesz műfordítások célnyelvi irodalmi közegben történő vizsgálatára, mivel az ezt megelőző elméletek a forrásszöveget vették figyelembe; nem a valódi fordítással foglalkoztak, hanem a potenciális fordítással és fordíthatósággal. A forrásszöveg és célszöveg közötti kapcsolatokról általános megállapításokat is tesz. Alapvető feltételezés, hogy léteznek ilyen kapcsolatok, még az álfordítások is tartalmazhatnak a célirodalmi fordításokban megszokott nyelvi és/vagy szövegmodelleket. Ezek a kapcsolatok megfigyelhető tények, és minden potenciális kapcsolatot magukban foglalnak. Az ekvivalenciát funkcionálisan kell megközelíteni, azaz a valódi fordítások elemzése során feltett kérdés nem az, hogy a két szöveg megfelel-e egymásnak, hanem hogy milyen típusú és fokozatú fordítási ekvivalenciát mutatnak. A funkcionális ekvivalencia univerzálisan empirikus ténynek tűnik a valódi fordítások esetében, ezért a formális ekvivalencia a legfőbb alapja a kvázi-fordítások felismerésének.³⁴

A fordításelemzés egyik célja, hogy meghatározza a fordítás valódi helyét az elfogadhatóság és a megfelelés két pólusa között. A megfelelés az elemzés során feltételes entitás, vagy az összehasonlítás – de nem a fordítás – invariánsaként használható. Létezik azonban gyenge és erős megfelelés; amikor a fordításpoétika a cél, akkor a gyengét ajánlott használni, mivel az erős nem veszi figyelembe a célnyelv szabályszerű megkötéseit. A kompetencia/performancia dichotómiának ki kell egészülnie a norma fogalmával, mivel ezek határozzák meg a fordítás helyét a megfelelés és elfogadhatóság között. A másik négy adott tulajdonság (megfelelés, elfogadhatóság, kompetencia, performancia) mellett a norma az egyetlen ismeretlen tényező, amelynek ezért minden fordításvizsgálat központjának kell lennie.

³² Eredeti: [...] [equivalence] can serve as a stepping stone to uncovering the overall concept of translation underlying the corpus it has been found to pertain to.

³³ Magyarul fordításomban várhatóan 2026-ban megjelenik.

³⁴ Ezek „olyan, felismerhetően más szövegeket és/vagy más nyelveket képviselő szövegek vagy szövegelemek, amelyek a célkultúra irodalmi többszerezében nem foglalják el azt a pozíciót, mint a valódi vagy álfordítások.” [...] texts or textual items recognized as representing other texts and/or other languages without their occupying the position assumed by genuine (and pseudo-) translations in the target literary polysystem; Toury 1981: 22).

Johan Heilbron úgy véli: „a forrásszövegről a célközegre történő konceptuális váltás gyümölcsöző, de elégtelen kiindulópontot ad”³⁵ (1999: 430). Ahhoz, hogy „megértsük a fordítások szerepét a célkultúrában, egyáltalán nem elégséges, hogy a célkultúra irodalmi rendszerének részeként elemezzük azokat. Alapvető fontosságú, [...] hogy a célkultúrákat egy nemzetközi rendszer részének tekintsük, nyelvcsoportok, illetve nemzeti és nemzetek feletti kultúrák globális konstellációjának”³⁶ (Heilbron 1999: 440).

Toury elméletében lényeges a magyarázatkeresés a fordítási jelenségekre, és ezt a jelen dolgozatban is fontosnak tartom. Megemlíti továbbá, hogy fordítástudományi kereteken belül is lehetséges a komparatív elemzés: a dolgozat szempontjából kiemelkedik az a megközelítés, amikor egy forrásszöveg különböző nyelvekre történt megközelítőleg párhuzamos – tehát nagyjából egyidőben készült – fordításait vizsgáljuk. Camilleri regényeinek fordításai, ha más-más sorrendben is, de ugyanabban a korban készültek, és a különböző nyelvekre való fordítások a kultúránként eltérő normák működéseibe is betekintést engednek.

I.1.3. Abram de Swaan: a nyelvi világrendszer

Heilbron fordításszociológiai elméletének másik pillére a holland szociológus, Abram de Swaan írásaiban (1993a, 1993b, 2001) olvasható. A nyelvi világrendszer a már létező világrendszer-elképzelés politikai, gazdasági, kulturális és ökológiai dimenziói mellett annak „új”, nyelvi dimenzióját alkotja. „A világrendszer fogalma, perifériával, félperifériával és centrummal a mai politikai makroszociológia központi gondolata”³⁷ (de Swaan 2001: 18), amely Immanuel Wallerstein nevéhez köthető.³⁸

De Swaan szerint a világon létező nyelvek egyetlen, folyamatosan fejlődő globális rendszert alkotnak, amelynek koherenciáját a többnyelvűség és a fordítás adja a több mint 5000

³⁵ Eredeti: [...] the conceptual shift from source-text to target-context offers a fruitful but insufficient point of departure.

³⁶ Eredeti: [...] But to understand the role of translations in a target-culture, it is by no means sufficient to analyse them as being part of the literary system of the target-culture. It is essential [...] to consider target-cultures as a part of an international system, a global constellation of language groups and of national and supranational cultures.

³⁷ Eredeti: The notion of a world system, with a periphery, semi-periphery and a core is central to contemporary political macro-sociology.

³⁸ Wallerstein tudományos világrendszer-felfogásának központjában nem a politika, hanem a gazdaság áll, amelyet a 16. század előtt számos kisebb rendszer és néhány nagyobb világrendszer alkotott. A világrendszereknek két fajtáját különbözteti meg: világbirodalom és világ gazdaság, amelyek közül előbbiben létezik az alegységeket átfogó politikai struktúra, míg utóbbiakban nem. 1500 körül létrejött a mai kapitalista világrendszer, amely az előző rendszerekhez képest az egész világot magában foglalta a 19. századra, és amely jelenleg az egyetlen, legrégebben fennálló és mindeddig még össze nem omlott történelmi rendszer. A gazdasági világrendszer centrumra, perifériára és félperifériára oszlik, a nemzetállamok ezekben helyezkednek el (vö. Wallerstein 1974, 1987, 2010).

nyelv(csoport) között, az interakciók száma pedig az elmúlt kétszáz év során a globalizáció mértékével együtt egyre nőtt. Ezek a többnyelvűségen alapuló kapcsolatok erős és hatékony hálózatot alkotnak, és egyáltalán nem véletlenszerűek. De Swaan a nyelvi világrendszer érzékeltetéséhez a galaxis metaforáját alkalmazza: az első szinten a regionális nyelvek találhatók a központi nemzeti nyelv körül, mint a bolygók körül a mellékbolygók; ezek a nemzeti nyelvek maguk is perifériálisak egy nemzetek fölötti centrális nyelvhez képest, mint a bolygók a nap körül; végül pedig a galaxis közepén egyetlen nyelv található, amelyet többen beszélnek, mint az összes többi: ez szerinte manapság minden kétséget kizáróan az angol. Egyes nyelvek tehát lehetnek centrálisak egy bizonyos perifériális csoportban, ugyanakkor perifériálisak egy másik, centrálisabb nyelvhez képest.

A nyelv(csoportok) igen jelentős része, 98%-a a perifériális nyelvekhez tartozik, amelyeket az emberiség kevesebb mint 10%-a használ. Nem feltétlenül írásos kultúrákról van szó, sok közülük csak szóban és emlékezetben tárolt. Mivel egyre kevésbé csak a szomszédos csoportok állnak kapcsolatban, így azok kevésbé tanulják meg egymás nyelvét, ehelyett egy, az ezekhez a nyelvekhez képest centrálisabb nyelvet választanak. A perifériális nyelvek úgy állnak a centrális körül, mint a holdak a bolygók körül. A centrális nyelvekből de Swaan szerint körülbelül 100 létezik, és az emberiség 95%-a használja őket. Ezek már írásos kultúrák, amelyek beszélői többnyire többnyelvűek is. A nyelvtanulás a centripetális erőt követi: jellemzőbb, hogy a perifériális nyelvet beszélők egy centrális nyelvet tanulnak meg, nem fordítva, ami tovább erősíti a nyelvek hierarchiáját. A centrális nyelvek a bolygók a nyelvi rendszer galaxisában. A szupercentrális, tehát nemzetek feletti pozícióban körülbelül egy tucat nyelvet találunk, ezek (de Swaan sorrendjében) az arab, kínai, angol, francia, német, hindi, japán, maláj, portugál, orosz, spanyol és szuahéli. A metaforában ezek a nyelvek a naprendszerek napjai. A szuahélit kivéve mindet több mint 100 millió ember beszéli, bár a német, az orosz és a japán a mű írásakor (2001) is alig volt tekinthető szupercentrális nyelvnek. Ha a szupercentrális nyelvet beszélők találkoznak, általában egyetlen nyelven zajlik a kommunikáció: angolul, amely a nyelvi univerzum közepe. Az angol nagyjából a második világháború óta található hipercentrális pozícióban, de a történelem során nem mindig állt ott: a római birodalom korától a reneszánszig a latin volt a szupercentrális nyelv Európában, de a tudomány, jog és vallás nyelveként egészen a 19. századig megmaradt, Ázsiában pedig ugyanekkor a szanszkrit és a kínai volt hasonló pozícióban. A latin és a szanszkrit később tájnyelvekké alakultak, a középkorban pedig az arab is csatlakozott a latinhoz, szanszkriothoz és kínaihoz a középkori tudomány nyelveként. Megfigyelhető, hogy a szupercentrális nyelvek átfedést mutattak a nagy vallási területekkel. A reneszánsz idején az olasz vette át az európai

szupercentrális nyelv szerepét, majd a nagy felfedezésekkel a többi európai népnyelv is meghonosodott más földrészekben (de Swaan 2001: 4–10). Európai kontextusban a történelmi időkben a centrális nyelvet az ország központjában beszélte a városi elit anyanyelvként, míg a helyi lakosság a regionális nyelveket beszélte. A közvetítő szerepet a regionális elit vette fel, akik mindkét nyelvet beszélték. A jelenségre egy virág képét alkalmazza: a szirmok a regionális nyelvek, amelyek csak a központon keresztül, a virág közepén találkoznak egymással (de Swaan 1993b: 241–242). Ugyanez a tendencia fedezhető fel napjainkban is: az egyes centrális nyelvek közvetítő funkcióval rendelkeznek számos másik regionális nyelvhez.

A szupranacionális rendszerekben az adott centrális nyelv az angollal vetekszik a kereskedelem, közlekedés, technológia, tudomány, diplomácia, valamint a szórakoztatóipar nyelveként. Az idegen nyelvek egykor demográfiai terjeszkedés és migráció útján terjedtek, majd a hódítások, a kereskedelem és a hittérítés játszottak közre terjedésükben. Csak az utóbbi nagyjából száz évben határozta meg a nyelvválasztást a formális oktatás, ám az iskolarendszer sem független a politikai, gazdasági és kulturális kontextustól, ezek is nagyban befolyásolják, hogy a tanulók milyen nyelvet választanak. De Swaan első írásaiban (pl. 1993a) tette fel azt a kérdést, hogy vajon a nyelvi folyamatoknak, a nyelvek elterjedésének és hanyatlásának saját dinamikája van-e, vagy teljesen meghatározzák más folyamatok, mint például a katonai hódítások, hittérítések, kereskedelmi növekedés. Arra a következtetésre jutott, hogy létezik saját dinamika: az emberek azért tanulnak meg bizonyos nyelv(ek)et, mert az az elvárásaik szerint majd a másokkal történő kommunikációban segíti őket, tehát számolnak azzal, hogy melyik a legjobb médium saját maguk és családjuk számára (1993a: 221). Az angol nyelv dominanciája szoros kapcsolatban áll az USA gazdasági és politikai hatalmával (1993a: 222), de a tömegkultúra hangadójaként kulturális befolyással is bír (*soft power*, vö. Nye 1990). A nyelvválasztás másképpen is eldől, nem kizárólag egyéni döntés kérdése: nagyban meghatározza a későbbi nyelvhasználatot az a tény is, hogy milyen idegen nyelvek érhetők el az iskolákban, illetve ezek közül melyik kötelező, de ebben a kontextusban is döntő a nyelv kommunikációs potenciálja.

De Swaan vezeti be a kommunikációs potenciált, a Q-értéket: az érték az adott nyelv pluralitásából (az összes anyanyelvi beszélő száma) és a centralitásából (a nyelvet többnyelvűként beszélők száma) számítható ki (1993b: 246). Európa színterén a modern történelem során majdhogynem végig három nyelv vetekedett egymással (francia, német, angol), ma már viszont egyértelmű, hogy ebből a vetélkedésből az angol került ki győztesen. Cikkében rámutat, hogy a Q-érték az angol nyelv esetében konzisztensen a legmagasabb: még

a nyelvek egyenlő bánásmódjára törekvő Európai Közösségnek (majd az Európai Uniónak) is *de facto* közvetítő nyelvévé vált (1993b: 250).

De Swaan szerint a nyelvek hiperkollektív javaknak tekinthetők, mivel kielégítik a kollektív javak fogalmát, ugyanakkor külső hálózati hatásokat mutatnak (de Swaan 2001: 27–32). Az irodalomról és fordításról is ír, ám bár nem részletesen. Szerinte azok a szerzők, akik egy periferiális nyelvet használva nőttek fel, jól járnak azzal, ha ezen a nyelven írnak, kifejezetten abban az esetben, amikor a közönségük inkább egynyelvű. Minél ritkább az idegen szövegek fordítása, annál jobban megéri a fogyasztóknak a nyelvtanulás, illetve minél kisebb az adott periferiális nyelv, annál valószínűbb, hogy a nagyobb nyelvről történő fordítások ritkák és nem megfelelők lesznek. A kiadók részéről a periferiálisabb nyelvre való fordítások motivációja csökken, ha a több potenciális olvasó/néző beszéli a centrálisabb nyelvet is. Az idegen nyelvhez kötött termékek fordításának és terjesztésének korlátozása növeli a motivációt a közönség körében arra, hogy idegen nyelvet tanuljanak. A kisebb nyelveken alkotó szerzők némileg jogosan aggódhatnak az idegen konkurencia miatt, de így tesznek olvasóik is, akik attól félhetnek, hogy a hazai írókat kiszorítják a lefordított és importált szövegek (de Swaan 2001: 41–59).

A (több)rendszer-elméletek helyét mára számos területen átvette a matematikai gráfelméletből kiinduló hálózatalmélet, amely „a cselekvők közötti társadalmi viszonyoknak vagy kapcsolatoknak, e viszonyok vagy kapcsolatok mintázatainak az elemzésére helyezi a hangsúlyt, és a társadalmi viszonyokból vagy kapcsolatokról magyarázza a cselekvők társadalmi magatartását és általában a társadalmi jelenségeket” (Farkas 2022: 180). A modern hálózattudomány egyik legismertebb képviselője Barabási Albert-László,³⁹ aki szerint „nem egyszerűen arról van szó, hogy a hálózattudomány »újat mond«, sokkal inkább arról, hogy a klasszikus területek korábban nem tudtak semmit mondani arról, hogy hogyan néz ki valójában a sejtháló, a molekulaháló vagy a társadalmi háló nagy léptékben. Ezeket a válaszokat a hálózattudomány adta meg” (Barabási 2024). A hálózatalmélet és fordítástudomány kapcsolatáról bővebben ld. Folaron & Buzelin 2007.

Heilbron a nyelvek világrendszerének de Swaan-i gondolatát viszi tovább, amelyben a periferiális, centrális, szupercentrális és hipercentrális nyelvek töltenek be különböző funkciót, azonban mivel a fordítások rendszerét vizsgálja, írásaiban más nyelveket találunk ugyanilyen nevű pozíciókban.

³⁹ *Behálózva: a hálózatok új tudománya. Hogyan kapcsolódik minden egymáshoz, és mit jelent ez a tudományban* című kötete nemzetközi bestseller lett. (Budapest: Magyar Könyvklub, 2003. Ford. Vicsek Mária. Eredeti címe: *Linked. The New Science of Networks*. New York: Perseus Books, 2002.)

I.1.4. A fordításszociológia

A fordításszociológia kialakulásának, fejlődésének történetét (pl. Wolf 2007, Bielsa Mialet 2010, Zheng 2017, Schögler 2017) és lehetséges irányait (pl. Wolf & Fukari 2007, Heilbron & Sapiro 2002, Tyulenev & Luo 2024) több írás is feldolgozza. A fordítások szociológiai megközelítését (*translation sociology*, *socio-translation studies*) már Holmes is felvetette az említett *The Name and Nature of Translation Studies* [A fordítástudomány elnevezése és jellege] című előadásában, illetve írásában (1972), mégis, a fordítások szociológiai szempontból történő vizsgálatára az 1990-es évekig várni kellett. Az 1990-es évek „kulturális fordulatának” köszönhetően a fordítástudomány tárgya „a mind a forrás-, mind a célnyelvi kulturális jelrendszerébe ágyazott szöveg”⁴⁰ (Bassnett & Lefevere 1990: 12) lett, mivel a fordításokat egyrészt valamilyen társadalmi rendszerben élő személyek készítik, másrészt társadalmi intézmények is hatással vannak a fordítani való szövegek kiválasztására, elkészítésére, illetve eloszlására. Több szociológus is befolyással volt a fordítások ilyen irányú megközelítésére: a legtöbbet idézett szerzők Pierre Bourdieu, Bruno Latour és Niklas Luhmann, de Erving Goffman és Bernard Lahire neve is feltűnik egyes írásokban.

Wolf szerint (2007) a fordítási folyamatot két különböző szint határozza meg: a kulturális (hatalom, dominancia, nemzeti érdekek, vallás, gazdaság) és a társadalmi (a fordítás folyamatában részt vevő cselekvők). A kultúra és a társadalom viszont elválaszthatatlan egymástól, így Wolf szerint nem megfelelő, ha dichotómiaként gondolunk viszonyukra. A fordításszociológia előzményeit is leírja: elsőként a többrendszer-elméletben merült fel, hogy a fordításokat szociokulturális kontextusban is lehetséges értelmezni – bár Even-Zohar a valódi tényezőket (cselekvők és intézmények) nem vette bele a keretrendszerébe –, illetve Tourynál is kiolvasható a szociológiai megközelítés: a szövegek, forrásnyelvek, irodalmi modellek, fordítási stratégiák megválasztásánál mind jelen vannak a normák, amelyek a két kultúra közötti kapcsolatokat is láthatóvá teszik. Wolf szerint a fordításszociológia három tényezővel foglalkozik: a fordítás aktív résztvevőivel, a fordítási folyamattal és a kulturális produktummal. Wolf szerint a fordításszociológia alakulásához elsősorban négy elmélet és szociológus járult hozzá: Pierre Bourdieu, Bernard Lahire, Bruno Latour és Niklas Luhmann. Bourdieu makroszociológiai elméletei a társadalmi rétegződést, szimbolikus hatalmi viszonyokat, a tőke különböző formáit és a habitust érintik. A tőkének négy formája létezik Bourdieu szerint: gazdasági (közvetlenül pénzre konvertálható), kulturális (kulturális javak, végzettségek stb.

⁴⁰ Eredeti: [...] text embedded within its network of both source and target cultural signs.

formájában, amelyek bizonyos feltételek mellett gazdasági tőkévé válhatnak), társadalmi (társas kapcsolatok, nemesi címek stb., amelyek bizonyos feltételek mellett gazdasági tőkévé válhatnak) és szimbolikus (például az udvariasság, vendégül látás, amely tőkeként működik, de mégsem akként ismerjük fel, idővel pedig akár gazdasági tőkére is váltható). A habitus olyan diszpozíciók együttese, amelyek meghatározzák, hogy az egyén hogyan reagál a külvilágra, és az egyén saját szocializációját tükrözik. A mező az a tér, amelyben a cselekvők, illetve ezek habitusuk és tőkéik alapján felvett társadalmi helyzete értelmezhetők. Bourdieu legnagyobb kritikusa Franciaországban Lahire volt: több elméletét is kritizálta, például a habitust – szerinte az egyén nincs beleszorulva a habitus hálójába, hanem számos társas tapasztalat alakítja őt egész élete során; a fogalom univerzalitását is kritikával illette, mivel Lahire szerint az emberek számos egyéni diszpozícióval rendelkeznek, ami differenciáltabb képet ad szocializációjukról. Wolf felveti a diszciplína nevének problematikáját is: míg a legtöbb kutató a fordításszociológia (*sociology of translation*) elnevezést használja a Wolf által szerkesztett kötetben, addig Daniel Simeoni a *socio-translation studies*, Yves Gambier pedig a *socio-traductologie* kifejezést alkalmazza, a terminológia tehát nem egységes.

Bielsa Mialet (2010) szerint két irányzat járult hozzá nagy mértékben a fordításszociológia alakulásához: az egyik a fordítástudomány (*translation studies*), a másik pedig a francia szociológia Bourdieu szociokulturális elméletei által nagyban befolyásolt ága. Kihangsúlyozza, hogy a fordítások szociológiai megközelítésére az ún. kulturális fordulat volt nagy hatással; az elnevezést a már idézett Susan Bassnett és André Lefevere szerkesztette 1990-ben megjelent *Translation, History, and Culture* [Fordítás, történelem és kultúra] című kötetben használták először. A kutatók figyelme a szövegről a kulturális megfontolások felé fordult: arra voltak kíváncsiak, hogyan működnek a fordítások a célkultúrában, hogyan működik a kulturális manipuláció, ideológia és hatalom. A századforduló környékén a szociológiai elméletek – különösen Pierre Bourdieu-é – is elkezdtek feltűnni a fordítástudományi kutatásokban: 2002-ben megjelent Gisèle Sapiro és Johan Heilbron szerkesztésében a Bourdieu által alapított *Actes de la recherche en sciences sociales* folyóirat különszáma *Translation: International Literary Exchanges* címmel; 2005-ben a *Translator* című folyóirat is különszámot is szentelt a témának (*Bourdieu and the Sociology of Translating and Interpreting*), 2007-ben pedig megjelent a *Constructing a Sociology of Translation* [A fordításszociológia létrehozása] című kötet Michaela Wolf és Alexandra Fukari szerkesztésében, amely a 2005-ös nemzetközi konferencia (*Translating and Interpreting as a Social Practice*) előadásait tartalmazza. Ahogy Bielsa Mialet is írja, a kutatások és közlemények nagy része a műfordításra irányult.

Zheng (2017) szerint Bourdieu társadalmi mezőelmélete, Luhmann társadalmi rendszerelmélete és Callon és Latour cselekvőhálózat-elmélete (*actor-network theory*, röviden ANT) volt a legnagyobb hatással a fordításszociológiára. Zheng összefoglalója szerint Bourdieu korábban kifejtett elméletei mellett Latouré dominálja a francia szociológiát, amelynek központjában a cselekvők (*actors*) és különböző stratégiák alapján szerveződő hálózataik (*actor-networks*) állnak, az egész társadalom az emberek és a tárgyak érintkezése mentén szerveződik. A cselekvőhálózat-elmélet szerint a cselekvők lehetnek emberek és nem emberek (állatok, növények, tárgyak, erőforrások, technológiák, tudáskészletek stb.) is: bármi, ami cselekvést vált ki. A cselekvők egy vagy több hálózat részei, amelyek átmeneti, dinamikus változó képződmények. Luhmann elmélete inkább a kommunikációhoz kapcsolódik: szerinte a társadalmi rendszerek kommunikációs rendszerek is, a társadalom a legnagyobb ilyen rendszer, a mai társadalom pedig világtársadalom, mivel a társadalmi rendszer magában foglal mindenfajta kommunikációt.

Schögler (2017) szerint a fordításszociológia a fordítások nyelvi, kulturális, kognitív és pszichológiai kutatásával párhuzamosan létezik, és erősen befolyásolja az összehasonlító irodalomtudományi és fordítástudományi kutatások: ezzel magyarázható, hogy a kutatók túlnyomórészt a műfordítással foglalkoznak. Négy domináns elméleti vonalat sorol fel: elsőként a kulturális szociológiát, különösen Bourdieu habitus-, mező-, illetve tőkeelméletét; a szimbolikus interakcionista nézeteket, különösen Goffman dramaturgiai megközelítését; Luhmann elméletét, amely alapján a fordítás természetéből adódóan (mediáció) a társadalmi rendszer jelensége; végül pedig a cselekvőhálózat-elméletet (Callon, Latour és mások). Megemlíti azt is, hogy elsőként Bourdieu habituselmélete nyert teret a fordítástudományban, de visszatérő téma a mező- és tőkeelmélet is.

Bourdieu elméletét Pascale Casanova fejlesztette tovább 1999-es *La république mondiale des lettres*⁴¹ [Az irodalom világköztársasága] című könyvében. Casanova szerint a nemzetközi irodalmi mező a 16. században alakult ki, amikor az újlatin nyelvek a latin dominanciáját próbálták legyőzni. A mező központjában szerinte mindmáig Párizs található, az autonóm pólus körül pedig a többi terület. (Ezzel ellentmond Heilbron elméletének, aki az angol nyelvet helyezi hipercentrális pozícióba a számadatok alapján.) Az egyenlőtlenségeket Casanova szerint a nyelvi és irodalmi tőke egyenlőtlen eloszlása magyarázza. Néhány nyelv „irodalmibb”, mint a többi, tehát régebbi irodalmi hagyománnyal rendelkezik, ezáltal a presztízse is nagyobb. Párizs a 19. században nyerte el központi szerepét: ekkor vált a különböző származású

⁴¹ Angol nyelven, *The World Republic of Letters* címmel 2004-ben jelent meg M. B. DeBevoise fordításában.

művészek menedékévé. Casanova szerint egy adott nemzet irodalmi hatalmát az ott végbemenő irodalmi forradalmak alapján lehet megítélni, amelyeket az ott élő/publikáló periferiális írók visznek véghez: példaként említi többek között Faulkner, Joyce és Beckett nevét is, ezzel bizonyítja Párizs elsőségét. A franciául megjelent könyveket más nyelvekre is lefordítják, ezért Párizs egyfajta „felszentelő” (*consécration*) szerepet tölt be, így juttatja el a modernitást az irodalmi mező perifériájára. Casanova értelmezésében a fordítások többféle funkciót is betölthetnek: az új nyelveken megteremthetik az irodalmi hagyományokat, illetve a központi irodalmi tőke nemzetközi terjedését is elősegítik, ezáltal pedig megmutatják egy adott nyelv irodalmának erejét. Fordított irányban, tehát a periféria felől a központ felé irányuló fordítások ismertséget, elismerést, tulajdonképpen „létezést” adnak a nemzetközi irodalmi mező perifériáján megjelent könyveknek, amivel az adott nyelv és kultúra nemzetközi pozícióját is erősíti az adott nemzeti mezőn belül.

Casanova *Consécration et accumulation de capital littéraire* [Az irodalmi tőke szentesítése és felhalmozása] című, a Gisèle Sapiro és Johan Heilbron fentebb említett kötetében (*Actes de la recherche en sciences sociales*, 2002) megjelent írásában azt fejti ki, hogy a nemzetközi irodalmi mező két elv mentén szerveződik: egyrészt az irodalmi tőke nagysága és kora, másrészt a nemzeti irodalmi mező relatív autonómiájának mértéke alapján (minden nemzeti irodalmi tér az autonóm, kozmopolita és a heteronóm, nemzeti és politikai pólus közötti skálán helyezkedik el). A de Swaan által megállapított nyelvi-politikai tőke mellett nyelvi-irodalmi tőkét is tulajdonít az egyes nyelveknek, amelyet a következőképpen határoz meg:

Egy nyelvhez fűződő presztízsről, irodalmi vélelmekről, a nyelv irodalmi értékéről van szó, ami a nyelv korával, költészetének presztízsével, az ezen a nyelven kialakult irodalmi formák kifinomultságával, hagyományokkal, irodalmi „hatásokkal”, amelyek különösen a fordításokhoz és azok számához kapcsolódnak stb. van összefüggésben. Ez az, amit az emberben felrémlik, amikor „Shakespeare nyelvéről”, „Racine nyelvéről” vagy „Cervantes nyelvéről” beszélünk.⁴² (Casanova 2002: 8)

Az irodalmi tőke mértékét az adott nyelvet gyakorló többnyelvű irodalmárok és a műfordítók száma alapján lehet meghatározni. Elképzelése szerint nem centrális és periferiális nyelvekről kell beszélni, hanem domináns és dominált nyelvekről. A dominált nyelvek fiatal, nem régóta nemzeti vagy alig ismert nyelvek, négy alcsoporttal: csak szóbeli vagy a közelmúltban írottá

⁴² Eredeti: Il s'agit du prestige, de la croyance proprement littéraire attachée à une langue, de la valeur qui lui est accordée littérairement et qui tiennent à son ancienneté, au prestige de sa poésie, au raffinement des formes littéraires élaborées dans cette langue, aux traditions, aux « effets » littéraires liés notamment aux traductions et à leur nombre, etc. C'est ce qu'on évoque lorsqu'on parle par exemple de « la langue de Shakespeare », de « la langue de Racine » ou de « la langue de Cervantès ».

vált nyelvek, nemrég kreált vagy újraalkotott nyelvek (katalán, héber), kis országok kultúrnyelvei (görög, perzsa, dán) és nagy elterjedésű nyelvek (arab, kínai, hindi). A fordítás három dologtól függ: a kiindulási és célnyelvtől, a szerzőtől és a fordítótól. A fordítás két fajtáját különbözteti meg: amikor a dominált nyelvek az irodalmi tőke felhalmozásán munkálkodnak a fordítások által (*traduction-accumulation*), illetve amikor a dominánsok visznek be domináltat az irodalmi rendszerükbe, ezzel létjogosultságot adva nekik (*traduction-consécration*). Ahogy fogalmaz: „az irodalmi tér dominált régióiban [a fordítás] az észrevételhez, láthatósághoz, egyszóval létezéshez jutás egyetlen konkrét eszköze”⁴³ (Casanova 2002: 14). Casanova szerint a fordító személye is fontos: ha egy (el)ismert fordító fordít egy művet, tehát a fordító rendelkezik irodalmi tőkével, akkor az adott műnek könnyebb a fogadtatása, ha nem, akkor viszont más mediátorok, például kritikusok, elemzők, előszóírók is fontossá válhatnak.

I.1.5. Johan Heilbron és a fordítások nemzetközi áramlása

Johan Heilbron holland szociológus szerint a fordítások is rendszerként értelmezhetők, amely rendszer szoros kapcsolatban áll a nyelvek hierarchiájával, tehát de Swaan eredményei a fordítási rendszerre is alkalmazhatók. Tanulmányának „célja bemutatni a lefordított könyvek nemzetközi áramlásának szerkezeti vizsgálatát, és alátámasztani, hogy miért nélkülözhetetlen ez az analízis magának a fordítási folyamatnak a megértéséhez”⁴⁴ (Heilbron 1999: 431). Legfőbb kérdései, hogy hogyan lehet magyarázni a különböző nyelvcsoporthoz tartozó (könyv)fordítások egyenlőtlenségét, illetve a különböző nyelveken a fordítások változó szerepét (Heilbron 1999: 431). Heilbron szerint a fordítások világrendszere nem feleltethető meg teljesen a de Swaan és Wallerstein által leírt világrendszernek, mivel a kulturális cserének önálló dinamikája van, nem áll kapcsolatban az adott nyelv országának gazdasági nagyságával. A fordításokra tehát nem a világgazdaság kivételéseként kell tekinteni: önálló szférát alkotnak, amelynek gazdasági, politikai és szimbolikus dimenziói is vannak és a centrum-periféria elvére épülnek (Heilbron 1999: 432). Az alapegység a nyelv(csoport), amely néhány esetben egybeesik az államhatárokkal, míg másoknak nemzetek felett álló jellege van (angol, német,

⁴³ Eredeti: [...] [la traduction est] dans les régions dominées de l'espace littéraire, le seul moyen spécifique d'accéder à la perception, à la visibilité, c'est à dire à l'existence.

⁴⁴ Eredeti: The objective is to present a structural analysis of the international flows of translated books, and to demonstrate why such an analysis is indispensable for understanding the actual translation process.

spanyol). Egy nyelv annál centrálisabb, minél nagyobb a fordítások aránya a világpiacon azon nyelvből az *Index Translationum* alapján.⁴⁵

A hierarchikus rendszer tetején az angol áll hipercentrális nyelvként, alatta centrális nyelvek: az orosz, a francia és a német. Ezután következnek a félperiferiális nyelvek, például 1978-ban ezek a spanyol, olasz, dán, svéd, lengyel, cseh voltak, végül pedig a periferiális nyelvek, mint a kínai, japán, arab, portugál. Jól látható, hogy a nyelvek centralitása nem a beszélők számától függ, hiszen pont a legnagyobb számú anyanyelvi beszélővel rendelkező nyelvek szorultak a perifériára, hanem attól, hogy a világszerte kiadott lefordított könyveknek az adott nyelven írt könyvek hány százalékát teszik ki (Európában az angol 50–70%, centrális nyelvek 10–12%, félperiferiális 1–5%, periferiális kevesebb mint 1%) (Heilbron 1999: 433–434). 2018-as, az uppsalai Posztdoktori Tanulmányok Svéd Intézetében (*Swedish Collegium for Advanced Studies*) elhangzott előadásában Heilbron 2010-es adatokra hivatkozva az angol a hipercentrális nyelv 60%-kal, a német és a francia centrális 10%-kal, félcentrális/félperiferikus a spanyol, olasz, orosz, japán és a svéd 1–3%-kal, periferiális pedig az összes többi nyelv (Heilbron *Transnational Cultural Exchange and Globalization* című előadásának felvétele). Azt is elmondta továbbá, hogy a rendszer közepén az Egyesült Államok áll, az angol nyelv pedig egyre nagyobb teret nyer: míg a nyolcvanas években az angol nyelvről más nyelvekre való könyvfordítások aránya 40% volt, addig a kilencvenes években ez az arány már 60% lett, mivel az orosz nyelv politikai térvészteséből kizárólag az angol profitált, a német vagy a francia, esetleg más nyelvek nem (Heilbron *Transnational Cultural Exchange and Globalization* című előadásának felvétele).

Heilbron több törvényszerűséget is megállapít, például hogy a periferiális és félperiferiális nyelvek nehezebben elkülöníthetők, és a hierarchia is dinamikusan változik, hiszen például a francia nyelv a felvilágosodás után veszített jelentőségéből, az orosz nyelv centralitása pedig megszűnőben van a Szovjetunió bukása óta. Továbbá a fordítások a központból áramlanak a periféria felé, a perifériára szorult nyelvek közötti kommunikáció pedig gyakran egy centrálison át következik be, tehát gyakran azt a művet fordítják le egy periferiális nyelvről egy másik periferiális nyelvre, amely egy centrális nyelven is megjelent előtte. A centrális nyelvek ezáltal egyfajta közvetítő szerepet vesznek fel, akár indirekt fordításokon keresztül is. Minél centrálisabb egy nyelv a nemzetközi fordítások rendszerében,

⁴⁵ Heilbron már 1999-es tanulmányában is említi az *Index Translationum* megbízhatatlanságát. Későbbi írásaiban, például a 2015-es Nicky van Esszel írt tanulmányban már a megbízhatóbb Holland Irodalmi Alap (Nederlands Letterenfonds) adatait használják. („[The Dutch Foundation for Literature] has proven to be more reliable and complete than the frequently used international translation database, the *Index Translationum*” (van Es & Heilbron 2015: 304).

annál többfajta könyvet fordítanak le az adott nyelvről. Példának az angolt hozza a holland adatok alapján: a 33 megállapított kategóriából csak az angol van jelen mindben, a német 28-ban, míg az olasz 10-ben. Tehát a centralitás változatosságot is implicál: „mivel a perifériális nyelvekből fordított könyvek csekély száma általában kevés kategóriában van jelen, így fordítva is igaz: a perifériális nyelvekből fordított könyveknél hiányzik az a változatosság, amely megnő a centralitás mértékével együtt”⁴⁶ (Heilbron 1999: 438). Mindezek ellenére eddig nem következett be, amitől joggal tarthatnánk: hogy a hipercentrális angol nyelvi fordítások kiszorítják a többi nyelvről valót. Heilbron hazája, Hollandia esetében ezek inkább a hazai könyvek termelésének visszaszorulását eredményezték.

Egy másik alapvetés, hogy a fordítások világrendszere meghatározza a könyvek importálásának mértékét is: minél centrálisabb egy nyelv, annál kevesebb az erre a nyelvre fordított könyvek száma és annál nagyobb a hazai termelés, például a fordítások aránya a megjelent könyveknél az Egyesült Királyságban és az Egyesült Államokban 1945 óta kb. állandó, 5% körül mozog (Heilbron 1999: 439). A 2018-as előadásban elhangzott adatok: az Egyesült Királyságban és Egyesült Államokban 2–4%, Franciaországban és Németországban 12–18%, félperifériális nyelvek esetében 20%, a skandináv országokban 30%, míg hazájában, Hollandiában 34% a fordítások aránya, utóbbi esetében a lefordított könyvek háromnegyedét angolról fordították (Heilbron 2018). Megemlíti továbbá azt is, hogy a rendszer hasonlóan működik más kulturális javak, például a film, popzene vagy a televízió esetében is (Heilbron 2018).

A megfigyelt tendenciákra három magyarázó szempontot ad: az adott nemzeti kulturális termelés mérete (ez az adott országban megjelentetett könyvek számától függ, nem pedig a lakosság, a GDP vagy magának az országnak a méretétől), az adott nemzeti kulturális tér nemzetközi megbecsültsége (a szimbolikus tőke mértéke, például díjak, nemzetközi figyelem), illetve a nemzetállamok kulturális irányvonalai és az olyan szervezetek, amelyek kulturális javak nemzetközi áramlását szabályozzák (különböző, akár anyagi támogatással) (Heilbron 2018). Ahogy Heilbron és Sapiro korábban megfogalmazta:

⁴⁶ Eredeti: Since the small number of books translated from peripheral languages is generally concentrated in very few categories, the opposite also holds true: book translations from peripheral languages lack the variety that increases with the degree of centrality.

a fordítás szociológiai megközelítésének tehát muszáj figyelembe vennie a kulturális javak nemzetközi áramlása feltételeinek számos aspektusát is: először is a nemzetközi kulturális csereforgalom mezőjének szerkezetét; másodsor azokat a – politikai és gazdasági – kötöttségeket, amelyek ezeket a cserét befolyásolják; harmadrésben pedig a közvetítés, illetve az importálás és befogadás folyamatának szereplőit a fogadóországban⁴⁷ (Heilbron & Sapiro 2007: 95).

A fordítások aránya alapján ellentmond Even-Zoharnak, aki szerint ezeknek alapesetben marginális szerep jut: Heilbron szerint pontosabb azt mondani, hogy különbözőképpen változik a más-más helyzetet elfoglaló nyelvek esetében. Bár a centrális nyelvekre arányaiban kevesebbet fordítanak, gazdaságilag ők is érdekeltek lehetnek a perifériális nyelvekre történő fordításokban: „a nemzetközi kulturális centrumok nemcsak a saját javaik terjesztésében érdekeltek, hanem a tranzitkereskedelemben és az ebből származó előnyökben is. A szimbolikus és gazdasági *tranzitnyereség* a nemzetközi kulturális rendszer működésének lényeges része”⁴⁸ (Heilbron 1999: 437).

2015-ös, Nicky van Esszel jegyzett tanulmánya a perifériális nyelveken alkotó írók centrális nyelvre való lefordításának nehézségeit vizsgálja. Egy nyelv centrális pozíciója azt implicálja, hogy sokat fordítanak az adott nyelvről másokra, de relatíve keveset erre a nyelvre. Ahogy az Egyesült Államok és az Egyesült Királyság példája is mutatja, minél centrálisabb egy nyelv, annál kisebb a fordítások hányada, viszont a folyamat kétirányú, a periféria felől a centrumba is tart, de éppen ezért nehezebb a perifériális nyelveken íróknak bekerülniük a centrális nyelvi fordítások közé (van Es & Heilbron 2015: 297).

Van Es és Heilbron (2015) a fordítási folyamat három szintjét jelöli meg: ezek a makro-, mezo- és mikroszintek. A makroszinthez tartozik a globális fordítási rendszer centrum-periféria alapú működése, ahogy azt Heilbron 1999-es írásában jelölte. A középszinthez a nemzeti kiadói tér és a különböző kiadók stratégiái tartoznak, ahogy ezek a fordításokat és a kiadói jogokat szerzik, míg a mikroszinthez a tényleges fordításhoz tartozó szereplők, akik a különböző könyvek kiválasztásával (kiadók, szerkesztők), fordításával (fordítók) és keretezésével (kiadók, irodalomkritikusok) foglalkoznak (van Es & Heilbron 2015: 298). A szerzők szerint ahhoz, hogy egy perifériális nyelven író szerző bekerüljön a hipercentrális angol irodalmi rendszerbe, a saját nemzeti irodalmi rendszerében is jelentős sikerre kellett szert tennie, amely egyrészt

⁴⁷ Eredeti: A sociological approach to translation must therefore take into account several aspects of the conditions of transnational circulation of cultural goods: firstly, the structure of the field of international cultural exchanges; secondly, the type of constraints – political and economic – that influence these exchanges; and thirdly, the agents of intermediation and the processes of importing and receiving in the recipient country.

⁴⁸ Eredeti: International cultural centres are not only interested in the diffusion of their own goods, they also have a vested interest in transit trade and the benefits this offers. Symbolic and economic *transit profits* are an essential component of the working of the international cultural system.

gazdasági (könyveladások, bestsellerek), másrészt szimbolikus (jó kritikák, díjak) tőkéhez jutást jelent (van Es & Heilbron 2015: 300). Ez az állítás véleményem szerint kiterjeszthető a félperiferiális nyelveken írókra is. A szerkesztők, „az irodalmi mező ajtónállói” (*gatekeepers of the literary field*, van Es & Heilbron 2015: 302) számos mutatót használnak a lefordítandó könyvek kiválasztásánál, például az eladásokat, az irodalmi díjakat, ajánlásokat, vagy a kiadó könyveinek listáját (*backlist*) (van Es & Heilbron 2015: 302).

Heilbron (2008) arról is ír, miként reagált két különböző helyzetű ország, a centrális Franciaország és a periferiális Hollandia a globalizációra, azon belül is az angol nyelvű irodalom dominanciájára. Mindkét nyelven megnőtt az angol nyelvű fordítások aránya a 20. század második felében, ez Hollandiában a lefordított irodalom háromnegyedét, Franciaországban kétharmadát jelentette. A két ország irodalmi kapcsolatai érdekes tendenciát mutatnak: míg Hollandiában csökkent a francia irodalom fordítása, addig Franciaországban nőtt a hollandé. Heilbron szerint mindkét ország az angol dominanciára reagált, de különböző stratégiákat alkalmaztak. A hollandok történelmük során végig nagyhatalmak között léteztek (Németország, Anglia, Franciaország), ezért nem annyira a nacionalizmusban, inkább a más kultúrák iránti nyitottságban és a kulturális importban találták meg az útjukat. Gyorsan reagálnak a különböző nemzetközi tendenciákra, ez tükröződik a fordításokban is. Franciaországban a holland fordítások növekedésére más magyarázat adható: az 1980-as évek hoztak változást a holland irodalom sikerében, amikor jó minőségű fordítások jelentek meg ismert kiadóknál, amelyek díjakat is nyertek. Ezt tovább erősítette, hogy 1993-ban a Frankfurti Könyvvásár díszvendége Hollandia és Flandria volt, illetve az 1993-as *Salon du Livre* is róluk szólt. A francia kormánypolitika ezen kívül anyagilag is támogatja a jó minőségű könyvek megalkotását, kiosztását és fordítását az 1947-ben elfogadott nemzetközi egyezmény, a GATT (*General Agreement on Tariffs and Trade* – Általános Vám- és Kereskedelmi Egyezmény) értelmében, amely előírja a kulturális javak köztámogatását annak érdekében, hogy ne pusztán gazdasági megfontolások irányítsák a kulturális szektort. A felsorolt okok miatt nőhetett a lefordított holland irodalom aránya Franciaországban 1984 és 2002 között. (Heilbron 2008: 189–195). Végkövetkeztetése az, hogy „az európai integrációs folyamat csak bizonyos feltételek mellett pártfogolja az angoltól eltérő nyelvekről való fordítást, a legfontosabb a politikai és kulturális ellenállás megléte az angol globális hegemoniája ellen”⁴⁹ (Heilbron 2008:

⁴⁹ Eredeti: The process of European integration favors translations from languages other than English only under specific conditions, the most important being the existence of political or cultural opposition to the global hegemony of English.

196). Hollandiában vesztesre állnak, míg Franciaországban állami támogatást élveznek azok a szereplők, akik a más nyelvekről való fordítást támogatják.

Mások mellett Marija Zlatnar Moe, Tanja Žigon és Tamara Mikolič Južnič (2019) is foglalkoztak a periferiális nyelvekre való fordítással, bár kötetük fókuszában a szlovén nyelv áll. A könyv elméleti alapját Heilbron fordításszociológiai megközelítése adja. A szlovénra fordított könyvek nagy hányadát angol nyelvről fordítják, de a földrajzi és kulturális kötelékek miatt jelentős a német és az olasz nyelvű könyvek fordítása is. A könyv második fejezete a periferiális nyelvekre való fordítás általános sajátásaival foglalkozik. Általános tendencia, hogy „a perifériás nyelvről a félperifériás nyelvre készített fordítások száma csekély és teljesen aránytalan a fordított irányba történő fordításokhoz képest”⁵⁰ (Zlatnar Moe, Žigon & Mikolič Južnič 2019: 51).

Anna Zielińska-Elliotot idézik, miszerint a kiadók sokszor siettetik a kisebb nyelveken való fordítások megjelentetését, hogy az angol fordítás előtt jelenjenek meg és ezzel az olvasókat arra késztesék, a saját nyelvükön olvassanak. Az angol nyelvű könyvek elektronikus elérhetősége a kiadókat továbbá arra is ösztönözheti, hogy a (fél)periferiális kultúrákból származó irodalmat fordíttassák és publikálják, mivel az eredetileg (hiper)centrális nyelven írt irodalom már megjelenésekor nagyszámú olvasó számára elérhetővé válik. (Zlatnar Moe, Žigon & Mikolič Južnič 2019: 42).

A szerzők a folytatásban leírják, hogy a periferiális nyelvek esetében minden kisebb léptékben történik: a kevesebb lefordított mű mellett a fordítást megbízók köre szűkebb, a kisszámú fordító miatt a kiadóknak kevesebb választási lehetőség áll rendelkezésükre, amikor a megfelelő fordítót keresik az adott szöveghez, ugyanakkor a fordító aktívabb szerepet játszik a fordítandó szövegek kiválasztásában. A (fél)periferiális nyelvek állami szervei sokszor segítik a fordítási folyamatot is, például anyagi támogatással, a reklámozásban való segítséggel, fordítóknak szóló támogatói rendszerrel (internetes fórumok, közvetlen kommunikáció, ösztöndíjak a célországba, a szerzőkkel és szakértőkkel való rendszeres találkozók). A centrális nyelveknek azonban fontos szerepe van ezeknél a fordításoknál is: ahogy Heilbron is írta (1999, 2000), nem feltétlenül az indirekt fordítással, hanem a fordítási folyamat befolyásolásával (milyen könyveket választanak ki, a szerkesztő és a kiadó milyen nyelven olvassa a művet stb). A döntés, hogy mit fordítanak le az adott nyelvre, bizonyos mértékig függ attól, hogy a szövegnek sikere van-e a centrális nyelvek piacán (a bestsellerek listáján, ha az olvasók tetszését nyerte el és/vagy a nemzetközi díjakkal, ha a kritikusokét), vagy van-e filmes vagy

⁵⁰ Eredeti: [...] the number of translations from the peripheral language into the semi-peripheral one is small and entirely out of proportion to the number of translations in the opposite direction.

színpadi adaptációja. A szerkesztők a műveket általában az egyik centrális nyelvi fordításban ismerik, majd ezt is használják a szöveg szerkesztése során. A két periferiális nyelv között fordítók számára kevés kétnyelvű támogatóeszköz áll rendelkezésre, leginkább általános szótárak, ezért a fordítók nagyban az egynyelvű szótárakra támaszkodnak (Zlatnar Moe, Žigon & Mikolič Južnič 2019: 44–47).

A szerzők azt is leírják, hogy ezért a fordítás „gyakran semleges vagy honosított formában éri el a szlovén olvasókat, ami a stílust, a jellemzést, és esetleg a cselekményt érinti”⁵¹ (Zlatnar Moe, Žigon & Mikolič Južnič 2019: 47). Azonban azt is megállapítják, hogy az eredmények alapján a szlovén fordításokban kevesebb változtatás található, mint a centrális nyelvekre történt fordításokban, illetve a fordítók azt állítják, kevesebb változtatást eszközölnek a szerkesztők a periferiális nyelvekről való fordítások esetében (ibid.). A fejezetben külön vizsgálják az olasz nyelvet is földrajzi és kulturális hagyományai, ezáltal szlovén kultúrában privilegizált helyzete miatt: „egy olyan félperifériás nyelvnek, mint az olasznak, relatíve nagy a kulturális tőkéje – beleértve a saját gazdag irodalmi termését, számos, a világirodalom részévé vált kanonizált művel –, és ez jelentősen kisebb szerepet ad a lefordított irodalomnak az adott kultúrában, mint egy perifériás kultúrában”⁵² (Zlatnar Moe, Žigon & Mikolič Južnič 2019: 51). Az 1991–2014 között tíz legtöbbet fordított és újra kiadott olasz regényíró között ott van Andrea Camilleri is, négy könyvvel. A listában mind sikerírók (Valerio Massimo Manfredi, Camilleri), mind kanonizált írók szerepelnek (Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini) (Zlatnar Moe, Žigon & Mikolič Južnič 2019: 53). A kiválasztási folyamat a regényeknél szerkesztők és szerkesztőség döntése, a fordítókat kevésbé vonják be a választásba, nem úgy, mint a költészet esetében. A szövegválasztást pragmatikus (jelenlegi érdeklődés, eladások és potenciál, hosszúság és költségek, fordító elérhetősége) és minőségi kritériumok (az eredeti szöveg helyzete, díjak, kritikák, a szerzők kanonikus helyzete) is befolyásolják (Zlatnar Moe, Žigon & Mikolič Južnič 2019: 54).

Zlatnar Moe és szerzőtársai kötetében esettanulmányok is találhatók, ebből az egyik egy periferiális nyelvről, a norvéggról való fordításokat, egy másik pedig a félperifériális svédgről valókat vizsgálja periferiális (szlovén), centrális (német) és hipercentrális (angol) nyelvre.

A norvég szerző, Jo Nesbø regényének esetében az angol fordító az eredeti 118 fejezetet 107-re csökkentette, emellett fordításában eltűnik a nyelvi variáció, a norvég nyelv különböző

⁵¹ Eredeti: All these factors influence the final translation of the text, which often reaches Slovene readers in a neutralized or domesticated form in terms of style, characterization and sometimes even plot.

⁵² Eredeti: [...] a semi-peripheral language like Italian has relatively much cultural capital – including its own rich literary production, with a number of canonized works that have become part of world literature – which gives translated literature a significantly lesser role in that culture than in a peripheral one.

változatai, illetve mind a német, mind az angol fordító purista módon kijavította a szövegben eredetileg angolul és németül helytelenül szereplő részeket, abban az esetben is, amikor az a karakter jellemzésére szolgált. A szlovén fordító ezeket nem tette, „hűbb” maradt a forrásszöveghez (Zlatnar Moe, Žigon & Mikolič Južnič 2019: 86–87). A kutatás eredményei szerint az angol és a német fordító figyelembe veszi az olvasó elvárásait a reáliafordítások során, ami igazolja a célorientáltabb fordítást, tehát a kulturális elemek kihagyását vagy honosítását, míg a szlovén fordítás sikeresen integrálja a fordításba a kultúraspecifikus elemeket, tehát idegenít. Tény viszont, hogy mindegyik fordítónak másod- vagy harmadlagos idegen nyelve a norvég, ezért a forrásnyelvi kultúra bizonyos elemei lehetnek ismeretlenek is számukra (Zlatnar Moe, Žigon & Mikolič Južnič 2019: 94). Alátámasztottnak látják Heilbron állítását, amely szerint minél centrálisabb helyet tölt be egy célnyelv, annál alárendeltebbek a fordítási normák a célnyelv normáinak és szabályainak (Heilbron 2010: 6, idézi Zlatnar Moe, Žigon & Mikolič Južnič 2019: 105), tehát honosítottabb fordításokat eredményeznek. Megállapítják viszont, hogy a regény műfajából adódóan ez nem tűnhet annyira lényegesnek: „ha bűnügyi regényt olvasunk, mindenekelőtt az izgalmas cselekményt várjuk, és forráskultúra kulturális elemei és jellemzői kevésbé érdeklik az olvasót, mint más esetekben”⁵³ (Zlatnar Moe, Žigon & Mikolič Južnič 2019: 93).

A svédről szlovénre és angolra való fordítás esetében az angol fordító szintén nagy szabadsággal élt: néha teljes bekezdéseket hagy ki a szövegből, amikor a rész nem feltétlenül szükséges a kontextus megértéséhez vagy szerinte felesleges információt tartalmaz. Ezek a kihagyások és sűrítések néha jelentéstorzuláshoz vezetnek. Olykor viszont betold információkat, amelyek az eredeti szövegben nem szerepeltek (Zlatnar Moe, Žigon & Mikolič Južnič 2019: 99–100). A fordítás tehát „nyilvánvalóan a célolvasó követelményeit tiszteli, és adaptálódik a célkultúrához, az angol nyelv hipercentrális szerepével összhangban”⁵⁴ (Zlatnar Moe, Žigon & Mikolič Južnič 2019: 101). Ezzel szemben a szlovén fordítás nem hagy ki részeket és nem is tesz hozzá a szöveghez, nincsenek jelen jelentéstorzulások sem. A szlovén tehát hasonlóan viselkedik mind a perifériális (norvég), mind a félperifériális (svéd) nyelv esetében (Zlatnar Moe, Žigon & Mikolič Južnič 2019: 104). A szerzők azt is megállapítják, hogy „a legnagyobb eltérés a félperifériális nyelvről hipercentrálisra és perifériálisra történő fordítások között a kultúrspecifikus elemek megtartásában vagy kihagyásában található, ahogy

⁵³ Eredeti: If we read a crime novel, we are above all looking forward to a thrilling plot, and the cultural elements and the characteristics of the source culture interest us rather less than they might otherwise do.

⁵⁴ Eredeti: [...] the translation clearly respects the requirements of the target reader and adapts to the target culture, in accordance with the hyper-central position of English on the hierarchical language ladder.

a tulajdonnevek esetében világosan látható. A többi stratégia esetén csak kis eltérések találhatók”⁵⁵ (Zlatnar Moe, Žigon & Mikolič Južnič 2019: 104). Bizonyos értelemben azonban mindkét fordítás célorientált: a szlovén adaptálást alkalmaz, például bővítéseket és jegyzeteket, az angol pedig kihagyásokat és általánosításokat (Zlatnar Moe, Žigon & Mikolič Južnič 2019: 105).

A fentiek alapján tehát joggal várhatjuk, hogy a különböző nyelvekre történő fordításkor a nyelv helyzete alapján kialakult stratégiákkal dolgoznak a fordítók: a centrális nyelveknél megszokottabb a honosító(bb), célorientált(abb), tehát az olvasók szokásaihoz jobban illeszkedő fordítás, míg a (fél)periferiális nyelvek esetében általában „hűbb” a fordítás az eredetihez, tehát idegenítő(bb) és forrásorientált(abb), amit Zlatnar Moe és szerzőtársai kötetének esettanulmányai is alátámasztanak. Az olasz nyelv félperiferiális, és ahogy Zlatnar Moe és társai (2019) említik, nemzetközileg is ismert, nagy kulturális tőkével (Bourdieu 1986) rendelkezik. Camilleri szerzőként az olvasók és a kritika egy részét is maga mögött tudhatta, könyveit több tucat nyelvre fordították le olaszországi sikereivel megközelítőleg párhuzamosan.

A disszertáció alapjául választott elméleti keret előnye, hogy segítségével egy mű több különböző nyelvre történt fordítása is számba vehető, a vizsgálat pedig előtérbe helyezi az egyes kultúrkörök fordítási normáit, szokásait, anélkül, hogy a fordítás milyenségére kerülne a hangsúly, hiszen ennek megítélése sokszor rendkívül szubjektíven történik, illetve, mint említettem, a végleges szöveg nem kizárólag a fordító befolyása alatt áll. Mindemellet hozzáférésem van olyan nyelvekhez (angol, német, olasz, magyar), amelyekkel ez a rétegződés-tagolódás vizsgálható. A keretrendszer lehetőséget ad rá, hogy globális kontextusban értelmezhető és vizsgálható legyen Camilleri életműve, amely számos műfajra kiterjed, és – különösen a paratextuális jegyekre fókuszálva – az esettanulmányokban konkrétumokra fordítsam le, hogy mit jelent ez a célnyelvi hierarchiában betöltött pozíció.

⁵⁵ Eredeti: [...] the greatest differences between translations from a semi-peripheral to a hyper-central and a peripheral language are found in the retention or omission of culture-specific elements, as is most clearly seen in the case of proper names. On the whole there are small differences between the languages in the use of other strategies.

I.2. A kutatás módszertana, előzetes hipotézisek és vizsgálati szempontok

Ahogy az előző fejezetben láthattuk, Camilleri műveit a célnyelvi kulturális rendszerekben (Even-Zohar), a nyelvi hierarchia fordítások áramlásában (Heilbron) betöltött szerepét leíró módszerrel (Tourey) kívánom vizsgálni. A vizsgálathoz épp ezért három olyan nyelvet választottam, amelyeket jól ismerek, és különböző kategóriákba esnek: a magyar perifériális, a német centrális, az angol pedig hipercentrális pozíciót tölt be a Heilbron (1999, 2000, 2018, vö. I.1.5. alfejezet) által felállított rendszerben.

A kutatás elméleti háttérénel bemutatott művek (Heilbron 1999 stb, Zlatnar Moe, Žigon & Mikolič Južnič 2019) alapján a következő előzetes hipotéziseket állítottam fel:

1. **hipotézis:** Heilbron elméleti munkái és a szlovén kutatók esettanulmányai alapján azt várhatjuk, hogy a fordítások közül **az angol és a német honosítóbb lesz**, mint a magyar, mert a fordítók az angol és a német nyelv centralitása miatt semlegesebb nyelvet (kénytelenek) használni. Azt is várhatjuk továbbá, hogy a magyar fordító törekszik legjobban a szerző „hű” fordítására, tehát a sajátos nyelvezet megjelenítésére, illetve a reáliák megtartására.
2. **hipotézis:** A krimik esetében **honosítóbbak lesznek a fordítások, a hierarchia miatt pedig elsősorban az angol**, mert az ilyen műfajú könyvek esetében sokkal inkább a cselekményre, a rejtély felderítésére helyeződik a hangsúly, kevesebb tér jut(hat) a fordításokban a nyelvi kísérletezés megjelenítésére.
3. **hipotézis:** Az első két hipotézisből következik, hogy **a sztenderd olasztól eltérő nyelvi elemek** – elsősorban a szicíliai dialektus és Camilleri sajátos kreált nyelvezete – **leginkább a magyar fordításban lesznek jelen**, míg a német, és különösen az angol fordításokban legfeljebb mutatóban marad belőlük.

A hipotézisek tesztelésére több szövegen belüli és azon kívüli elemet vizsgáltam meg: a szövegeket övező paratextuális elemeket, a szicíliai dialektus és egyéb nyelvek (más olasz dialektusok, német nyelv) szövegbeli megjelenítését, illetve a reáliák fordítását.

Az első esettanulmányban *A víz alakja* és *Az agyagkutya* című regényekben vizsgálom az alapként megjelenő nyelvezet szicíliai dialektális elemeit és azok fordításait a II.4. fejezetben, a 72–74. oldalon bemutatott Jana Vizmuller-Zocco (2001) által említett kategóriákra (játékos,

eseti, meghatározó) szétbontva, hogy képet kapjunk a fordítók egyéni stratégiáiról (honosító/idegenítő), illetve a különböző célnyelvek és célkultúrák normáiról. Az elemzéshez Vizmuller-Zocco kategóriái szerint választottam dialektális jegyeket felvonultató szövegrészeket, köztük a Camilleri-alapszókincs elemeit, és hasonlítottam össze a három fordító megoldásait. Russi megállapítása szerint (2018, 2020, ld. II.4. fejezet) a dialektális elemek nem elsősorban a szókészletre a legjellemzőbbek, hanem a fonetika/fonológia szintjén jelennek meg leginkább, az idézett részekben a célszövegekben tett ilyen jellegű változtatások is tetten érhetők. Összehasonlítottam továbbá olyan szövegrészeket, amelyekben bizonyos nyelvi sajátosságok találhatók (pl. hivatalos nyelv, a *Stilnovo* stílusa), illetve Vizmuller-Zocco egy korábbi írásában (1999, vö. II.4. fejezet) felsorolt, kifejezetten az első regényekre jellemző kategóriákat is: ezek a varázsigék, szólások és közmondások.

A játékos kategóriában dialektális példák hiányában a fordítók kreatív megoldásait néztem meg három, nyelvi humort felvonultató részben, míg az eseti és a meghatározó kategóriák példáinál gyakorlatilag az összes előfordulást figyelembe vettem. Az eseti funkcionál elsősorban a Camilleri-alapszókincs megjelenéseit vizsgáltam (*tambasiàre, accuttufarsi, cabasisi*), illetve *Az agyagkutyában* található két példát (*farlacche* és *Madunnuzza biniditta!*), amelyek az eredeti szöveggörnyezetben is kilógnak az egyébként neosztenderd felé tendáló szöveggörnyezetből. A meghatározó funkcionál minden dialektusban beszélő szereplőt felvonultató szövegrészt elemeztem (Gegè, Saro, Saro szomszédai, Adelina). Minden további nyelvi, ám dialektushoz nem kötődő jellegzetességet az utolsó alfejezetbe illesztettem – ebben az esetben is az összes előfordulást igyekeztem megkeresni. A példákat nyelvi-tartalmi összehasonlító szövegelemzéssel írtam le.

A második esettanulmányban *A prestoni serfőzőt* vizsgáltam a három (magyar, német, angolszász) kultúrában. Fontosnak tartottam egy történelmi-társadalmi regényt is választani, mivel ezek nagy mértékben eltérnek a Montalbano-sorozattól mind nyelvi, narratív technikai, mind tartalmi és műfaji szinten, illetve a fordítások mellett ezek célkultúrabeli keretezésének is különbözőképpen kell megvalósulnia, összhangban az adott kultúra hagyományaival, olvasási szokásaival és fordításokhoz való hozzáállásával. A kérdés tehát az, hogy a Heilbron által felállított hierarchikus rendszerben megtalálható nyelvek szociokulturális befolyása és presztízse hatással van-e a szövegek paratextuális és textuális elemeire. Ennek érdekében elsőként a különböző nyelvre történt fordítások paratextuális elemeit (borító, cím, borító szöveges elemei, esetleg elő- vagy utószó, megjegyzések) vettem szemügyre, mert ezekből, ahogy Heilbron is írja, következtetni lehet az indirekt fordításra vagy egy (hiper)centrális fordítás befolyására (Heilbron 1999: 436, bővebben ld. I.1.5. fejezet), illetve utalnak a szövegek

célkultúrában való elhelyezkedésére és az olvasói elvárások alakítására is. Ezt követően a különböző nyelvek (olasz dialektusok és német nyelv), végül pedig a reáliák és a nyelvi humor megjelenését és megjelenítését vizsgáltam meg a fordításokban. A milánói és génuai dialektus esetében minden előfordulást számításba vettem, a firenzei dialektus és a német nyelv esetében a példák reprezentatívak, mivel ezek jóval többször fordulnak elő a regényben. A nyelvi humort és reáliákat bemutató alfejezet példái reprezentatívak – a humor és a kulturális környezet teljesen áthatja a regényt, így a véleményem szerint – és kulturális szempontból – legrelevánsabb, illetve a fordítók által is említett példákat választottam ki (pl. istenkáromlás, ’48-as forradalom, *cassata*, *cacocciola*). Ezeket a példákat nyelvi-tartalmi összehasonlító szövegelemzéssel írtam le.

A textualitás különböző aspektusainak leírása Gérard Genette francia irodalomkritikus nevéhez köthető. *Transztextualitás*⁵⁶ című írásában úgy határozza meg a fogalmat, mint „mindaz, ami a szöveget nyilvánvaló vagy rejtett kapcsolatba hozza más szövegekkel” (Genette 1996: 82). Ötféle transztextuális kapcsolatot különböztet meg: jelen dolgozat szempontjából a legfontosabb a második típus, a *paratextus*, amely kevésbé explicit, távolságtartóbb kapcsolat, és amely a következőket foglalja magában:

cím, alcím, belső címek; előszók, utószók, bevezetők, előjáró beszédek, stb.; lapszéli, lapalji, hátsó jegyzetek; mottók, illusztrációk; mellékelt szórólap, címszalag, borító és számos más járulékos jel, sajátkezűleg vagy mások által bejegyezve, melyek a szövegnek egy (változó) környezetet teremtenek, sőt olykor kommentárt is, hivatalosat vagy félhivatalosat, amellyel a puristább és külső erudícióra kevésbé hajló olvasó nem rendelkezik olyan könnyen, mint szeretné, s ahogy azt állítja. (Genette 1996: 84)

Seuils [Küszöbök] című könyvében (1987/1997) Genette a paratextust már két részre bontja helyzete alapján: a *peritextus* a szövegben vagy a kötetben található (pl. cím, előszó, fejezetcímek, lábjegyzetek), míg az *epitextus* a könyvön kívül (pl. interjúk, beszélgetések, levelek, naplóbejegyzések) (vö. Genette 1997: 4–5). Utóbbi alkategóriái a kiadói, félhivatalos allográf (más által írt), nyilvános szerzői és privát szerzői (Genette 1997: 345). A második esettanulmányban, bár az eredeti csoportosítás (1982/1996) alapján paratextuális elemekként hivatkozom rájuk, Genette második felosztásában (1987/1997) már peritextusként említett elemeket vizsgálom: a címválasztást, a borító elemeit, illetve adott esetben a fordítói jegyzeteket és megjegyzéseket.

⁵⁶ Burján Monika fordítása.

A harmadik esettanulmány arra keresi a választ, hogy a recepcióban megjelennek-e az előző két esettanulmányban vizsgált elemek: a laikus és professzionális olvasók vajon megemlítik-e értékeléseikben a fordítókat, fordítói megoldásokat, a dialektust, hogyan értékelik a dialektus esetleges megjelenítését a fordításokban. Az olvasói vélemények összehasonlításához a pontozás mellett szöveges értékeléseket is tartalmazó weboldalakat használtam fel, mint amilyen a goodreads.com, a moly.hu vagy a lovelybooks.de, ahol az olvasók részletesen kifejt(het)ik véleményüket. A német weboldalak közül a LovelyBooks mellett többet is szemügyre vettem (pl. PerlenTaucher), néhányat pedig belevettem a vizsgálatba (BücherTreff, amazon.de, illetve a Goodreads német nyelvű értékelései), mert mindegyiken kis számú szöveges értékelés olvasható. A professzionális olvasók véleményét elsősorban a nyomtatott és digitális formában megjelent publikációkban vizsgáltam meg, és ugyanarra voltam kíváncsi: vajon (máshogy) értékelik-e a művekben megjelenő dialektust, nyelvi megformáltságot, paratextuális elemeket.

Az „ösztönzött” értékelések az elmúlt évek során megszokottá váltak, abban különböznek más szponzorált tartalomtól, hogy nem kell pozitívnak lenniük ahhoz, hogy nagyobb eladást generáljanak (vö. Hu és tsai 2025: 3). Az effajta értékelések Hu és társai tanulmánya alapján (2025: 8) leginkább a krimi-bűnügyi regény-thriller kategóriában jellemzők, a legnagyobb szponzorok közül kettőt is megemlítettek Camilleri regényeinek értékelésében (Goodreads First Reads Program, NetGalley). *A prestoni serfőző* angol verziója részt vett a Goodreads First Reads programjában, amelynek keretein belül a kiadók a megjelenés előtt hozzáférést biztosítanak az adott könyvhöz néhány olvasó részére értékelés céljából (ezt megemlítik néhányan értékeléseikben), a vizsgált Montalbano-köteteket azonban a program indulása előtt adták ki. *A víz alakja* Goodreads-oldalán egy olvasó jelezte 2022-ben, hogy a Picador kiadótól és a NetGalleytől kapta meg a kötetet értékelésre, *Az agyagkutya* értékelései között nem találtam erre utalást.

Hu és társai azt is megjegyzik, hogy mind a pozitív, mind a negatív értékeléseket különböző szociokulturális jelenségek befolyásolják (*cancel culture*, *trolling*, *spamming*, *review bombing*, a díjak és filmadaptációk promóciós hatása, vö. Hu és tsai 2025: 4), illetve azt is, hogy az ilyen jellegű értékelések „nem a recepcióelméletben meghatározott amatőr olvasói reakciók, sem pedig a marketingkutatásban feltételezett fogyasztói értékelések. Inkább a

platformösztönzések, irányítási struktúrák és a piacvezérelt hatások szélesebb hálózatában léteznek”⁵⁷ (Hu és tsai 2025: 5).

Sarah Fay kritikus cikkében megemlíti, hogy gyakori kifogás a könyvértékelésekkel szemben, hogy a kiadóipar melléktermékei, ezért közepszerűségtől, elitizmustól, nepotizmustól (esetleg mindháromtól egyszerre) bűzlenek, illetve hiányzik belőlük az intelligencia. Fay szerint viszont alapvetően inkább az a probléma, hogy nem vesszük figyelembe az értékelők emberi voltát, és azt, hogy nem feltétlenül szakértői annak témának, amelynek a keretében született könyvet recenzálnak (vö. Fay 2012). Fay azt is leírja, hogy a regényekről és a költészetről szóló értékeléseket általában szabadúszó írók vagy újságírók írják, nem pedig irodalomprofesszorok vagy -tudósok, de hozzáteszi, a digitális világban, amelyben bárki írhat névtelen, rosszul megfogalmazott kritikát, „bízunk kell bennük, mint a kiadók által alkalmazott és képzett »szakértőkben«, vagy autodidakta és képzett könyvbloggerekben, illetve »amatőr«, saját weboldallal rendelkező recenzensekben”⁵⁸ (Fay 2012). A recenziókról szóló esettanulmányban ezért külön egységben kezelem az olvasói portálokon megjelenő, „amatőr” és a különböző nyomtatott és digitális médiumokban, illetve könyvportálokon megjelenő értékeléseket. A recepcióról szóló fejezetbe illesztettem be a fordítói tanúságtételeket is, mert ezek a speciális kritikai kapcsolat mellett a művek recepciójának célkultúrabeli – és sokszor forráskultúrabeli⁵⁹ – árnyalásához és a fordító láthatóságához is hozzájárulnak (vö. Venuti 1995).

⁵⁷ Eredeti: [...] they are neither the amateur reader responses defined in reception studies, nor the consumer-driven reviews presumed in marketing research. Instead, they exist within a broader web of platform incentives, governance structures, and market-driven influences.

⁵⁸ Eredeti: We need to trust them as “experts” hired and trained by the publications that employ them or self-educated and trained as book bloggers or “amateur” reviewers with websites of their own.

⁵⁹ Camilleri számtalan fordítója megemlíti, hogy maguk az olaszok fordulnak hozzájuk leginkább azzal a kérdéssel, hogy hogyan tudták átültetni Camilleri műveit az adott nyelvre, amely leginkább a kötetek nyelvi sokszínűségére vonatkozó kérdés.

II. Szakirodalmi áttekintés

II.1. A dialektusok fordításának kérdései

Az egyes szereplők nyelvezete nemcsak azt segíti, hogy az olvasó azonosítsa, éppen melyik szereplő beszél, hanem szociokulturális információkat is nyújthat az adott szereplő(k)ről, például a társadalmi helyzetükről. A dialektusok fordításának problematikája az irodalmon belül mind a nyomtatott irodalomban, mind a színházi darabok és előadások kapcsán felmerül (vö. pl. Orbán 2025), ahol viszont a közönség elnézőbb, ha a cselekmény helyszíne vagy az ideje megváltozik (ez esetben sokan inkább adaptációról beszélnek), vagy ha a szereplők az adott környezet nyelvjárásaiban/dialektusain nyilvánulnak meg (vö. Bassnett 1998, de Senna 2009, Nádasdy 2021c stb). Jelen dolgozat tárgyát ugyan nem képezi a dialektust megjelenítő színházi művek fordítása, de a téma szakirodalma értékes gondolatokkal gazdagítja az irodalmi szövegekben megjelenő dialektusét.

„A hagyományos definíciók a fordítást implicit vagy explicit módon *egy* forrásnyelvből származó üzenet *egy* célnyelvre való *teljes* átültetéseként értelmezték *egynyelvű* közönség számára”⁶⁰ – írja Reine Meylaerts (2013: 519), majd hozzáfűzi, hogy ez túlságosan idealizált szerkezet és túl egyszerű kontextualizáció, hiszen az üzenetek, az emberek és a társadalmak is sokszor maguk is többnyelvűek. Azt is megállapítja, hogy az irodalmi többnyelvűség történelmi tény, a romantika egy nemzet-egy nyelv eszménye előtt teljesen megszokottnak számított, majd a posztkolonializmustól újra előtérbe került. Megemlíti Grutman 1997-ben alkotott terminusát, a heterolingvizmust (*hétérolinguisme*), amely az idegen nyelvek vagy társadalmi, regionális vagy történelmi nyelvváltozatok irodalmi használatát jelenti, majd azt is, hogy a hibrid nyelvek gyakran keltenek fordításhoz hasonló hatást a szövegben a szokatlan szókincs, a szokatlan szintaxis és a nyelvi deterritorializáció által. Az egynyelvű olvasó dolgát megkönnyítendő, az idegen szavakat vagy kifejezéseket szövegbeli fordítások követhetik magyarázatok, fordítások vagy jegyzetek formájában, ami kétségbe vonja a fordítás hagyományos definícióját (egy nyelv, egy irodalmi szöveg egy másikra cserélése). Meylaerts arra is rávilágít, hogy a többnyelvű szövegek magukban hordozhatják „a különböző irodalmi értékű és presztízsű kódok közötti feszültséget, ezért fordításuk előtérbe helyezheti a többnyelvű kultúrák belső szakadékait,

⁶⁰ Eredeti: Traditional definitions considered translation, implicitly or explicitly, as the *full* transposition of *one* source language message by *one* target language message for the benefit of a *monolingual* target public.

nyelvi és identitásbeli konfliktusait”⁶¹ (Meylaerts 2013: 521). A kisebbségi nyelvekről azt írja, kevésbé intézményesültek, ezért az ilyen nyelveken írt művek kisebb presztízsű, kevésbé legitim státusszal rendelkeznek. „A széleskörű intézményesülés nagyon hierarchikus, sőt néha nagyon is ellentétes viszonyt feltételez a nyelvek, irodalmak és cselekvőik között, és pontosan ezek a hierarchiák határozzák meg a többnyelvű írás és önfordítás természetét és mintáit”⁶² (Meylaerts 2013: 523).

Rainier Grutman *Multilingualism and Translation* [Többnyelvűség és fordítás] című szócikke a Routledge fordítástudományi enciklopédiájában (1998) jó kiindulópontot adhat a többnyelvű szövegek fordításának kérdéseire. Grutman már az elején leszögezi, hogy a két vagy több nyelvet tartalmazó szövegek nem számítanak újdonságnak, hiszen már a középkorban is megtalálhatók voltak a latin és népnyelvi kevert szövegek. Megállapítható, hogy a többnyelvű szövegek elemzéséhez nem szükséges megvizsgálni az író valódi nyelvi készségeit, a több nyelvet felvonultató szövegek nem feltétlenül többnyelvű közönségnek íródnak, illetve nem fontos, hogy dialektusok, szleng, klasszikus, nemzeti vagy mesterséges nyelvek alkotják-e a többnyelvű részeket. Az ilyen szövegrészek hatása elsősorban azon múlik, hogy vizuálisan hogyan vannak beágyazva a szövegbe, illetve milyen értékeket társítanak ehhez az olvasók. A többnyelvűség nem korlátozódik csak a szereplők beszédére, megjelenhet az elbeszélőnél, előszóban, címekben, mottókban, lábjegyzetekben, szószedetekben. A nyelvi különbözőség nem láthatatlan jelenség, példaként Olaszországot is említi, ahol „a többnyelvűség »endemikus« Olaszország irodalomtörténetében a 16. század, ha nem egyenesen Dante óta” (Grutman 1998: 159). Az idegen nyelvű szavak és kifejezések pusztán egzotikumra redukálódnak, ha betoldott fordítással „kipárnázzák” őket. Így már nem kérdőjelezzik meg a nyelvi kódok mögött rejlő hatalmi viszonyokat (ez különösen fontos lehet a posztkoloniális írásművek esetében), illetve, bár az ilyen fordítások megjelenítik a szövegrész jelentését, az azokhoz csatolt kulturális konnotációk azonban elvesznek. Arra, hogy mi történik a többnyelvű szöveg(rész)ek fordításakor, Grutman Henry Schogt és Antoine Berman véleményeit idézi: előbbi szerint a szöveg fő nyelvét általában lefordítják, míg az idegen elemeket változatlanul hagyják,⁶³ utóbbi viszont úgy véli, a legtöbb fordító inkább csökkenti az eredeti szövegben

⁶¹ Eredeti: Since multilingual literary texts often embody the larger tensions between codes of different literary value and prestige within a multilingual culture, their translation may highlight multilingual cultures’ internal cleavages, their linguistic and identity conflicts.

⁶² Eredeti: The widespread institutionalization implies a very hierarchical, sometimes even very oppositional relationship between languages, literatures and their actors, and precisely these hierarchies co-determine the nature and the patterns of multilingual writing and self-translation.

⁶³ Erre magyar példaként idézhetjük Tolsztoj *Háború és béke* című regényeinek különböző magyar fordításait: a Makai-féle fordításban megmaradtak a francia részek (egyes kiadásokban lábjegyzetben szerepelt magyar fordítás), míg Gy. Horváth László lefordította magyarra a francia beszélgetéseket.

fellelhető feszültséget a nyelvek között. Nehézséget az okozhat, amikor a forrásszövegben eleve célnyelvi elemek találhatók:⁶⁴ Grutman szerint ritka, amikor a fordító meg tudja tartani a két rész közötti distinkciót, általában mindenfajta idegenséget eltörölnek, semlegesítenek a fordításokban.

A több nyelvet/nyelvi réteget felvonultató szövegek kérdését már a fordítások nyelvészeti megközelítésében is taglalták. John Catford nyelvész még az ekvivalenciát vette alapul a nyelvi változatosság fordításának vizsgálatakor. Az idiolektus szerinte

egy egyén által használt nyelvváltozat. Az idiolektus *megkülönböztető jegyei* lehetnek jellegzetes statisztikai jegyek, mint például bizonyos lexikai elemek különösen gyakori használatára való hajlam. Egy személy idiolektusának részletei napról napra változhatnak (például „új kiejtés” felvételével, új lexikai elemek tanulásával stb.) és nagy mértékű eltérést mutathat élete során.⁶⁵ (Catford 1965: 86)

Catford azt vallja, nem fontos mindig lefordítani az idiolektusokat, csak akkor, ha az a szereplő esetében releváns. Ha nyelvi tulajdonságok a szereplő azonosítására szolgálnak, akkor a fordítónak el kell látnia őt ennek megfelelő idiolektális jellemzőkkel. A nem jelölt nyelvváltozatokat le lehet fordítani egy ugyanolyan nem jelölten, amennyiben ez nem áll rendelkezésre, akkor a fordító kiválaszthat egy célnyelvi változatot, alkothat egy új irodalmi változatot, vagy egyéb megoldásokat is alkalmazhat. Amennyiben jelölt nyelvváltozatról van szó, a fordító választhat ezzel egyenértékű célnyelvi változatot, amennyiben pedig dialektusról van szó (tehát földrajzhoz köthető nyelvváltozatról), a fordítónak nemcsak a topográfiai és térkoordinátákat kell figyelembe vennie, hanem az emberi és társadalmi adottságokat is. Hangsúlyozza azt is, hogy a forrásnyelvi szövegek és elemek nem teljesen fordíthatók/fordíthatatlanok, hanem többé-kevésbé fordíthatók, vannak nyelvileg vagy funkció szempontjából releváns jellemzők, illetve a lefordíthatatlanság nyelvi és kulturális eredetű is lehet (Catford 1965: 83–103).

Michael Halliday (2002) nyelvész szerint a dialektusok kifejezésben térnek el egymástól, különböző módok ugyanannak a dolognak az elmondására, míg a regiszterek különböző dolgok kifejezésére szolgálnak, tehát tartalmukban térnek el. A dialektális változatok földrajzi (távolság és fizikai akadály) vagy társadalmi-történelmi (politikai, pl. államhatárok;

⁶⁴ Erre magyar példaként ld. Sohár 2000: 98.

⁶⁵ Eredeti: An *idiolect* is the language variety used by a particular individual. The *markers* of an idiolect may include idiosyncratic statistical features, such as a tendency to exceptionally frequent use of particular lexical items. A person's idiolect may change in detail from day to day (e.g. by the adoption of 'new pronunciations', the acquisition of new lexical items, etc.), and may change extensively in a life-time.

hierarchikus, pl. osztály, kaszt, kor, generáció, nem) helyzetből adódnak. Végso megállapítása az, hogy „Nem lehet dialektusokat fordítani, csak mímelni tudjuk a dialektális változatokat”⁶⁶ (Halliday 2002: 169).

Fontos megjegyezni, hogy a dialektus szót mind Catford, mind Halliday a nyelvváltozat (*variety*) szinonimájaként használják, azonban ez, ahogy Federici is rávilágít (2011), nem alkalmazható az olasz nyelvi helyzetre, ahol valójában dialektusok alatt nem egy nyelv változatairól, hanem a latinból kifejlődött önálló nyelvekről beszélhetünk.

Juliane House fordítástudományi alapokon nyugvó összefoglalójában (1973) a fordíthatóság három akadályát jelöli meg: a konnotációkat, a fordító által fel nem ismert kulturális és helyzeti kontextust, illetve amikor a nyelv a megszokott kommunikatív funkcióján kívül másokat is betölt. Utóbbinak négy alete van: 1) amikor a nyelvi egység formájának van különleges szerepe, például a költészetben, 2) amikor a nyelv nemcsak a kommunikáció médiuma, hanem annak tárgya is (*rubric metalanguage*), 3) amikor nyelvi játék, tehát szóvicc vagy kétértelműség áll fenn, 4) amikor a nyelv nem homogén entitás, tehát amikor a nyelv belső (társadalmi és földrajzi) variációját látjuk. Figyelembe kell venni a használat különböző szintjeit és a stilisztikai variációt, de „mivel minden nyelv egyedi saját diverzifikáltságában, a nyelven belüli variáció fordítása erősen korlátolt”, és „a feltételezhetően megfelelő célnyelvi dialektusokhoz való folyamodás végső soron elégtelen”⁶⁷ (House 1973: 167).

Lawrence Venuti (1995) ugyan nem kifejezetten a dialektusok fordításáról ír, illetve kifejezetten az angol-amerikai nyelvi közeget veszi alapul, ám gondolatai e kontextusban is mérvadók lehetnek. Szerinte a fordított szöveget akkor fogadják el a kiadók, bírálók és az olvasók, ha folyékonyan olvasható, nem tartalmaz olyan nyelvi-stilisztikai sajátosságokat, amelyek ezt akadályozhatnák, ezért úgy tűnhet, hogy a szöveg valójában nem is fordítás: „minél gördülékenyebb a fordítás, annál láthatatlanabb a fordító, és feltételezhetően annál láthatóbb az író vagy a külföldi szöveg jelentése”⁶⁸ (Venuti 1995: 1–2). Schleiermachert idézve megállapítja, hogy a fordítónak két döntése van, vagy az olvasót viszi közelebb az íróhoz, vagy az íróhoz, tehát honosít vagy idegenít. Ahogy Schleiermacher, úgy Venuti is az idegenítő fordításokat támogatja (Venuti 1995: 20), ami stratégiai kulturális beavatkozás lehet az angol hegemoniáját ellensúlyozandó, illetve az etnocentrikusság, rasszizmus, kulturális nárcizmus és

⁶⁶ Eredeti: We cannot translate dialects; we can only mimic dialect variation.

⁶⁷ Eredeti: [...] since each language is unique in its diversification, translation of intralinguistic variation is severely curbed. It is usually quite impossible to render these variations in a satisfactory manner [...] resorting to presumably corresponding dialects in the target language [...] remains ultimately unsatisfactory.

⁶⁸ Eredeti: The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or the meaning of the foreign text.

imperializmus elleni ellenállás eszköze. Egy idegenítő fordítás viszont a célnyelvi normák megsértésével jár, például marginális diskurzusok használatával, amit a Venuti által leírt angol-amerikai közeg nehezen tolerál.

Newmark saját bevallása szerint is legnagyobb hozzájárulása a fordítástudományhoz a kommunikatív és a szemantikai fordítás elkülönítése (1981, 1988a): a kommunikatív fordítás ugyanazt a hatást igyekszik kifejezni az olvasóra, mint az eredeti szöveg; a szemantikai fordítás – amennyire a célnyelv szemantikai és stilisztikai struktúrái engedik – az eredeti szöveg kontextuális értelmét próbálja visszaadni (Newmark 1988a: 39). Newmark szerint evidens, hogy a beszélt nyelvet (amibe a dialektust is sorolja) a legkevésbé szó szerint kell fordítani, az alapelvek között pedig azt említi, hogy a dialektust, mint a beszélt nyelvet is, a fordító általában mérsékli, mert ezek „teljes” fordítása nevetségessé válna (Newmark 1998: 38). Megállapítja azt is, hogy a nem sztenderd nyelvnek ritkán van egyetlen megfelelő fordítása, ez maga a fordítás művészete (Newmark 1988a: 16). A fordítónak tudnia kell, hogy az adott nyelvhasználat mennyire tér el a sztenderdtől, ehhez mérten kell megpróbálnia minél természetesebben visszaadni a szöveget, amelyről majd egy harmadik fél dönti el, hogy valóban természetes-e vagy sem. *A Textbook of Translation* [Tankönyv fordításhoz] (1988b) című könyvében azt írja, hogy az irodalmi műfajok fordításánál a legnagyobb veszteséget a költészet, a nagy kulturális tartalommal vagy szójátékokkal rendelkező szövegek mellett a dialektusok szenvedik el, de ez nem jelenti azt, hogy lefordíthatatlanok. Newmark szerint ha a dialektus metanyelvi szerepben van, tehát nyelvi példaként szerepel, akkor sztenderd, nem jelölt nyelvre szükséges lefordítani, illetve elmagyarázni, hogy miért az a nyelv szerepel példaként. Irodalomban és drámában nem szükséges hazai dialektusra cserélni a szövegbelit, a fordítónak a dialektus funkciója alapján kell döntenie, amelyek a következők lehetnek: 1) szlengként való használat, 2) társadalmi ellentétek hangsúlyozása, 3) helyi kulturális jellemzők jelzése. Newmark szerint az angol nyelvű fordító számára a legfontosabb dolog a frazeális igék és főnevek használatának és esetleges neologizálásának képessége (Newmark 1988b: 194–195).

Gideon Toury a kisebbségi nyelvekre való fordításról írt 1985-ös tanulmányában. A kisebbségi nyelvközösségek sokszor folyamodtak a fordításhoz kritikus időszakokban, és a fordítás hozzájárult ezen nyelvek és kultúrák fejlődéséhez (példának a héber nyelv 18–20. századi megújulását hozza). A múltbéli fordítások és gyakorlatok nem voltak szisztematikusak, de szerinte nem elképzelhetetlen egy előíró intervenció, tehát a célkultúrában tervezett fordítási tevékenység.

Toury szerint a kulturális szemiotika (*semiotics of culture*) a legtágabb keretrendszer, amelyben ezeket a kérdéseket vizsgálni lehet. A fordítás a célkultúrában betölteni hivatott

funkciója adja az egyik legnagyobb megszorítást a fordítási folyamatban, amelyből tulajdonképpen a fordítási normák következtethetők ki (idézi 1977, 1978-as írásait). Toury szerint azzal magyarázható, hogy a hagyományos fordításelméletben a fordítást másodlagos tevékenységnek tekintik (és nem veszik számba, hogy elsődleges helyzetbe is kerülhet bizonyos körülmények között), hogy egy közlés jellemzőinek más nyelven való rekonstruálásánál a forrásnyelvi közlésben való relevanciájuk szempontja másodlagos a célnyelvi közlésekre vonatkozó elfogadhatóságnak való megfeleléséhez képest. Ezért csak az elfogadhatóságtól való kis eltéréseket toleráljuk, a devianciák nem nyelvileg intézményesült szintjein (fonológia, szókincs, szintaxis, szószemantika) jelennek meg; nem úgy, mint amikor a fordítás elsődleges pozíciót tölt be (Toury 1985: 6).

A fordítás egy kultúra megőrzésének és fejlődésének eszköze is lehet. Jó és gazdaságos módszer arra, hogy új nyelvi formákat fejlesszenek ki és azokat kommunikációs célra használják, megnyugtató a közösség számára, hogy minden megformálható a kisebbségi nyelveken, ami más nyelveken megtalálható. Nagy esély van rá, hogy először a fordítás elsődleges tevékenység marad, tehát változásokat idéz elő a nyelvi és diskurzusszokásokban és hagyományokban, amelyek hasonlítani fognak a forrásnyelvi kulturális modellekhez. Ezeket a változásokat általában az interferencia jelenségével azonosítják, mivel a transzfer és az interferencia a fordítás inherens jelenségei. Létezik egy köztes fázis, amikor a deviáns formák és szerkezetek még (egy bizonyos nyelvből) fordítottként ismerhetők fel; ez a fázis a gyenge célrendszerekre jellemző. A kontrollált interferencia az a jelenség, amikor az egyik szinten fellelhető interferencia nem implikálja azt egy másik szinten is. Pont ez az autonómia adhatja az alapot a szándékos intervencióhoz: azoknak a célkulturális és célnyelvi területeknek, amelyeknek szükségük van rá, vagy amelyek hajlandók arra, hogy adoptálják a külső forrásból származó megoldásokat (Toury 1985: 7–8).

Anthony Pym szerint a dialektusok fordítása előtt azt kell megvizsgálni, hogy mi a funkciójuk a szövegben: „hogy bármi megközelítőleg okosat is mondjunk a nyelvváltozatok fordításáról, tudnunk kellene, hogy mit keresnek a nyelvváltozatok a kulturális produktumokban”⁶⁹ (Pym 2000: 69). Két funkciót tulajdonít a dialektusoknak: az egyik a paródia, a másik az autentikusság. A paródia a nyelvi variációnak csupán néhány jellegzetességre való redukciója, amelyeket ismételtetéssel hangsúlyoznak, néha pedig nem is konzekvensen reprodukálnak. Az autentikusság a paródia ellentéte, tehát amikor nem kiválasztott és szélsőségesen visszaadott jellegzetességeket figyelhetünk meg, hanem

⁶⁹ Eredeti: It seems to me that in order to say anything remotely intelligent about the translation of variety, we would have to know what varieties are doing in cultural products in the first place.

részletesen jelenítik meg a nyelvváltozatot: hangsúlyos jellegzetességek, helyi szókészlet és nem sztenderd szintaxis széles skáláját kapja az olvasó. Pym szerint a nem teljesen dekódolt nyelv a lokalitás érzését is nyújtja: „pontosan azért, mert nem értjük pontosan, csak az az adott nyelv lehet az adott idő és tér autentikus változata”⁷⁰ (Pym 2001: 70). Megállapítja azt is, hogy mind a paródia, mind az autentikusság a megszokott normától való eltéréssel alkotható meg, a nem sztenderd nyelvi variánsokat pedig azért használják a kulturális produktumokban, hogy a küldő és a vevő fél között távolságot teremtsenek. Pym szerint nem magát a nyelvváltozatot kell megjeleníteni a fordítás során, hanem a normától való eltérést: „csak okosan meg kell szórni a szöveget olyan elemekkel, amelyek relatíve ismeretlenek a célközönség számára” (Pym 2001: 73).

Delabastita és Grutman (2005) szerint nem az idegen elemek száma fontos a szövegben, hanem a szerep, amelyet játszanak annak szerkezetében, például hogy funkcionális elemek-e. A fordításhoz szerintük azt szükséges megállapítani, hogy a cselekmény alakulása szempontjából van-e jelentőségük, esetleg a karakterek beszédét és viselkedését irányító metaforává válnak-e.

Federici (2011) a nem sztenderd nyelvi változatok terminológiájának (dialektus-idiolektus-szociolektus) kérdését kívánja tisztázni: mivel nagy része a szociolingvisztikából és az irodalomtudományból jön, ezért véleménye szerint inkább „korlátozó keret, semmint hasznos kategorizációs eszköz”⁷¹ (Federici 2011: 5) lehet. A szociolektus a szociolingvisztikában használt terminus, amely (szemben a regionálissal) „társadalmi alapon, például egy társadalmi osztály vagy szakma alapján definiált nyelvváltozat (vagy lektus)”⁷² (Crystal 2003, idézi Federici 2011: 7). Az idiolektus „egy személyhez tartozó nyelvi jellemzők együttesének tekinthető, amelyet az egyén ideologikus személyiségének kialakulásához hozzájáruló földrajzi, oktatási-nevelési, sőt fizikai tényezők (beleértve a társadalmi osztályt, nemet, rasszt, történelmi hatásokat) befolyásolnak”⁷³ (Federici 2011: 7–8). Crystal szerint a szereplők nemcsak a saját egyéni hangjukat jelenítik meg, hanem a lektusuk további beszélőit is megtestesítik. A dialektus definiálása Federici szerint nehezebb, mert sokan egy nyelv variánsainak tartják őket, amely Olaszország esetében nem állja meg a helyét. A dialektális

⁷⁰ Eredeti: [...] only that particular language, precisely because not fully understood, can really be the authentic variety of that time and place.

⁷¹ Eredeti: [...] a restrictive grid of analysis more than a useful tool of categorization.

⁷² Eredeti: [...] term used by some sociolinguists to refer to a linguistic variety (or lect) defined on social (as opposed to regional) grounds, e.g. correlating with a particular social class or occupational group.

⁷³ Eredeti: Idiolect can be considered as the ensemble of linguistic features, belonging to a person, which are affected by geographical, educational, and even physical factors including class, gender, race, historical influences that contribute to shaping one's ideological persona.

elemek fordításbeli megjelenítését Federici konzervatív és kísérletező megközelítésekre bontja szét: konzervatív, amikor a fordítók nem feszegetik a célnyelv normáit, tiszteletben tartják az elvárásokat, és elkerülik, hogy a sztenderdtől eltérő nyelvhasználatot alkalmazzanak, míg a kísérleti megközelítést alkalmazó fordítók megpróbálnak rávilágítani a forrásnyelvben fellelhető különbségekre. Két makrostratégiát különböztet meg: sztenderdizációt és kreatív vágyat, véleménye szerint a kreatív utat kell választani (Federici 2011: 11).

Jadwiga Miszalska a dialektusfordítás és a dialektusban írt színházi darabok fordításának problematikájáról szóló írásában a dialektus művészi használatának különböző céljait sorolja fel: 1) valóság-hű ábrázolás, gyakori a verista és a második világháború utáni neorealista íróknál, 2) kulturális vagy szimbolikus, amikor a dialektusban feltűnő mondások, szavak egy konkrét kultúrához köthető történetet, hitet, mítoszt idéznek meg, 3) esztétikai/expresszív, amikor sztenderd nyelv már „elhasználódott” kifejezéseit frissítik fel dialektális elemekkel, elsősorban a költészetben, 4) ideologikus/polemikus, amikor a dialektusnak méltóságot akarnak adni a hegemon sztenderd nyelvvel szemben, 5) pszichoanalitikus/bensőséges, amikor a gyakran gyerekkorból származó dialektushoz való visszatéréssel a tudattalanba száműzött gondolatokhoz, érzésekhez férnek hozzá, vagy amikor a dialektus segítségével megnevezhetővé válnak bizonyos tabusított dolgok, 6) játékos, amikor a hallgatót/olvasót akarják felvidíteni (Miszalska 2014: 408). A szerző a dialektushasználat céljai mellett a megjelenési módokat is elkülöníti: 1) teljes egészében dialektus (narrátor és szereplők), 2) narrátor sztenderd nyelven, szereplők dialektusban, 3) néhány szereplő dialektusban, 4) csak a szereplők kijelentéseinek egy része dialektusban, 5) a narrátor és a szereplők néhány kultúraspecifikus elemet mondanak dialektusban, amely utal a nyelvi környezetre (Miszalska 2014: 409). Miszalska szerint legtöbbször stilizált dialektussal van dolgunk, mert ez könnyebben érthető a közönség számára. A színházi fordítások esetében is hasonlónak véli az előbbieket, azzal a kivétellel, hogy a színházi szövegek esetében hiányzik a narrátor része, amelyet a szerzői utasítások és/vagy a szereplők kijelentései vesznek át. A fordítás kérdésénél Halliday, Slobodnik, Briguglia és Berezowski gondolatait fejt ki.

Leszek Berezowski nem a célnyelvi megformálások hiányaira vagy elégtelenségeire, hanem valódi fordítói megoldásokat elemezve ad listát a dialektusok fordításának stratégiáiról (1997). A semlegesítés (*neutralization*) során a célnyelvi szöveget teljes egészében sztenderd nyelven közlik, ha vannak is elhanyagolhatók a dialektális markerek. A lexikalizálás (*lexicalization*) során a célnyelvi szövegben megőrződik a forrásszöveg néhány jellemzője, amely általában a szókincsre korlátozódik. Ezzel szemben a lexikalizálástól alig különböző részleges fordítás (*partial translation*) harmadik nyelvi elemek szövegben tartását jelenti (a

Berezowski által vizsgált angol-lengyel viszonylatban pl. német, francia szavak megtartása). A transliterálásnál (*transliteration*) a közvetlenül a forrásnyelvből kölcsönzött szavak a célnyelvi helyesírási normák szerint betűzve olvashatók. A dialektus a célnyelven megtalálható beszédhibákkal (*speech defect*) is megjeleníthető, a relativizálás (*relativization*) során pedig a forrásnyelvi dialektus leggyakrabban a célnyelvi titulusok és címek alkalmazásában érhető utol. A pidzsinesítés (*pidginization*) a morfológiát és a szintaxist érinti, általa egy új, nem sztenderd nyelvváltozatot kreál a fordító – ez a célnyelvet idegennyelvként beszélők tipikus beszédelemeit tükrözi. A fordítónak lehetősége van mesterséges nyelvváltozat (*artificial variety*) kialakítására is – ez pedig a célnyelven nem létező dialektust jelent, tehát egyetlen létező nyelvjárásra sem vezethetők vissza sem a lexikai, sem a szintaktikai sajátosságok, de a fonológia a célnyelvé. A kollokvializálásnál (*colloquialization*) a fonológiai és morfológiai jellemzők helyett a lexikai és szintaktikai sajátosságok dominálnak, amely a célnyelv beszélt változatára jellemző, de ezzel az olvasók a szereplőket egy alsóbb társadalmi osztályhoz tartozónak vélhetik, akik nem képesek a szituációhoz igazítani nyelvhasználatukat. Az utolsó, a ruszticizálás (*rusticalization*) a célnyelv egy regionális változatát és az ehhez kapcsolódó társadalmi konnotációkat használja ki.

Sara Ramos Pinto Shaw *Pygmalion* című darabjáról szóló írása elején megjegyzi, hogy a túl hűen visszaadott dialektusok akadályozhatják az olvasó szövegértését, ezért a dialektusok és akcentusok az irodalomban általában „irodalmi újrateremtések, amelyek csak marginálisan törődnek a pontossággal” és amelyek „általában hozzáadott kommunikációs és szemiotikai értékkel látják el a szöveget”⁷⁴ (Ramos Pinto 2009: 290). Esettanulmányok alapján kreált modelljében a nyelvi variáció fordításainak különböző stratégiáit foglalja össze (Ramos Pinto 2009: 292–296), amely nem csak a színpadi szövegek esetében értelmezhető. Első lépésként a fordítónak azt kell eldöntenie, hogy meg kívánja-e tartani azt; ha nem, abban az esetben a sztenderd vagy nem sztenderd nyelvet választja-e, ha pedig igen, akkor a forrásszöveg idő és/vagy térkoordinátáit megtartja-e (a *Pygmalion* esetében ezek 1916 és London). Ha megtartja a térkoordinátákat, választhat a célkultúra nem sztenderd elemei közül vagy a fogadó fél számára ismeretlen jellemzőket is használhat:

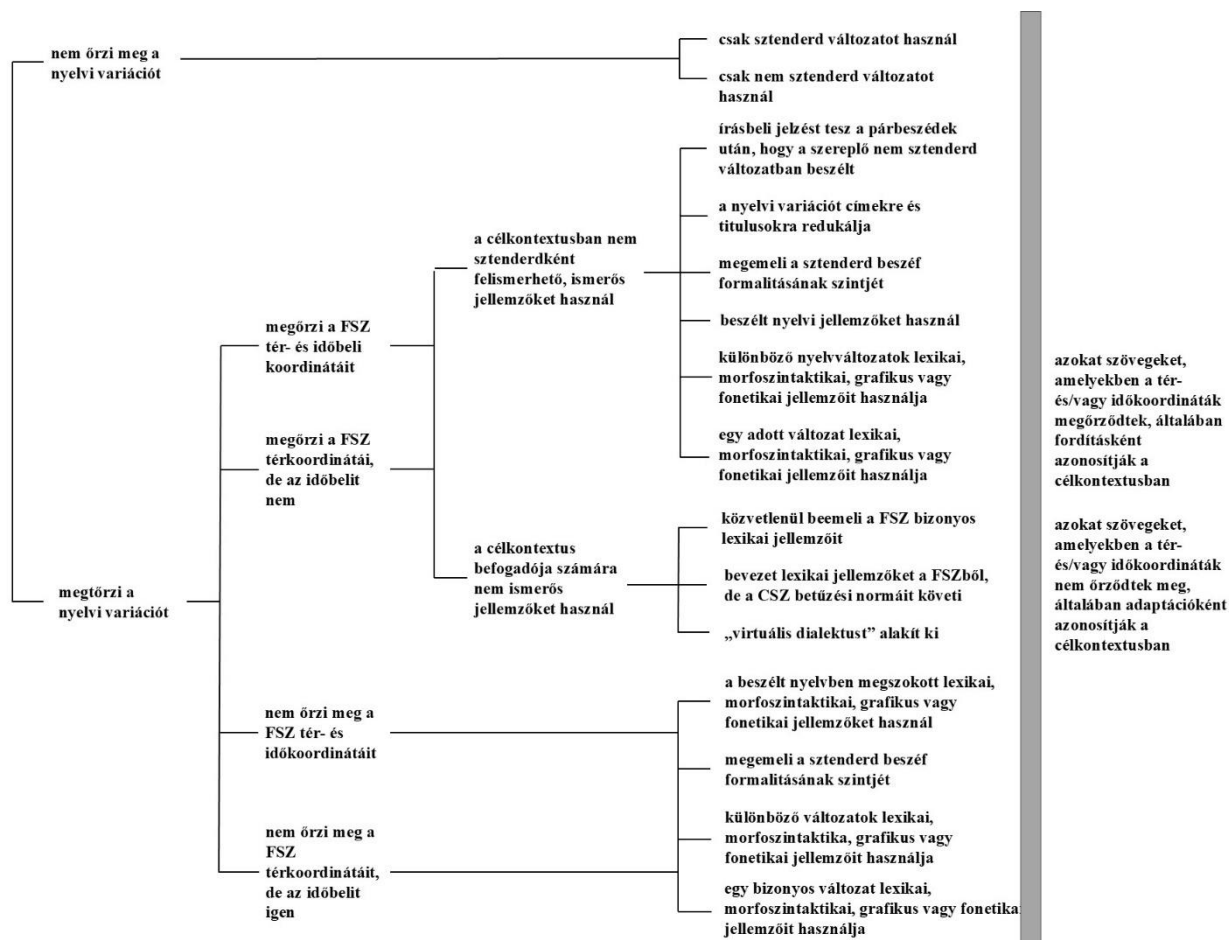
- a párbeszédekben a sztenderd nyelvet alkalmazza, de jelzi, hogy a szereplő nem azon nyilvánult meg,
- a nyelvi variációt a megszólításokra és címekre korlátozza,

⁷⁴ Eredeti: Generally, therefore, dialects and accents in literary texts are literary re-creations that are only marginally concerned with accuracy. [...] As we can see, the presence of literary accents and dialects tends to provide added communicative and semiotic value to a text.

- a sztenderd nyelvet formálisabbá teszi,
- a beszélt nyelv jellemzőit alkalmazza,
- különböző nem sztenderd nyelvváltozatok jellemzőit használja,
- egy bizonyos nem sztenderd változat jellemzőit használja.

Ramos Pinto a fogadó fél (olvasó) számára ismeretlen jellemzők használatánál elkülöníti:

- a közvetlenül a forrásszövegből importált lexikai elemek használatát,
- a forrásnyelvből származó, de a célnyelvi helyesírás szabályait követő lexikai elemek használatát,
- egy új, 'szimulált' dialektus' kifejlesztését.



Ramos Pinto modellje (Ramos Pinto 2009: 293, saját fordítás)

Szirti Beáta disszertációjában (2008) kifejezetten az olaszországi dialektális irodalom idegennyelvű fordításainak problémájával foglalkozik, amelyben az olasz dialektusok történetének és a dialektális irodalom hagyományainak leírása után konkrét megoldásokat is bemutat. Különbséget tesz az egy- és többnyelvű szövegek között, bemutatja azok értelmezésének és fordításának specifikus problémáit, illetve a valójában alkalmazott

megoldásokat, kompenzációs módszereket. Konklúziójában Luigi Malerba *Il pataffio* című regényének Moshe Kahn által készített fordítását, illetve Chigusa Ken Camilleri-fordítását tartja a legszerencsésebb megoldásnak: előbbi „archaizáló, dialektálisra emlékeztető, ám általa alkotott, a valóságban nem létező német nyelvet” (Szirti 2008: 89) választott, utóbbi pedig szintén saját nyelvezetet alkotott, „amely nem kötődik egyetlen japán tájhoz sem, mégis a dialektális szövegek hangulatát hordozza” (ibidem). Szirti szerint tehát a megoldás a tájtól független, de mégis dialektus illúzióját keltő nyelvben van, amely nem kelt zavart az olvasókban (vö. Szirti 2008: 89–90).

Ha Camilleri nyelvét kitalált nyelvként kezeljük (hiszen az általa használt idiolektus ilyen formában valóban nem létezik), érdekesek lehetnek Peter Stockwell kitalált nyelvek fordításáról szóló gondolatai (2006). Már a szöveg elején megjegyzi, hogy „minden irodalmi szövegben artikulált kreatív nyelv természetesen kitalált nyelv”⁷⁵ (Stockwell 2006: 10), amely kisebb vagy nagyobb átfedésben van a valóságunkkal (ld. Camilleri bevezetőben idézett gondolatait családja és nagyanyja által használt nyelvről). A technikák között a neologizmusok és neoszémiák (már létező szavak kapnak új jelentést) mellett a neográfákat, tehát az újonnan megalkotott nyelveket is felsorolja. Ezek lehetnek segédnyelvek (például eszperantó vagy a *Basic English*), művészi célra kifejlesztett nyelvek (irodalmi művekben feltűnő kitalált nyelvek, amelyek csak önmagukért léteznek) vagy logikai nyelvek (ideértve a programozási nyelveket is). A neográfáknak három irodalmi funkciót tulajdonít: elaboratív, amikor „dekorációként” szolgálnak a kitalált tájhoz; indexikus, amikor a kitalált világ megalkotásában is segítenek és növelik az olvasóban a hihetőség érzetét; emblemikus, amikor a nyelv maga is tematikailag fontos.

Nemcsak az adott mű nyelvezete, hanem műfaja is befolyással lehet a fordításra: a drámák közönséget feltételeznek, ezért előadásuknak közvetlen hatásúnak kell lennie. Többek szerint a színdarabok esetében a legfontosabb az előadhatóságuk (*performativity*, *speakability*, *playability*), a szövegek valójában csak „köztes” dolgok, mivel a cselekmény igazán a színpadon alakul meg (Miszalska 2014: 409–410).

Gelder (2004) a szépirodalmat (*literature*, például Jane Austen, James Joyce vagy Salman Rushdie) és a populáris irodalmat (*popular fiction*, például R. L. Stevenson, Georges Simenon vagy John Grisham) egymás ellentétének tartja, illetve megkülönbözteti a népszerű irodalmat (*popular literature*), amely a népszerű szépirodalmi szerzőket (például Jane Austen vagy Charles Dickens) jelöli. A szépirodalom teljesen más logikát és gyakorlatokat alkalmaz, mint a

⁷⁵ Eredeti: All creative language, articulated in literary texts, is invented language, of course.

populáris: Gelder szerint a legfőbb ismérve a kreativitás, szemben a populáris műfajok „iparával”, ahol a szerzők évente több regényt⁷⁶ is megjelentetnek (Gelder 2004: 11–39). Egyértelműnek látszik, hogy emiatt nemcsak a működésük és a velük szemben támasztott olvasói elvárások lesznek különbözők, hanem fordításuk is. André Lefevere állítja, hogy a klasszikusnak számító műveket máshogyan fordítják, mert kulturális tőkeként azonosítják őket (Lefevere 1998: 109). A kutatások azt bizonyítják, hogy regények esetében a populáris műfajhoz való tartozásuk a fordításra is befolyással van. A szépirodalmat fordítók általában nem olyan szűk határidőkkel dolgoznak, a forrásszöveg rajongóitól kevesebb zaklatás éri őket, illetve fordítói díjakra is jogosultak lehetnek. Már a fordítók kiválasztása is a műfaj tekintélyét jelzi: a szépirodalmat tapasztalt fordítóknak adják, a populáris irodalmat kezdők is fordíthatják. Ami a szövegbeli változásokat illeti, a szépirodalom esetében a regiszter kevésbé változik, a fordítók kijavítják a szintaktikai hibákat, és a szövegek terjengősebbek, hogy bizonyos részleteket megmagyarázzanak az olvasónak. Ezzel szemben a populáris irodalomban a fordítók a kiadók kívánságára gyakran folyamodnak a tömörítéshez, javítják a stílust, megszépítik vagy egyenesen kitörlik a káromkodásokat, a regisztert a semleges felé terelik. A populáris irodalomban gyakrabban fordulnak elő a nem normatív megoldások, különösen a fantasy esetében (pl. Sohár 2011), míg a szépirodalom nem normatív megoldásai a forrásszöveg szó szerinti fordításának eredményei. Ahogy a szépirodalmi szerzők igyekeznek megkülönböztetni magukat a populáris irodalomtól, a fordítók sem mindig tartják méltónak a populáris irodalmi fordításokat (Zlatnar Moe 2010, Zlatnar Moe & Žigon 2016, Zlatnar Moe 2017, Bianchi & Zanettin 2018). Természetesen azonban ezek a kategóriák a skála végpontjait jelölik, véleményem szerint Camilleri a kettő ötvözetét, egyfajta intelligens populáris irodalmat alkotott⁷⁷. Jo Nesbø *A vörösbegy* című regényének elemzése után a szlovén kutatók azt állítják, hogy a krimik esetében inkább a cselekmény a fontos az olvasók számára, a kulturális elemek

⁷⁶ Camillerivel kapcsolatban azt is szóvá tették (vö. pl. La Fauci 2001b: 150), hogy túl sokat ír: mint a bevezetőben említettem, több mint 100 kötete jelent meg, pedig már 69 éves volt, amikor első regénye megjelent. Az *Una voce di notte* kötetbemutatóján arról beszélt (11:30–14. perc), hogy „ha megjelölnék a maximális mennyiséget, amit egy író írhat, akkor tartanám magam a normához, tisztelettudó állampolgár vagyok. De ameddig nem mondják meg a határértéket...” (Se m’i indicassero la quantità massima che uno scrittore deve scrivere, allora io starei nella norma, sono un cittadino rispettoso. Ma finché non mi dicono qual è la cifra massima...). Példaként először Stefano d’Arrigót és Alessandro Manzoni-t idézi, akik egy-egy hosszú regényt írtak, majd Balzacot, aki több mint százat. Ezt követően pedig arra a kérdésre válaszolt, hogy a mennyiség vajon nem megy-e a minőség rovására: mivel a kiadói sem tudták megmondani, mi számít soknak, az önkritika a mércéje; többet is írhatna, de a minőség megőrzése érdekében kevesebbet ír, ami mások esetében mégis soknak számít. A *Come la penso* kötetben pedig a következőket írja: „A célom pedig – ha van egyáltalán – nem az, hogy apátságokat építsek, hanem a vidám zöldben megbúvó vidéki házikókat (Eredeti: Il mio proposito, invece, se uno ne ho, è quello di costruire non abbazie, ma linde chiesette di campagna immerse nel verde ridente, Camilleri 2013: 106).

⁷⁷ Az *A főpróba* (*La prova generale*, Camilleri 1999b: 7–17, magyarul 2020b: 7–20) című történet kapcsán magam is írtam erről, vö. Bodrogai 2022.

és a forráskultúra jellegzetességei kevésbé (Zlatnar Moe, Žigon & Mikolič Južnič 2019: 93). Ezzel szemben Jansen olasz regények dán fordításainak elemzésekor arra a következtetésre jut, hogy szívesebben választják ki fordításra az adott regényt, ha tematizálja saját olasz voltát, különösen pedig akkor, ha egy bizonyoson, leginkább déli (elsősorban Szicília, de akár Nápoly, Szardínia és Puglia) régióban játszódik a történet (Jansen 2016). Camilleri a krimi és a specifikus regionális helyszín ötvözeteként nyerő kombinációnak bizonyult.

II.2. Camilleri helye az olasz irodalomban

Camilleri külföldi olvasóinak helyzete természetesen nem hasonlítható az olaszokéhoz, hiszen a nyelv mellett az irodalmi hagyományok is részét képezik a kulturális emlékezetnek. Még ha külföldön ismertek is olyan szerzők, mint Giovanni Verga, Luigi Pirandello vagy Leonardo Sciascia, az olasz irodalmat nem igazán tanítják az iskolákban, a felnőtt olvasók körében pedig általában nem az olasz irodalom a legnépszerűbb. Az olasz olvasók viszont már korán megismerkednek a szicíliai irodalommal: az ún. szicíliai iskoláról (*scuola siciliana*)⁷⁸ minden olasz iskolás hallott, de a kifejezetten szicíliainak mondott szerzők sorát is tanítják: a fent említett szerzők sorába illeszkedik Andrea Camilleri is (vagy legalábbis ide szeretik sorolni). „Az olasz nyelven írt szicíliai irodalom helyzetének egyedisége a verizmustól kezdve Pirandellón, Quasimodo költészetén, Vittorini prózáján, Sciascia munkásságán, Tomasi di Lampedusa remekművein és elbeszélésein, Brancati, Bufalino, Consolo és Camilleri regényein át – hogy csak a legnagyobb példákat említsük – a figyelmetlenebb olvasónak sem kerüli el a figyelmét”⁷⁹ – írja Mario Inglese nemrég megjelent, kortárs szicíliai irodalomról szóló könyvében (Inglese 2022: 17). Claudia Carmina is megállapítja Carlo Alberto Madrignani *Effetto Sicilia* [Szicília-hatás] című könyvéről szóló recenziójában, hogy „az egyes művek »a sziget önéletrajzának« mozaikdarabjaiként is felfoghatók, amely ugyanakkor »a nemzet önéletrajza« is”⁸⁰ (Carmina 2008). Giuseppe Lo Castro szerint „1860 után a nemzeti irodalomba

⁷⁸ II. Frigyes német-római császár és szicíliai király udvarában összegyűlt, szicíliai és más itáliai területekről származó költők körét nevezték így (1220–1266), akikhez az első ismert, népnyelven írott verseket társítják (pl. Giacomo da Lentini, Pier delle Vigne, Cecco Angiolieri). A használt nyelv azonban nem a szoros értelemben vett dialektus volt, hanem annak legnépesebb elemektől megtisztított, majd latinból és provanszálból vett elemekkel feldíszített változata (vö. *siciliano illustre, dialetti illustri*).

⁷⁹ Eredeti: La singolarità, infatti, della situazione della letteratura siciliana in lingua italiana, a partire dal Verismo, attraverso Pirandello, la poesia di Quasimodo, la narrativa di Vittorini, la produzione di Sciascia, il capolavoro e i racconti di Tomasi di Lampedusa, i romanzi di Brancati, Bufalino, Consolo, Camilleri, giusto per fare alcuni degli esempi più macroscopici, non può sfuggire neanche al lettore meno attento.

⁸⁰ Eredeti: [...] le singole opere si configurano come le tessere di “un’autobiografia dell’isola” che si fa, al contempo, “autobiografia della nazione”.

betör a szicíliai narratíva. Több szempontból is új dolog: azelőtt a sziget irodalmi termése viszonylag marginális, ezzel szemben az ország egyesítése után nem lehet olasz irodalomról beszélni a szicíliai szerzők által megkezdett modern hagyományok nélkül”⁸¹ (Lo Castro 2018: 5). Gabriele Pedullà így fogalmaz: „Nápollyal ellentétben meggondolatlan volna a szicíliai irodalom közös délképéről beszélni. Az egyesítéstől máig terjedő jelentékeny olasz irodalom közel ötven százaléka szicíliai, és ez már eleve kizárja, hogy ilyen sok szerzőt egyetlen családra redukáljunk”⁸² (Pedullà 2003: 200). Mégis, az olasz szerzők közti kapcsolatot, folytonosságot, intertextualitást Leonardo Sciascia⁸³ is megerősítette: „a szicíliai irodalom hagyomány: Collurában érződik valami belőlem, ahogy nálam is érződik valami Brancatiból, Brancatiban pedig De Robertóból”⁸⁴ (Sciascia 1991: 10–11, idézi Lo Castro 2018: 7). A „szicíliai vonulat” elméletét Nicola Merola is vizsgálta a *La linea siciliana nella narrativa moderna* [A szicíliai vonulat a modern elbeszélő irodalomban] című könyvében (2006), Simona Demontis is ír róla Camilleriről szóló monográfiájában (Demontis 2001: *Omaggi e referenti letterari* fejezet). Demontis azt is bemutatja idézetekkel, hogyan jelennek meg Verga, Tomasi di Lampedusa és mások szövegei Camillerinél. A felsoroltakon kívül Salvatore Salomone Marino, Lionardo Vigo Calanna vagy Giuseppe Pitre irodalomkritikusok is hozzájárultak ahhoz, hogy elterjedjen „egy sziget-kontinens képe, egy kiválasztott földé, ahol a Költészet és a Természet megismételhetetlen szintézisben olvadnak egybe”⁸⁵ (Fatta 2015: 173). Antonio Comune is rámutat tanulmányában, hogy Camilleri része az „irodalmi szicíliaiságnak” (*sicilianità letteraria*, Comune 2013). Ahogy Szkárosi Endre is írja, hogy az ország kulturális tagoltsága pozitív hatással volt a regionális vagy regionális eredetű irodalom képződésére is. Az ún. „déli írók”

a 19. század nyolcvanas éveitől generál[nak] nagy irodalmat Itáliában: a verista írók, elsősorban is Verga, majd Pirandello, aztán Alvaro, Tomasi di Lampedusa, Sciascia (és vele számos kiváló „déli” író), újabban pedig a népszerű Saviano jelzi ezt a folytonosságot. A történelmi és kulturális tagoltság időről időre a nyelv kérdését is máshogy veti fel, mint sok, kevésbé többnyelvű országban. Az irodalmi nyelv, a dialektusok lét jogosultsága, a dialektális irodalom fenntartása, a sajátos belső plurilingvizmus életműveket ihletett. (Szkárosi 2015: 101)

⁸¹ Eredeti: [...] dopo il 1860 si irrompe nella letteratura nazionale la scrittura narrativa dei siciliani. È per molti versi un fatto nuovo: prima di quella data la produzione letteraria dell’isola è relativamente marginale, al contrario, dopo l’unità non si può leggere la letteratura italiana senza la tradizione moderna inaugurata dagli autori di Sicilia.

⁸² Eredeti: A differenza di Napoli, parlare di un’immagine comune del Meridione nella letteratura siciliana suona quanto meno avventato. Quasi il cinquanta per cento della letteratura italiana che ha contato dall’Unità d’Italia ad oggi è siciliana e questo esclude in partenza che si possano ricondurre così tanti autori a una sola famiglia.

⁸³ Sciascia Szicíliahoz való viszonyáról, műveiben megjelenő gondolatairól ld. pl. Chu 1998.

⁸⁴ Eredeti: [...] la narrativa siciliana è una tradizione, in Collura si risentirà qualcosa di mio, come in me si risente qualcosa di Brancati, come in Brancati qualcosa di De Roberto.

⁸⁵ Eredeti: [...] un’isola-continente, di una terra eletta, in cui Poesia e Natura si fondono in una sintesi irripetibile.

A régiónak, és ezzel együtt irodalmának is egyik jellegzetessége a köztes helyzet. Gesualdo Bufalino *L'isola plurale* [A plurális sziget] című írásában magyarázza a régió ellentmondásos aspektusát. Ahogy Fatta fogalmaz: „míg egyrészt [Bufalino] azt gondolja, hogy a tenger teljesen izolálja Szicíliát a szárazföldtől, másrészt viszont megjegyzi, hogy »Sziciliának a sarokpánt sorsa jutott« a nyugati és a keleti kultúra, elsősorban annak arab alkotórésze között”⁸⁶ (Fatta 2015: 171). Vitaliano Brancati műveiben „a szicíliai emberek ellentétes jellegét”⁸⁷ (Fatta 2015: 172) hangsúlyozza. Sok szerző, köztük Consolo és Bufalino számára Szicília kettéosztott: létezik egy keleties része, tulajdonképpen görög, ahol a mítosz, a szenvedély, az érzések és a természet vadsága uralkodik, és egy nyugati része, amelyben a logikai diskurzus és az ott megforduló népek (föníciaiak, arabok, normannok stb.) miatt a történelem érzete uralkodik. Inglese szerint a szicíliai írók a szicíliai népnek e két „lelkét” fejezik ki: Pirandello, Sciascia, Tomasi di Lampedusa a racionalitást és a történelmet, míg Verga, De Roberto és Quasimodo az egzisztencialitást és a líraiságot (Inglese 2018: 21–22). Nino Borsellino, Salvatore Ferlita és más kritikusok szerint „Camilleri összes regényének igazi főszereplője tulajdonképpen maga Szicília”⁸⁸ (Inglese 2018: 54), ahogy a sziget íróinak regényeiben „Szicília tűnik vezérmotívumnak”⁸⁹ (Fatta 2015: 180). Camilleri regényei, különösen az egyik legismertebb, a legtöbbet fordított *Az agyagkutya*, tele vannak kulturális utalásokkal. A regényben Camilleri egyesíti a szicíliai és az arab kultúrát mind a szereplők, mind a cselekmény szintjén. Ahogy említettem, a főszereplő a sziget maga, még ha távolról (hiszen Camilleri az 1940-es évek végétől Rómában élt) és nosztalgiával nézve is. A külföldi olvasók azonban Szicíliát sokszor inkább a maffiával azonosítják, Leonardo Sciascia széles körben fordított regényeinek is köszönhetően. A maffia Camilleri műveiben is feltűnik, de nem vesz fel központi szerepet, a maffiózók nem válnak a történetek főszereplőivé: saját bevallása szerint egyrészt azért, mert nem akarja őket irodalmi rangra emelni (hiszen egy regényben az antihős is bizonyos értelemben hőssé válik), másrészt korának maffiáját és maffiózóit – például Totò Riinát – nem tudná regényeibe illeszteni, ahogy azt korábban Sciascia tette (vö. Camilleri & Lodato & 2002: 24).

Ami az olasz dialektális irodalmat illeti, Benedetto Croce (1951) szerint két fajtáját különböztethetjük meg: művészi vagy tükrözött (*d'arte o riflessa*) és spontán vagy népi

⁸⁶ Eredeti: [...] mentre da un lato considera che il mare isola totalmente la Sicilia dalla terra ferma, dall'altro nota che “la Sicilia ha avuto la sorte di fare da cerniera” fra la cultura occidentale e quella orientale, intesa principalmente nella sua componente araba.

⁸⁷ Eredeti: [...] la caratteristica ossimorica del siciliano.

⁸⁸ Eredeti: [...] il vero protagonista di tutti i romanzi di Camilleri è, in ultima analisi, la Sicilia.

⁸⁹ Eredeti: Si potrebbe così agevolmente concludere che la Sicilia risulterebbe essere il *leitmotif* della produzione isolana.

(*spontanea o popolare*). A spontán dialektális irodalom vagy megelőzi a nemzeti irodalmat, ez esetben nem megfelelő szó a 'dialektális', vagy a nemzeti irodalom mellett létezik, ebben az esetben használható a 'dialektális' jelző. Croce szerint a dialektálisnak nevezett irodalom, tehát a népnyelven írott velencei, szicíliai, lombard, nápolyi stb. művek hagyományai, amelyek egyidősek a firenzeivel, tulajdonképpen nem dialektális irodalmak, mivel bármelyikből válhatott volna nemzeti irodalom, ha máshogyan alakult volna a történelem. A spontán dialektális irodalom meséket, énekeket, az inkább orális, mint írott hagyományokra jellemző produktumokat foglalja magában. A tükrözött dialektális irodalomnak ezzel szemben kiindulópontja és előzménye a nemzeti irodalom, célja pedig nem annak elpusztítása vagy leváltása, hanem modellként való integrálása. A tükrözött dialektális irodalom akkor virágzott fel, amikor a nemzeti irodalom már három évszázada létezett, tehát az 1500–1600-as évek fordulóján: „Az eposz, a lovagregény, a tragédia, a szerelmi vagy vallási témájú magaslíra, a szenvedélyes és a jellemfestő novella már rendelkezett klasszikusnak számító művekkel a nemzeti irodalomban, hiányoztak viszont – a kis és nagy hangok mellett – másfajta kisebbek, amelyeket csak a művészi dialektális irodalom tudott biztosítani”⁹⁰ (Croce 1951: 359). Croce amellet érvel, hogy a *Seicento* dialektális irodalma nem az egyesítés elleni törekvés volt, hanem egyenesen az egységesítés egyik eszköze: a nemzeti irodalmat modellként alkalmazta azért, hogy bekerülhessenek a vérkeringésbe addig meg nem hallgatott vagy artikulált hangok.⁹¹

Pier Paolo Pasolini *Eretnek empirizmus* című könyvének az új nyelvi kérdéseket taglaló részében (1972⁹²: 9–28) azt írja, hogy a huszadik századi irodalomtörténetet úgy is felfoghatjuk, mint az írók nyelvhez (a polgárság nyelvéhez, *lingua della borghesia*) való hozzáállásának történetét. Ha ezt a nyelvet egyfajta középvonalként értelmezzük, „az értéket képviselő művek mind vagy e vonal fölött vagy alatt találhatók” (Pasolini 1972: 10), mivel „kiveti” őket a nyelv centrifugális ereje. Pasolini szerint a huszadik századi olasz nyelvű irodalom három rétegre oszlik: a közép (az iskolai-tudományos irodalom, *letteratura scolastico-accademica*), a magas (szépirodalom, *letteratura di tipo sublime o iperlinguistica*) és az alacsony rétegre (verista, naturalista, dialektális irodalmak, *letterature veristico-naturalistico-dialettali*). A magas irodalmon belül is több szintet különböztet meg: a legmagasabb szinten az *ermetismo* alkotói

⁹⁰ Eredeti: L'epico, il cavalleresco, il tragico, l'alta lirica di amore e di religione, la novella di passione e di caratterologia, avevano avuto ormai opere classiche nella letteratura nazionale; ma mancavano, accanto ai toni maggiori e ad alcuni minori, altri toni minori, che solo la letteratura dialettale d'arte poteva fornire.

⁹¹ Példái: Carlo Goldoni – velencei, Giovanni Meli – szicíliai. Utóbbi Camilleri számára is hivatkozási pont volt az *Il re di Girgenti* nyelvi megalkotásában (vö. Camilleri & De Mauro 2013: 79).

⁹² A mű magyarul is megjelent: Pasolini, Pier Paolo. 2007. *Eretnek empirizmus*. Budapest: Osiris. A kötet írásait fordították: Csantavéri Júlia, Dobolán Katalin, Lukácsi Margit, Puskár Krisztián, Szávai János, Szkárosi Endre. A Pasoliniról szóló rész megírásához az eredeti olasz nyelvű kötetet vettem alapul.

találhatók, ezután következnek a túlírt (*iperscritte*) művek, a zászlóshajók, a nyelvi nosztalgia írói, végül a kevésbé kísérletező írók, akik a legközelebb állnak a középvonalhoz. Mindegyik, a felsorolt réteghez tartozó – és a középvonal felett álló – író hősei polgárok és környezetük is polgári; amikor pedig paraszti származású a történet hőse (pl. Moravia *Egy asszony meg a lánya* című regényében), Pasolini szerint akkor sem igazi mimézisről van szó, hanem egyfajta „mérésékelt idézésről”. A dialektusok, ha előkerülnek a szövegekben, nem a középnyelvbe kerülnek, hanem az expresszív vagy expresszionista funkcióknak köszönhetően a magas rétegbe. Pasolini úgy véli, a '60-as évek első felében a technológiai fejlődés miatt ez a viszony megváltozott: a nyelv már nem az irodalmon belül létezik, hanem eszközzé vált – már nem az irodalom irányítja, hanem a technika. Az új technikai-tudományos nyelv lett az olasz nép addig nem létező egységes nyelve, amely északról, a Milánó-Torinó tengelytől indulva vonja be az egész nemzetet. Ennek a nyelvnek az egyik jellegzetessége, hogy a kommunikatív szándék (*fine comunicativo*) kerül előtérbe az önkifejezés (*fine espressivo*) helyett. Az irodalmár harcának célja Pasolini szerint a nyelv kifejezőségének megtartása lesz.

A dialektus irodalmi használatát az '50-es években olyan regények legitimálták, mint a Carlo Emilio Gadda *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana* (1957), Pier Paolo Pasolini *Ragazzi di vita* (1955) és *Una vita violenta* (1959), Lucio Mastronardi *Il calzolaio di Vigevano* (1959) vagy Luigi Meneghello *Libera nos a Malo* (1963) című művei.⁹³ Ez tendencia a '60-as évek során a technológiai fejlődés, leginkább a televízió elterjedése miatt visszaszorult: egyre több ember fért közvetlenül hozzá az olasz nyelvhez. 1965-re tehető azonban a bevezetőben is említett, Pasolini és Calvino nevével fémjelzett nyelvi vita, amelyben Pasolini a technológiavezérelt nyelv ellen szólalt fel.

Camilleri 1967–68-ban írta első regényét (*Il corso delle cose*), azonban az akkori irodalmi elvárások miatt kiadhatatlannak minősítették, csak 1978-ban, RAI filmváltozata miatt jelenhetett meg magánkiadásban.⁹⁴ A '80-as évek végétől újra teret kaptak a regionális nyelvek az irodalmi művekben, köszönhetően annak, hogy megváltozott a dialektusok megítélése: már nem az egyesítendő nemzet útjában álltak, hanem megőrzendő kulturális örökségnek számítottak. Ezt Luigi Matt két könyv (Lara Cardella: *Volevo i pantaloni* és Francesco Guccini:

⁹³ Magyar fordításban a következők jelentek meg: Pasolini, Pier Paolo. 2009. *Utcakölykök*. Ford. De Martin Eszter & Puskás István. Pozsony: Kalligram; Pasolini, Pier Paolo. 2011. *Egy erőszakos élet*. Ford. De Martin Eszter. Pozsony: Kalligram.

⁹⁴ Camilleri részletesebben beszél első regénye kiadásának körülményeiről az *Una voce di notte* kötetbemutatójának 15–18. percében.

Croniche epifaniche) sikerének tulajdonítja (Matt 2020: 47).⁹⁵ A kortárs olasz irodalomban a dialektus a legtöbbször kihasznált expresszív erőforrás, amely „nem csak a jó fogadtatást nem akadályozza az olvasók részéről, hanem hozzáadott értéket is képvisel”⁹⁶ (Matt 2020: 47). Ahogy Salvatore Nigro is konstatálja, a dialektusnak megváltozott a státusza, eszközből cél lett: „a szókincs narratív cselekvéssé válik”⁹⁷ (Nigro 2004: XXV). Ezt véli Luigi Tassoni is: bár a dialektusok már nem elsődlegesen kommunikációs célokat szolgálnak, költői potenciál még rejlik bennük (vö. Tassoni 2010: 10). Úgy gondolom, végeredményben az történt, amit Andrea Zanzotto, a nyelvvel sokat kísérletező költő is megállapított (vö. Tassoni 2010: 14): vérátömlesztésként működnek a dialektusok az irodalmi nyelvben, ezt teszi Camilleri is: feldúsítja a szicíliaival az olasz szöveget.

Igaz, hogy a dialektusok elterjedtsége történelmileg visszaesett, és hogy csak korlátozott mértékben és az olasz nyelvvel való együttélésnek köszönhetően maradnak fenn, ugyanakkor az is igaz, hogy az olasz dialektális irodalom rendkívül magas színvonalat képvisel, amely kiegészíti és gazdagítja az egészében vett olasz irodalmi örökséget a kezdetektől a jövő irodalmán át. Az olasz irodalomtörténet így egy komplex, összehasonlítást, kétnyelvű együttélést, területi gyökereket, emlékezetet, jövőbeli lehetőséget felvonultató térképpé válik. Ha elfogadjuk, hogy az ember a saját beszéde, akkor mindez a nyelv kreativitását gazdagítja.⁹⁸ (Tassoni 2010: 10–11)

Simona Demontis megállapítja, hogy a dialektusok már kezdettől fogva részét képezik az olasz irodalomnak, az ország egyesítése után (1861) pedig két irány jelent meg: az egyik úgy akarja megjeleníteni a dialektusokat, amilyen azok valójában (naturalizmus), például Giovanni Verga, míg a másik kísérletezésre használja (expresszionizmus), mint Carlo Emilio Gadda. A két példa a skála végpontjait jelöli, amelyek között átmenetek is léteznek. Demontis szerint pont Gadda példája az, amely túllép a dialektus vs. sztenderd olasz kérdésén: a keverésük már nem az ún. nyelvi kérdés⁹⁹ része, hanem kizárólag a szerzők egyéni stilisztikai választása (Demontis 2001:

⁹⁵ Az elsőben szicíliai részek jelennek meg, hogy érzékeltessék a társadalmi marginalitást, utóbbiban pedig a dialektust Luigi Meneghello *Libera nos a malo* című regényéhez hasonlóan nosztalgikus és ironikus céllal használja a szerző (Matt 2020: 47, 26. lábjegyzet).

⁹⁶ Eredeti: [...] non solo non pregiudica la buona accoglienza da parte dei lettori, ma anzi sembra costituire un valore aggiunto.

⁹⁷ Eredeti: [...] il vocabolario si fa azione narrativa.

⁹⁸ Eredeti: È vero che i dialetti hanno ridotto storicamente il proprio flusso di circolazione, e che sopravvivono limitatamente e grazie ad una convivenza con la lingua italiana, ma è altrettanto vero che le letterature dialettali italiane dimostrano un vertice altissimo che integra e arricchisce il patrimonio della letteratura italiana dalle origini e verso il futuro, considerato nel suo insieme. Tanto che la storia della letteratura italiana diventa una mappa composita di comparatismi, di coesistenze bilingue, di radicamenti territoriali, di memorie, di possibilità future. È tutto questo che arricchisce la forma creativa del linguaggio, se consideriamo che l'uomo è il suo discorso.

⁹⁹ A „questione della lingua”, azaz a nyelvi kérdés az olasz félsziget irodalmi nyelve körüli vitát jelenti, amelynek Pietro Bembo 1525-ös *Prose della volgar lingua* [Értekezés a népnyelvről] című könyve vetett véget: ezzel vált a „három korona”, tehát Dante, Petrarca és Boccaccio az irodalmi nyelv mintájává. A ma is működő *Accademia*

48–51). Mivel a posztmodern jellemzői, például a metafikció és metanyelv (Vizmueller-Zocco 2010), illetve más művek megidézése, polifónia, intertextuális párbeszéd vagy a nyelvi kódok hibrid alkalmazása Camillerinél (amelyeket Zangrandi 2016: 1190 említ *A prestoni serfőző* kapcsán) megjelennek, a szerzőt a posztmodern írók közé is sorolják. A '80-as években kezdődő „új olasz narratív irodalom” (Ania & Caesar 2007: 2) már nem egy szerző vagy irányzat köré csoportosult, hanem eklektikus és változatos alkotásokat foglalt magában. Az amerikai és brit modelleken alapuló detektívtörténetek már korábban is megjelentek a piacon, de ebben az időszakban tett szert nagy népszerűsége a nemzeti és regionális krimihagyomány, amely aktuális kérdésekkel és a közelmúlt olasz történelmével foglalkozott (Ania & Caesar 2007): ennek a hagyománynak része Camilleri munkássága is (vö. továbbá Capozzi 2003).

II.3. Camilleri mint export- és importcikk

Giovanni Caprara tanulmányában (2019) számba veszi Camilleri fordításait és nemzetközi sikerét: 111 művének jó részét lefordították, összesen 38 nyelvre.

albán	5
angol (UK)	27
angol (Új-Zéland)	2
angol (USA)	33
arab	2
baszk	1
bolgár	10
cseh	2
dán	12
észt	1
finn	9
francia	64
gael	1
galíciai	2
görög	27
héber	6
holland	29
horvát	11
japán	5

spanyol (kasztíliai)	61
katalán	46
kínai	2
koreai	2
lengyel	28
litván	5
magyar	7 ¹⁰⁰
mooré	1
német	70
norvég	4
orosz	5
portugál (Brazília)	24
portugál (Portugália)	19
román	5
svéd	8
szerb ¹⁰¹	3
szlovén	3
szuahéli	1
török	5

della Crusca megalapítása (1583) és munkássága már a bembói gondolatot tükrözte. Részletesebben magyarul vö. pl. Sárközy 1980.

¹⁰⁰ Hibás adat. A tanulmány megjelenésekor (2019) még csak hat kötet volt elérhető nyomtatásban magyar nyelven, a hetedik 2020-ban jelent meg. Caprara ezen kívül a fordításokat sem idézi jól: “magyarul Zaránd Kornél 1, Lukácsi Margit 4, Zaránd Kornél 1 valamint Kürthy Ádám András” (*in ungherese Kornél Zaránd 1, Lukácsi Margit 4, Kornél Zaránd 1 così come Kürthy Ádám András*; Caprara 2019: 29). Valójában Lukácsi Margit 4, Kovács Noémi & Zaránd Kornél 1, Kürthy Ádám András 1 (azóta 2, a *Montalbano felügyelő. Karácsonyi ajándék* [2020] című kötet megjelenésével).

¹⁰¹ Caprara a ma már nem létező Szerbia és Montenegró (2003–2006) állam nyelvét említi (*serbo-montenegrino*).

Összesen 546 kiadott műfordítás, emellett néhány antológiában és folyóiratban megjelent elbeszélés. A legtöbb művet spanyol nyelvterületen fordították (110 fordítás spanyol, katalán, baszk, galíciai nyelvre), ezt követi Németország (70 kötet), Franciaország (64 kötet), az angolszász területek (62 kötet, Egyesült Királyság, Egyesült Államok, Új-Zéland), végül pedig a portugál nyelvterület (43 kötet, Portugália és Brazília). 113 fordító. Ahogy Caprara is megjegyzi, „nincs szabályos menete a fordítók és a nyelvek közötti megfelelésnek, vagyis: tizennégy fordító kapta meg Camilleri műveinek fordítását németre, hollandul tizenegy, lengyelül, spanyolul és portugálul kilenc, franciául hat, katalánul és görögül öt. Érdekes, hogy ezzel szemben Camilleri műveit angolra kizárólag egy fordító ültette át”¹⁰² (Caprara 2019: 30). Caprara szerint további érdekesség, hogy nincs megfeleltethetőség a skandináv országok krimihagyományai és Camilleri munkássága között: fordítottak könyveket ezekre a nyelvekre, de közel sem annyit, mint másokra. Bár az adatok azóta bizonyítottan változtak (például megjelent egy újabb magyar fordítás, Kürthy Ádám András fordításában megjelent a *Montalbano felügyelő. Karácsonyi ajándék* [Európa, 2020] című elbeszéléskötet), de látható a tendencia: Camilleri könyvei kelendő olasz exportcikknek számítanak. Elisa Segnini érzékletesen mutatja be, hogy Camilleri és Elena Ferrante művei a diglosszia tapasztalatának ábrázolása miatt tudtak ilyen nagy sikert elérni nemcsak hazájukban, hanem nemzetközi szinten is, illetve azért, mert egyszerre hangsúlyozzák és fetisizálják a helyi jelleget. Camilleri regényei pedig nem a lefordíthatatlanságuk ellenére, hanem pont amiatt voltak vonzók a kiadók számára Franciaországban és Németországban (Segnini 2021). További érdekes adalék lehetne az is, hogy a televíziós sorozatot hány országban sugározták, és hogy ezekben az országokban népszerűbb-e Camilleri emiatt (1999 és 2021 között húsz országban sugározták, vö. Curcio & Franceschini 2022). Úgy tűnhet, hogy ahol a filmsorozatot is bemutatták, ott a könyvek is nagy sikernek örvendenek, legalábbis ezt feltételezik sokan (Jansen 2016, Lozzi Gallo 2024), köztük Camilleri norvég fordítója, Jon Rognlien is (Marci & Ruggerini 2017: 17), köztük maga Camilleri is.¹⁰³

Camilleri hatását mutatja a szicíliai turizmus fellendülése is: a filmek és sorozatok miatt utazó turisták jelenségére Michelangelo Messina, az Ischia Film Festival művészeti vezetője alkotta meg a „cineturismo” fogalmat 2003-ban (Curcio & Franceschini 2022: 55). Vigátát

¹⁰² Eredeti: Si osservi come non esista un andamento regolare nella corrispondenza tra traduttori e lingue, cioè: in tedesco quattordici diversi traduttori hanno ricevuto l’incarico di tradurre l’opera di Camilleri, in olandese undici, in polacco, castigliano e portoghese nove, sei in francese, cinque in greco e catalano. Incuriosisce come in inglese, invece, l’opera di Camilleri sia stata tradotta esclusivamente da un unico traduttore.

¹⁰³ Személyes közlés Kürthy Ádám Andrásnak találkozásukkor: azokban az országokban lettek sikeresebbek a könyvei, ahol a tévésorozat felirattal ment, és kevésbé azokban, ahol szinkronnal (Róma, 2017).

Camilleri szülővárosáról, Porto Empedocléról mintázta (régebben Agrigento kikötője volt, amely 1853-ban lett független település), a sorozatot viszont Ragusa megyében forgatták, többek között Ragusa Ibla, Modica, Scicli, Noto, Punta Secca településeken. Asero és Ponton 2015-ös tanulmányukban azt vizsgálták, vajon van-e *rebranding* hatása a Montalbano-sorozatnak, tehát hogy a régiót népszerűsítő weboldalakon megjelenik-e és hogyan a Camilleri könyvsorozatából ismert Salvo Montalbano karaktere: feltárják „a turizmus és a turistaforgalmat Szicília felé irányító brit utazásszervezők által használt diskurzus nyelvi komponense közötti kapcsolatot, különösképpen a Montalbano-sorozatban helyszínként használt valós vagy képzeletbeli helyszínek felé, amelyek sajátos turisztikai terméket hoztak létre”¹⁰⁴ (Asero & Ponton 2015: 344). A vizsgált korpusz „hagyományos” weboldalai a tájat és az építészeti emlékeket hangsúlyozzák, az értékelő jelzők használata uralkodó, míg a Montalbano-utazások esetében ezek kevésbé prominensek vagy teljesen hiányoznak és a tévéműsor szókincsével operálnak. Következtetésük az, hogy a diskurzus Montalbano-sorozattal való kibővítéssel több turistát tudnak megszólítani az utazásszervezők.

2021-es tanulmányuk szerint (Asero & Ponton 2021) 2011-től kezdve folyamatosan nőtt a forgalom az érintett régió (Ragusa) városaiban: Ragusa megye statisztikai hivatala (*Ufficio Statistica-Libero Consorzio Comunale di Ragusa*) szerint a turistaforgalom 60%-kal, a vendégéjszakák száma 41%-kal nőtt, nemzetközi turisták esetében ez 87% és 46% (Asero & Ponton 2021: 164). Megállapítják azt is, hogy ez a nyelvi tájképre (Landry & Bourhis 1997, idézi Asero & Ponton 2021: 165) is hatással volt: nyelvi és szemiotikai jeleken, például várostáblákon, útjelző táblákon utalások találhatók Vigátára, vagy fogadók és éttermek viselik Montalbano nevét. A Montalbano-túrákra érkezők megtekinthetik a felügyelő irodáját vagy alhatnak a Punta Secca-i bed&breakfastben, amely a felügyelő háza volt a sorozatban. Camilleri olvasói természetesen tudják, hogy Vigàta kitalált helyszín, de a táblák olvasói könnyen azt hihetik, valódi helységről van szó, mivel a valós és kitalált nevek általában keverednek.¹⁰⁵ A valóságban Scicliben, a városházán található a helyiség, amelyet a nézők Montalbano irodájaként ismerhetnek fel. 2018 júliusában nyitott meg turisztikai látványosságként (egy helyi

¹⁰⁴ Eredeti: [...] exploring the link between tourism and the linguistic component of communication in the discourse produced by British tour operators directing flows of tourists towards Sicily and, in particular, towards the real or imaginary sites used as a location in the “Montalbano” series, creating a specific touristic product.

¹⁰⁵ A tanulmány fotói alapján így jelennek meg táblákon, híradásokban, weboldalakon: Casa di Montalbano, Scicli (Vigata), Porto Empedocle (Vigata), Scicli: la Vigata di Montalbano, Visit Vigata. Camilleri 2003. áprilisában engedélyezte, hogy a Vigata név is felkerüljön a várostáblára (vö. Bartezzaghi 2003). A könyves és a filmes helyszínek keveredése is megtörténik a filmsorozat által: „az egész történet olyan hihetetlen: irodalmi szempontból Vigata itt van, Porto Empedoclében, mint film ellenben Ragusa térségében létezik” (l’intera faccenda ha dell’incredibile: letterariamente Vigata è qui, a Porto Empedocle; come fiction, invece, è lì, nel ragusano, Ferlita 2003a).

szervezet üzemelteti), és 2020 szeptemberéig közel 70.000 látogatót vonzott (Asero & Ponton 2021: 173). A Montalbano-sorozat a helyi turizmusra tett hatását megerősíti Curcio és Franceschini is (2022).

Az Asero és Ponton által vizsgált angol nyelvű ajánlók mellett Magyarországon is jelentek meg Szicíliát Montalbanoval népszerűsítő cikkek, például *A Földgömb* című lapban (Irimiás 2012),¹⁰⁶ illetve német nyelvű kedvesináló oldalak/blogbejegyzések is megtalálhatók az interneten (pl. Krusche-Just 2018) a könyvek mellett (pl. *Auf Camilleris Spuren durch Sizilien: Die Lieblingsplätze des Commissario Montalbano*. Bergisch Gladbach: Lübbe, 2007) vagy *Andrea Camilleris sizilianische Küche: Die kulinarische Leidenschaften des Commissario Montalbano*. Bergisch Gladbach: Lübbe, 2012).

Érdekes adalék, hogy Olaszországban is kiadtak Montalbano-témájú útikönyveket, a valós vagy kitalált helyszínek felkeresése tehát nem csak a külföldi közönséget vonzza: példaként idézhetjük a *La Sicilia di Andrea Camilleri: Tra Vigàta e Montelusa* (Kalós, 2003) vagy az *I luoghi di Montalbano. Una guida* (Palermo: Sellerio, 2006) köteteket. Utóbbiban az első 12 történet alapján készített útvonalak találhatók, illetve irodalmi és filmes helyszínek leírásai is térképekkel kiegészítve. Montalbano filmekből megismert háza helyett azonban egy látszólag teljesen véletlenszerűen kiválasztott épületet láthatunk, tehát a kötet nem teljesen követi a megszokott helyszíneket, fontosabb azonban, hogy – mint a várostáblákon, weboldalakon – itt is keverednek a valós és kitalált helyszínek.

A jelenség nem egyedi: Garrison és Wallace tanulmánya szerint az *Outlander* című könyv- és filmsorozat is igen nagy hatással volt a skóciai turizmusra: a kutatók szerint a populáris kultúra inspirálta turizmus a történeteszövevénybe (*story-weaving*, idézik Couchie & Miguel 2018) és az ember elbeszélői voltába (*homo narrans*, idézik Fischer 1978, 1985) illeszkedik, mert a sorozat apropóján összefonódnak a személyes és közösségi történetek – a skót történelem egyéb eseményeibe és aspektusaiba is betekintést nyernek az odalátogatók –, illetve a valós és kitalált történetek összefonódása is megtörténik (vö. Garrison & Wallace 2025). Camilleri maga is a történetmesélés fontosságát emeli ki saját munkásságában, és történetmesélőként (*contastorie*) hivatkozik magára (vö. Camilleri 2013: 105, 199, Matt 2020: 40), sőt, ars poeticájának is ezt tartja:

¹⁰⁶ Figyelemreméltó, hogy amikor a cikk arra hívja fel a figyelmet, hogy „Montalbano történetei nem csak filmként népszerűek”, illusztrációként a *Le ali della sfinge* című kötet angol fordításának (*The Wings of the Sphinx*) borítóját látjuk, nem az addig magyarul megjelent öt kötet közül valamelyiket (Irimiás 2012: 83).

A szóbeliség sokat segített a vakságom időszakában. A dolgozószobámban van egy nagy kép, olyan, mint az énekmondóké (*cantastorie*). Általában bűnügyeket meséltek. A képet Elvira Selleriőtől kaptam ajándékba, és az 1900-as évek közepéről származik. A dolgozószobámban [...] a hátam mögött lóg. A művészi hitvallásomat jeleníti meg: történetmesélő [*contastorie*] vagyok. Nem hívhatom magam énekmondónak, mert olyan hamis vagyok, mint egy törött harang. De ez a poétikám: elmesélem a történeteket, aztán leveszem a sapkám és elvegyülök az engem hallgató emberek között.¹⁰⁷ (Beszélgetés Andrea Camillerivel a párizsi Olasz Kultúrintézetben, 55–58. perc)

Innen ered a Montalbano-kötetek tizennyolc fejezetes szerkezete¹⁰⁸ is (vö. Piccolo 2009, Lombardo 2015): az énekmondók ~18 (néha több, ahogy az a Camilleri dolgozószobájában függő képen is látható) ábrára osztott vizuális segítséggel mondták el történeteiket (ld. pl. a *L'Italia vista dal cielo: Sicilia* című dokumentumfilm 23–24. percében, a Camilleri által említett, dolgozószobájában függő tábla pedig látható az *Il maestro senza regole* című dokumentumfilmben). A *cantastorie* mellett Camilleri írói munkásságának a szicíliai marionettszínház-hagyomány is fontos összetevője: például az *Il sorriso di Angelica* a Matteo Maria Boiardo és Ludovico Ariosto eposzaiból is ismert történet reprodukálja a marionettszínház rögzült történetének folyását (ld. pl. Fekete 2017, Jurišić 2013).

Megállapítható tehát, hogy Montalbano és Vigàta neveinek turisztikai vonzereje van, a régió forgalmának növekedéséhez is nagyban hozzájárul (elsősorban) a sorozat, ezért az érintett városoknak gazdasági érdekük is, hogy Vigàtát velük azonosítsák.

Franciscu Sedda (2020) a turizmus növekedése és a turisták Vigàta-keresése mellett megemlíti azt is, hogy Camilleri által használt szavak és kifejezések (pl. *Montalbano sono!*, *Non mi scassare i cabasisi!*) már a köznyelvbe is beépültek, illetve a politikában is megjelennek: Nicola Zingaretti politikust, a Montalbano alakító Luca Zingaretti testvérét a Partito Democratico reményének, potenciális vezetőjének nevezik, Lucán keresztül Montalbano és Nicola között vonnak párhuzamot (Sedda 2020: 21).

¹⁰⁷ Eredeti: E l'oralità credo che mi abbia aiutato molto nella cecità. Nel mio studio ho un riquadro grandissimo come quello dei cantastorie. In genere raccontavano fatti di cronaca nera e questo qui me l'ha regalato Elvira Sellerio e risale alla metà del '900. È appeso [...] dietro le mie spalle nel mio studio. E quella è la mia dichiarazione di poetica: io sono, mi ritengo un contastorie. Non posso dire un cantastorie perché sono stonato come una campana rotta. Però è questa la mia poetica: raccontare storie poi levarmi la coppola e passare tra la gente che m'ha ascoltato.

¹⁰⁸ Valójában a Montalbano-köteteknek 16–25 fejezete van. A legkevesebbel *A víz alakja* (16), a legtöbbel *Az agyagkútja* (25) rendelkezik, továbbiak: *Az uzsonnatolvaj* 20, *A hegedű hangja* 18, *La gita a Tindari* 17, *L'odore della notte* 16, *Il giro di boa* 17, *La pazienza del ragno* 17, *La luna di carta* 18, *La vampa d'agosto* 19, *Le ali della sfinge* 18, *La pista di sabbia* 18, *Il campo del vasaio* 18 stb.

II.4. Camilleri a kritika tükrében: a nyelvezet kérdése

Andrea Camilleri munkásságáról természetesen az irodalomkritikusok is véleményt formáltak.¹⁰⁹ Számtalan tanulmányt ihlettek a szerző intertextuális áthallásai (pl. Jurišić 2013, Danti 2014, Zangrandi 2016, Fekete 2017, Caprara és tsai 2020, Borchetta 2021, Marci 2021), színpadra vitt művei vagy a színházzal való kapcsolata (pl. Jurišić 2011, Longhitano 2016, Pasca 2009), az ételek (pl. Marrone 2003, Dore 2009, Taffarel 2018) vagy a Montalbano-regényekből forgatott sorozat (pl. Rigual 2017, Pagano 2021). A legtöbbet említett téma viszont a szerző esetében – nem meglepő módon – a nyelvezet,¹¹⁰ illetve annak fordíthatósága. A következőkben a legtöbbet idézett, illetve legátfogóbb írásokat veszem sorra.

Pályája elején többen azzal támadták Camillerit, hogy művei csak „közönséges próbálkozások az olvasótábora kielégítésére”¹¹¹ (Russi 2018: 184). Cotroneo azt rója fel neki, hogy az általa használt nyelv „nem forradalmi, újrafeltalált nyelv, nem Gadda lombardja, még csak nem is Vincenzo Consolo telített és szofisztikált szicíliai. Olyan nyelv, ami olvastatja magát. Camilleri ügyes, jól eladható. A könyvei néha az első három legtöbbet eladott könyv közé is bekerülnek”¹¹² (Cotroneo 1998). Szerinte Camilleri sikere nem az irodalmi értékében keresendő, mert túl ingadozó és túl általános: kevésbé intellektuálisak a könyvei, „egy olyan közönség számára készültek, amely utálja az irodalmat mint kihívást, mint kulturális örömet, mint polgári játékot, mint útvesztőt”¹¹³; Camilleri olvasóit elfogná a kisebbségi komplexus Günter Grass vagy Tim Parks regényeit olvasva (Cotroneo 1998). Giulio Ferroni szerint Camilleri újraalkotott dialektusa „túl fűszeres étel. Karikatúra. Az a szicíliai, amit az olvasó vár”¹¹⁴ (vigata.org – Hanno detto di lui). Salvatore Lupo szerint pedig „nem dialektussal van dolgunk, hanem a fantasztikus kitaláció diktálta, erős betétekkel tarkított regionális olasz újraértelmezésével – egy olyan alkotással, amely úgy utal a szicíliai kultúrára, ahogy azt a nem

¹⁰⁹ A Camilleriről szóló szakirodalom listáját ld. Demontis 2021.

¹¹⁰ A szerző írói nyelvezetéről szóló írások, a teljesség igénye nélkül: Salis 1997, Storari 2004, Arcangeli 2004, Santulli 2010 (idézi Russi 2018), Scaglia 2013 (idézi Russi 2018), Sulis 2007, 2010, Lo Piparo 2015, Sottile 2016, 2017, 2019, Cerrato 2018.

¹¹¹ Eredeti: [...] his use of dialect has been viewed as a vulgar attempt to pander to his readership.

¹¹² Eredeti: [...] non è un linguaggio rivoluzionario, reinventato, non è il lombardo di Gadda, non è neppure il siciliano denso e sofisticato di Vincenzo Consolo. È una lingua che si fa leggere. Camilleri è bravo, e vende bene. I suoi libri figurano talvolta nei primi tre posti tra i libri più venduti.

¹¹³ Eredeti: Quei libri di Camilleri sembrano così poco intellettuali da diventare libri per un pubblico che ormai detesta la letteratura come sfida, come piacere culturale, come gioco borgesiano, come labirinto.

¹¹⁴ Eredeti: [...] viene fuori una pietanza troppo consita. Una caricatura. È quel siciliano che il lettore si aspetta...

szicíliaiak elképzelik”¹¹⁵ (Lupo 2004: 21, idézi Segnini 2021: 258).¹¹⁶ Mások, például Ruggero Guarini szerint Camilleri szövegeiben az alapul szolgáló kifogástalan olasz nyelvbe illesztett dialektus rendezőelve nem ismert, úgy vannak elszórva benne a dialektális szavak, mint a mazsola a tésztában, de az eljárásmódot zseniálisnak tartja (Guarini 1999).

A Camilleri nyelvezetéről szóló első tanulmányok között tartható számon Jana Vizmuller-Zocco írása (1999), amelyben a szicíliai dialektusnak három kontextusát sorolta fel. Ezek az (1) alsóbb társadalmi osztályok és a maffiózók beszéde, a (2) közmondások és varázsigék, illetve a (3) szinonimák esete, de ehhez a kategorizáláshoz csak Camilleri *Az agyagkutya* című regényét használta fel. Későbbi, 2001-ben megjelent tanulmányában már a sikeresség/sikertelenség egyik próbájának tartotta a nyelvezetet, illetve azt is megállapította, hogy a dialektusoknak különböző funkciói lehetnek, amelyek minden ezeket felhasználó szövegben megtalálhatók. Vizmuller-Zocco szerint a Mondadori kiadó már 2001-ben „jelenségként” definiálta honlapján Camillerit (2001: 35). Szerinte Camilleri annak példája, hogy egy író nagyon ellentétes véleményeket tud kiváltani: az olasz kultúra évszázadok óta egy olyan intellektuális elit kiváltsága, amely igen távol áll a nagy tömegektől. Camilleri munkásságát tartja az egyik legjobb példának a siker(telenség) hat ismervének bemutatására. Az első ilyen ismerv az eladások száma: bár ezek nagy száma nem garantálja azonnal a sikert, a Camilleri-szövegek 1997 és 2001 között eladott 5 millió példánya magas számnak számít az olasz írók körében. A második az irodalomkritikusok véleménye: Camilleri kevés kivétellel

¹¹⁵ Eredeti: [...] a dish too seasoned. A caricature. The type of Sicilian that the average reader expects; We are not dealing with dialect, but the re-interpretation of regional Italian with strong inserts dictated by fantastic invention – a creation which refers to the Sicilian culture as imagined by non-Sicilians.

¹¹⁶ További Camilleri mellett és ellen szóló idézetek olvashatók a vigata.org honlap *Hanno detto di lui* lapján. Camilleri egy történetben reagál az őt kritizálókra: a *Montalbano si rifiuta* [Montalbano engedetlensége] című elbeszélésben (Camilleri 1999b: 130–137, Camilleri 2020b: 189–198, először azonban az *Il Messaggero* újságban jelent meg) Montalbano felhívja szerzőjét, mert nem tetszik neki a történet, és a következő párbeszédet folytatják le (mivel csak a tartalmát tartom fontosnak, csak fordításban idézem):

– Miért hívtál föl?

– Mert nem tetszik nekem ez az elbeszélés. Nem akarok benne lenni, semmi közöm hozzá. Ráadásul a sült szem meg a vádli mártásban igazán nevetséges, vérbeli ökörség, bocsáss meg, ha ezt mondom.

– Salvo, én egyetértek veled.

– Hát akkor meg minek írod le?

– Édes fiam, próbálj meg megérteni. Egyesek azt írják, szenvedélyes vagyok, és csak mézesmázos, megnyugtató történeteket mesélek; mások viszont azt mondják, hogy megártott nekem a neked köszönhető siker, most már csak ismétlem magam, és kizárólag a szerzői jogdíj jár a fejemben... Azt állítják, komolytalan író vagyok, még akkor is, ha aztán belebelednek, hogy megértsék az írásomat. Igyekszem megújulni, Salvo. Mit akarsz, nekiállnál itt bakafántoskodni? Meg aztán úgyis akkora ingyenc vagy: mit szólsz, kóstoltál már valaha sült emberszemet, esetleg egy kis hagymás raguval?

– Ne szellemeskedj. Ide hallgass, mondok neked valamit, de nem fogom elismételni. Nekem, Salvo Montalbano-nak, semmi közöm az efféle történetekhez. Tőlem aztán nyugodtan írhatok még ilyeneket, de akkor találj ki magadnak egy másik főszereplőt. Érthető voltam?

– Tökéletesen. Na de akkor mégis hogyan fejezzem be ezt a történetet?

– Hát így – vágta rá a felügyelő.

És letette. (Camilleri 2020b: 197–198, Kürthy Ádám András fordítása)

(Carlo Bo, Angelo Guglielmi, Giuliano Malacorda) nem tűnik fel az olasz irodalomtörténetekben az olasz kultúra elitizmusa miatt; az irodalomkritikusok nem tekintik érdemesnek a szerzőt, „magas” irodalommal kívánnak foglalkozni, nem „alacsonnyal”. Harmadik Camilleri jelenléte a világhálón: megemlíti, hogy (2001-ben) több mint 200 weboldal foglalkozott Camillerivel, illetve a Camilleri Rajongói Klub (*Camilleri's Fans Club*, ma már a vigata.org linken érhető el) gyűjti az újdonságokat, recenziókat, nyelvi és tartalmi elemzéseket, fotókat stb., az oldal szerkesztői között pedig egyetemi oktatók is megtalálhatók. Camilleri tehát tetszik a közönségnek és szívesen olvassák műveit. A negyedik ismerv az értelmiség felszólalásai, amelyek három fő téma köré csoportosulnak: Szicília megjelenítése, narratív sémák és karakterek, illetve a nyelvi megformálás. Itt Francesco Merlo (2000) és Roberto Cotroneo véleményét idézi, akik szerint Camilleri irodalmi értéke „gyakran túl határozatlan és túl általános ahhoz, hogy meg lehessen ítélni” (Cotroneo szavait idézi Vizmuller-Zocco 2001: 40), Giulio Ferroni szerint karakterei megfelelnek a szicíliai emberekről alkotott sztereotípiáknak. Camilleri sikere különös helyzeteket eredményez például azt, hogy nevét egy másik szicíliai író, Domenico Cacopardót meghatározására is használják: „anticamillerinek”, „Camilleri alternatívájának, sőt ellenszerének” (a *Panorama* hetilapot idézi Vizmuller-Zocco 2001: 40) tartják. Az ötödik az irodalmi műfaj: a krimi. Az utolsó, jelen dolgozat szempontjából legfontosabb ismerv a nyelv(ezet), amelyet Camilleri esetében „hibridként”, „elegyként”, „egyvelegként”, „piszkos olaszként”, „olasz és dialektus keverékeként” definiáltak (Vizmuller-Zocco 2001: 41). Vizmuller-Zocco szerint tagadhatatlan, hogy Camilleri írói nyelvének alapja az olasz neosztenderdbe¹¹⁷ oltott szicíliai dialektus: „művelt folyamat, amely az esetek legnagyobb részében magában foglalja a szókészlet átdolgozását”¹¹⁸ (Vizmuller-Zocco 2001: 41). Az addig megjelent vélemények a dialektus három funkcióját azonosítják, ezek a *ludica* (játékos), *casuale* (eseti) és *definitoria* (meghatározó), amelyek Vizmuller-Zocco szerint minden esetben kijelölhetők, amikor egy szerző sztenderd olaszt és dialektust is használ műveiben (ld. később, III. fejezet).

Az első, játékos (*ludica*) funkcionál a nyelvi forma nem kötődik szorosan a történethez és annak előrehaladásához, pusztán a nyelvi játékot szolgálja. A másodikban (*casuale*) a dialektális elemek „az alapként szolgáló nyelvtanilag hibátlan olasz” (Guarini 1999: 89 idézi

¹¹⁷ A középosztály elsősorban írott nyelvét illetik a kifejezéssel; a beszélt nyelvben nagyon ritka a sztenderd nyelv, mert a beszélők általában társadalmilag, földrajzilag vagy diafázikusan (tehát kommunikációs helyzettől, céltól és beszédpartnertől függően alakított) jelölt nyelvet beszélnek. Jellemzői például a kevesebb igeidő használata vagy a *lui/lei/loro* névmások használata az *egli/ella/esso/essa/esse/essi* helyett, *gli* névmás használata minden személy és nem esetében stb. (bővebben ld. Berruto 1987, Grassi & Sobrero & Telmon 2007: 162–163, Grandi 2019).

¹¹⁸ Eredeti: [...] è un processo colto che coinvolge nella stragrande maggioranza dei casi una rielaborazione del lessico.

Vismuller-Zocco 2001: 42) szöveg színesítését szolgálják. A beillesztés vezérelve ismeretlen, és „feltételezhető, hogy a kevert nyelv használata nemcsak eseti, hanem semmilyen módon nem járul hozzá a nyomozás lejátszódásához vagy a rejtély megoldásához” (Vismuller-Zocco 2001: 42). A harmadik (*definitoria*) a földrajzi valóságot vagy a szereplőt definiálja, vagy éppen „elválasztja a fogalmakat az érzelmektől” (Vismuller-Zocco 2001: 42), mivel a dialektus képes olyan érzések kifejezésére is, amelyre a standard nyelv nem (a gondolat forrása Camilleri szerint Pirandellóban fedezhető fel, vö. Pirandello 1909, illetve Camilleri 1999c, Andrea Camilleri előadása Pirandellóról a pisai Scuola Normale Superiorében, Camilleri 2013: 203, Camilleri & De Mauro 2013: 5). A tartalmilag fontos részeket Camilleri olaszul írja annak érdekében, hogy biztosítsa az olvasók megértését.¹¹⁹ Vismuller-Zocco szerint viszont a jelenség jóval komplexebb Camilleri esetében: a nyelvi forma szervesen kapcsolódik a cselekményhez, mivel az olvasó számára csak nyelvi jelzések állnak rendelkezésre a rejtély megfejtéséhez. Az olasz és a dialektus keverékének okai egyrészt az ügy homályosságához tesznek hozzá: a megoldáshoz szükséges első lépés az, hogy az olvasó meg tudja különböztetni azokat a szicíliai elemeket, amelyek hozzájárulnak a megoldáshoz (ez fontos szerephez jut például a *La mossa del cavallo* [Lóugrás] című történelmi regényben), amit a szerző több módszerrel is segít, például fordítással, parafrázissal, ismétléssel. Másrészt viszont bizonyos dialektális szavak a bűntény megoldását segítik. Erre Vismuller-Zocco a *L'odore della notte* [Az éj illata] című regényből hoz példákat: míg az incipitben a helyszínek és a szereplők lelkiállapotának bemutatására szolgálnak a dialektális szavak, az utána következő részekben viszont (verbális) nyomok sorozataként vezetik rá az olvasót a megoldásra. Tehát a fent említett három funkció mellett a megoldás lényeges elemei is. Egy tény viszont tagadhatatlan Vismuller-Zocco szerint: Camilleri neve már része az olaszok kollektív képzelettartományának (*immaginario collettivo*¹²⁰).

Történelmileg a dialektusnak a romantika kora óta két funkciót szokás tulajdonítani: egyrészt arra használták, hogy a privilegizált embereken túl egy nagyobb olvasótábor, a köznép felé tolják el az irodalmat (például Giacchino Belli és Carlo Porta esetében), másrészt pedig a bensőséges pillanatok elmesélésére szolgál, Pasolini például gyerekkori emlékeit idézi fel vele (vö. Rónaky 2021: 169–170). Így tehát a dialektus mind a befelé, mind a kifelé fordulás

¹¹⁹ A nyelvezet szétválasztásának bemutatása alkalmas például az *Antonio Canepa, il separatista* című írás (Camilleri 2013: 53–82), amelyben a hivatalos, történelmi adatokkal alátámasztott részeket olaszul, a kitalált, érzelmmel fűtöttebb, személyes hangvételű részeket dialektussal keverve írja.

¹²⁰ Remo Ceserani alkotta fogalom a hetvenes évek végén, amely egy bizonyos közösséghez tartozó egyének emlékezetében és képzeletében jelen lévő szimbólumokat, fogalmakat stb. jelöl; Ceserani az irodalmi jelenségeket ebben a kontextusban vizsgálta (vö. Lukácsi 2015: 36–42). Ceserani szerint az irodalom a kollektív képzelettartomány egyik kifejezőmódja.

eszközévé válhat. Véleményem szerint Camilleri esetében is beszélhetünk további funkciókról: az egyik a családiasság és bizalmasság, másrészt pedig ruralitás és archaizmus. Az elsővel kapcsolatban érdemes Giovanni Falcone bíró kihallgatási technikáját megemlítenünk, amelyet Camilleri is többször idézett (vö. pl. Camilleri & De Mauro 2013: 38): az olasz nyelv hivatalosságát elhagyva dialektusban kezdett el beszélni a vádlott maffiózókkal, amivel elnyerte bizalmukat és így szívesebben osztottak meg vele információkat. A ruralitás és az archaizmus a déli dialektusokkal kapcsolatban máig létező konnotáció, amelyre Camilleri is rájátszik, mert az erősebb dialektust általában a kevésbé tanult szereplők szájába adja.

Nunzio La Fauci több ízben is írt Camilleriről (pl. 2001a, 2001b, 2002, 2004, 2018), olvasatának központjában a *tragediatur*i gondolata áll: szerinte Camilleri nem egyszerűen történeteket mesél, hanem gúnyt űz olvasóiból, akik „áldozatok, [...] vágynak arra, hogy azok maradjanak, és továbbra is gúnyt űzzön belőlük”¹²¹ (La Fauci 2018: 79). Legtöbbször idézett cikke a *L’italiano perenne e Andrea Camilleri* [Az örök olasz és Andrea Camilleri] címet viseli (2001), amelyben Camillerit „közhelyek autentikus katalógusának”¹²² (La Fauci 2001a: 31) nevezi. Amellett érvel, hogy Camilleri olasz szintaxisba illeszti bele a szicíliait, és mivel a latin hagyatékaként minden olaszban él egyfajta „metanyelv”, szövegei érthetővé válnak minden olasz olvasó számára.

Camilleri nyelve valójában irodalmi konstrukció, formai fortély (hogyan is lehetne másként?). Lexikai és itt-ott szintaktikai inspirációt vesz a szicíliai polgárság Agrigentó térségében beszélt regionális olaszából, ezt az író nyíltan vállalja. De ezt a regionális olaszt írott formába önti, és az emelkedett nyelv tipikus stílusjegyeivel, valamint a nominális szintagmára jellemző szintaxissal ötvözi.¹²³ (La Fauci 2001a: 32)

A szicíliai lexikai elemeket az olasz morfológiába illeszti, így lesznek szicíliai tőmorfémák és olasz toldalékmorfémák, és a komikus és elidegenítő hatás is e kettő közötti ellentétből adódik. A régmúlt (*passato remoto*) használata ötvözi a magas irodalmat és a dialektális patinát. Ami az idegen, tehát külföldi vagy más olasz régiókból származó szereplőket illeti, La Fauci szerint azok mindig a narrátoron, a *tragediatorén* keresztül beszélnek, ezért nem ábrázolja valóságként őket. A jelenségre példaként *A prestoni serfözző* Hoffer mérnökét említi: a 'k' használata azt

¹²¹ Eredeti: [...] vittime, desiderose di restare tali e di essere ancora burlate.

¹²² Eredeti: [...] un autentico catalogo di luoghi comuni.

¹²³ Eredeti: In realtà la lingua di Camilleri è un costruito letterario, un artificio formale (e come potrebbe essere diversamente?). Essa prende ispirazione lessicale e, qua e là sintattica dall’italiano regionale della borghesia siciliana, quale esso si atteggi nel parlato in area agrigentina, secondo l’esplicita testimonianza dello scrittore. Ma fissa tale italiano regionale in una forma dello scritto e lo miscela con stili tipici di una lingua alta e sintattica attributiva all’interno del sintagma nominale, con collocazioni e usi particolari.

mutatja meg, ahogy egy olasz jelenítené meg a sztereotipikus német akcentust írásban. Camilleri szerint könnyen érthető dialektális szókincset használ, amelyet a kontextus gyakran vagy mindig átlátszóvá tesz, és amelyet morfológiailag úgy kezel, mintha olasz volna.

Simona Demontis az elsők között írt monográfiát Camilleriről (*I colori della letteratura*, 2001), amelynek első két fejezetében (*La lingua come visione del mondo, Camilleri narratore*) a nyelvezet kérdését is vizsgálja. Demontis szerint Camilleri nem akart kísérletezni, „ösztönös választás” volt számára a nyelvezet kérdése. Maria Cortit idézve írja, hogy „minden dialektussal foglalkozó író megalkotja a saját dialektusát, amely szinte soha nem a valójában beszélt nyelv”¹²⁴ (Demontis 2001: 13). Azt is kijelenti továbbá, hogy Camillerinek a stílusválasztás hozta meg a sikert: „a szerző frissessége elbeszélőmódjában és leginkább abban áll, ahogy bevonja a narrátort is és a történet részesévé, szereplőjévé teszi őt is”¹²⁵ (Demontis 2001: 62), illetve példákkal illusztrálja azt is, hogy az irodalomkritikusok szerint Camilleri regényeinek erőssége a nyelvezet találmányában rejlik (Demontis 2001: 19). Demontis szerint a nyelvezetben megfigyelhető a következő nyelvi rétegek használata: dialektusok (a szicíliai mellett pl. milánói, firenzei, genuai), a regionális olasz különböző formái (az adott régióra jellemző jegyekkel átítatott sztenderd olasz nyelv), az olasz a szlenggel és a népnyelvvvel (*vernacolo*) kevert változata, makaróni olasz¹²⁶ (leginkább a Montalbano-sorozatból ismert Catarella nyelvezetében ismerhető fel), a hétköznapi beszélt nyelv és egy lexikailag figyelmesebb, választékosabb nyelv között oszcilláló olasz, parodisztikus céllal használt bürokratikus nyelv, néha idegen nyelvek vagy külföldiek által beszélt olasz (Demontis 2001: 34).

Sabina Longhitano (2001) szerint Camilleri regényeinek szereplői a nyelvükön keresztül léteznek, a nyelvezetük az egyik legmeghatározóbb tulajdonságuk: „meghatározza az identitásukat, a világgal való kapcsolatukat”¹²⁷ (Longhitano 2001: 329). Camillerinél megtalálhatók a neosztenderdtől való lexikai eltérések (dialektális szicíliai szavak, különösen igék, illetve olyan szavak, amelyek mind az olaszban, mind a szicíliaiban léteznek, de az írásmód a szicíliai beszédet hivatott megjeleníteni), ám szerinte érdekesebbek a szemantikai és

¹²⁴ Eredeti: Ogni scrittore compromesso con il dialetto crea il suo dialetto, che non è quasi mai quello effettivamente parlato.

¹²⁵ Eredeti: La vera soluzione insolita, la freschezza di questo autore sta nel modo di raccontare e soprattutto in quel suo coinvolgere anche il narratore e renderlo partecipe, personaggio esso stesso della storia.

¹²⁶ A *maccheronico* jelzővel a XV. század végétől divatos olasszal kevert tréfás latint, illetve az ezen a torzított latin nyelven írt verseket jelölték (vö. treccani.org – *maccheronico*). Az is fontos tényező, hogy csak akkor érvényesül a komikus vagy groteszk jelleg, ha mindkét nyelven beszélünk vagy legalábbis ismerünk lexikai elemeket a másik nyelvből, különben pusztán halandzsaként fogunk tekinteni a szövegre (vö. Kálmán C. 2008). Catarella beszédére jellemző a hiperkorrekció és a sztenderdre törekvő, de azt nem biztos tudással kezelő nyelvhasználat is.

¹²⁷ Eredeti: [...] definisce la loro identità, il loro rapporto col mondo.

szintaktikai eltérések (egyrészt olyan szavak vagy kifejezések, amelyek olaszként ismerhetők fel, de más jelentéssel bírnak, másrészt a dialektális mondatszerkesztés tipikus szintaktikai struktúrái, például a hátravetett ige vagy a *congiuntivo imperfetto* használata a felszólító mód helyett). Longhitano Camillerit magát idézi, aki szerint a saját történetet nem lehet mások szavaival elmesélni: „a szavak tükrözik a kiterjedt belső világot, amelyet csak akkor lehet kifejezni, ha az ember megtalálja a bátorságot, hogy kiszedje magából a saját beszédmódját, amit nem lehet lefordítani”¹²⁸ (Longhitano 2001: 332–333). Megjegyzi továbbá azt is, hogy Camilleri több művében, például *A prestoni serfőzőben* vagy a *La mossa del cavalló*ban is felfedezhetünk metanyelvi részeket, amikor a nyelvről való beszéddel valójában egészen másról beszélnek (példának idézi Bortuzzi prefektus és Ferraguto beszélgetését, bővebben lásd a disszertáció IV.3.4. fejezetét). Utóbbiban a nyelv kérdése nem csak a szereplő megmenekülésének szempontjából kulcsfontosságú, hanem azért is, mert a nyelvezet „a valóság értelmezésének kulcsa, egy háló, amellyel a világ különböző módokon megjeleníthető, az egyetlen mód arra, hogy átmentsük a saját nézőpontunkat, a saját igazunkat”¹²⁹ (Longhitano 2001: 343).

Mauro Novelli (2002) szerint Camilleri – Eduardo De Filippóhoz hasonlóan – a saját nyelvét (szicíliai/*vigatese*) szeretné elérhetővé tenni a nagyközönség számára. A dialektális jegyek és a köznapi nyelvezet nemcsak a szereplők beszédében jelenik meg, hanem a narrátornál is, amely Novelli szerint sokáig csak a félirodalmi és avantgárd szövegek esetében volt jelen. A dialektus nyelvi játékon és a kritikán felüli használata a '90-es évek szociolingvisztikai fordulatával – és az irántuk tanúsított diszkrimináció csökkenésével – jöhetett létre. A „kreolizációs művelettel” (Novelli 2002: LXVIII) Camilleri az olasz térség jó részében megjelenő kétnyelvűséget aknázza ki, ahol az legalább passzív kompetenciaként létezik. Novelli itt az Olasz Statisztikai Hivatal (Istat) adatait idézi, mely szerint a kevert nyelv használata – különösen a déli részeken – meredeken emelkedett, leginkább informális közegben. Camilleri egyben annak a korszaknak a visszatértét is jelzi, amikor az irodalom nyelvében újra megférnek a földrajzi és társadalmi konnotációk; úgy ér el sikereket, hogy közben „lemond az olvasók nagy része számára ismerős nyelvi tájképről”¹³⁰ (Novelli 2002: LXVIII–LXIX). Novelli szerint Camilleri mindent egy lapra, a nyelvezet újdonságára tett fel,

¹²⁸ Eredeti: [...] le parole sono lo specchio di un vasto mondo interiore che può essere espresso solo quando si trova il coraggio di tirar fuori le parole, le parole proprie che non si possono tradurre.

¹²⁹ Eredeti: Ma soprattutto linguaggio come chiave di interpretazione della realtà, come griglia che permette di dare diverse rappresentazioni del mondo, come l'unica maniera di salvare il proprio sguardo, la propria verità.

¹³⁰ Eredeti: [...] Camilleri è forse il campione più appariscente del ritorno di una stagione in cui – nonostante le ricorrenti profezie avverse – la letteratura può ancora affidare alla lingua potenti connotazioni geografiche e sociali, ricavando successi impensati dalla rinuncia a un paesaggio verbale familiare alla maggioranza dei lettori.

ebben áll újítása: „pontosan a nyelv területén van az egyetlen specifikus képesség, amit a nem szicíliai olvasóktól elvár, akik egyébiránt hagyatkozhatnak a tematikus és képi repertoár ismeretére, amelyből a szerző merít”¹³¹ (Novelli 2002: LXXIX). Leírja azokat a technikákat, amelyekkel Camilleri a dialektussal való megismerkedést segíti (pl. egymás után teszi a szicíliai és olasz megfelelőket, párbeszédben beszélnek meg a szereplők a jelentést), illetve hogy Montalbano felügyelő kitűnően váltogatja a regisztereket a helyzetnek megfelelően, a hatalom nyelve az olasz; a dialektális lexémákhoz olasz toldalékokat használ. Novelli szerint a *vigatese* egy kompromisszumos, instabil nyelvi rendszer, amely különböző mértékben van jelen a művekben, a többi dialektus pedig a valóság hű ábrázolás miatt tűnik fel.

Tomaiuolo angol fordításokról szóló tanulmányának (2009) első részében Camilleri nyelvezetét is leírja: Camilleri nyelvi stratégiái egy nagytekintélyű hagyományba illesztik őt, amelynek részei olyan szicíliai és nem szicíliai írók, mint Giovanni Verga, Luigi Pirandello, Leonardo Sciascia, Stefano D’Arrigo vagy Carlo Emilio Gadda. Tomaiuolo szerint Camilleri a szintaxishoz Giovanni Verga műveiből merít ihletet, az utalások és a kétértelműség fontosságára Leonardo Sciascia hívta fel figyelmét, míg Gadda esetében leginkább a nyelvi kísérletezés, a regiszterek és dialektusok keverése érdekelte. Camilleri stílusa nem egynemű, három nyelvi stratégiát alkalmaz: a *code-switchinget* („különböző nyelvek egymás mellé helyezése, ami megfelel az egyes szereplők »természetének«”¹³²), a *code-mixinget* („a dialektusból származó szavak szándékos beépítése az olasz nyelvű szövegbe”¹³³) és a hibridizálást.¹³⁴ Utóbbit különösen jellemzőnek tartja Camilleri esetében; a neologizmusokra példának a *travaglio* (szic. *travagghiu* és ol. *lavoro*), *criato* (szic. *criatu* és ol. *creato*), *arrisbigliò* (szic. *arrisbigghiari* és ol. *risvegliò*) és *catafero* (szic. *cataferu* és ol. *cadavere*) szavakat idézi. Tomaiuolo szerint Catarella nyelvezete „az egyik leginnovatívabb elem a teljes

¹³¹ Eredeti: È precisamente sul terreno linguistico che giace l’unica competenza specifica richiesta all’uditorio non siciliano, il quale per il resto può contare sulla conoscenza del repertorio tematico e finanche paesaggistico cui l’autore attinge, che da tempo seduce non l’Italia, ma il mondo intero.

¹³² Eredeti: [...] the juxtaposition of different languages corresponding to the ‘nature’ of each character.

¹³³ Eredeti: [...] the deliberate inclusion of dialect-based words in an Italian discourse.

¹³⁴ Ugyanezeket a mechanizmusokat Vizmuller-Zocco is felsorolja az *Il re di Girgenti* nyelvezetéről szóló tanulmányában (vö. Vizmuller-Zocco 2004): nemcsak a dialektus funkciójáról, hanem a kétnyelvű megnyilatkozások mechanikájáról is ír, amely a vizsgált szerzőnek és minden, kettő vagy több nyelven beszélő embernek és társadalomnak rendelkezésére áll: *code switching* (nyelvváltás a mondatok között), *code mixing* (nyelvváltás a mondaton belül), hibridizmusok (a két nyelvi rendszer fúziója egy szón belül) – Vizmuller-Zocco szerint utóbbi adja Camilleri nyelvezetének egyediségét, hiszen a két nyelv morfológiai és lexikai elemei által váratlan megoldásokkal találkozhat az olvasó. Vizmuller-Zocco szerint a regényben az olasz, spanyol és szicíliai nyelv keverésével Camilleri egyfajta kifejezőmódbeli méltóságot ad a dialektusnak, amellyel a másik két nyelv rendelkezik.

narratívában”¹³⁵ (Tomaiuolo 2009: 204), előfutárának pedig a *commedia dell'arte* zanni figurái tekinthetők (Tomaiuolo 2009: 203–204).

Cinzia Russi *Az uzsonnatolvaj* (1996) című regényben és filmadaptációjában (1999) található női szereplők beszédmódjának 2018-as elemzésében azt bizonyítja, hogy a szicíliai dialektust jellemzően fokozott (negatív) érzellemmel járó helyzetekben használják, illetve a szicíliai és dél-olasz nők (sztereo)tipikus tulajdonságaként jelenik meg. Számos korábbi vélekedéssel szemben arra a következtetésre jut, hogy a szicíliai jelenléte valójában nem a szókincs szintjén található meg leginkább: „a szicíliai női szereplők beszédében megtalálható szicíliai jellegzetességek eloszlásának (kvalitatív) elemzése megmutatta, hogy a fonológiai jellegzetességek többször fordulnak elő, különösen a sorozatban, mint a morfológiai, morfoszintaktikai és különösen a lexikai jellemzők”¹³⁶ (Russi 2018: 211). Szerinte ez ellentmond Santulli és Pistelli korábbi állításainak, mely szerint „Camilleri legtöbbször a lexikai szintet hívja segítségül”¹³⁷ (Santulli 2010: 97, idézi Russi 2018: 211), illetve hogy „a Camilleri által a nyelvre alkalmazott dialektális művelet [...] csak a lexikai szintet fedi le, és majdnem érintetlenül hagyja a nyelvtani és szintaktikai alapot”¹³⁸ (Pistelli 2003: 22, idézi Russi 2018: 211).

Luigi Matt részletes tanulmányában (2020) szintén foglalkozik Camilleri műveinek nyelvi-stilisztikai jellemzőivel. Szerinte Camilleri írásaiban stilisztikát meghatározó szerepe van a népies elbeszélésnek, a komikumnak és a nyelvi játéknak. Munkásságát két részre osztja fel, a határvonalat pedig az *Il re di Girgenti* című regényben látja: a másodikban a szicíliait már nemcsak egyes szavaknál használja (olasz dialektális elemektől tarkítva), hanem átjárja az olasz nyelvű részeket is (igazi olasz-szicíliai hibrid). Listát is közöl a legtöbbet használt, különböző szófajú elemekről, idiomatikus kifejezésekről stb., utóbbiaknak általában van pontos olasz megfelelőjük is, viszont Matt szerint stilisztikai okai vannak a választásnak. Ami a morfológiát illeti, a szicíliai *-i* és *-u* végződészek közül csak az előbbit alkalmazza, az *-u* végű szavak elég ritkán találhatók meg, a szintaxisban viszont csak mikroszinten (mondatokon belül) érhető utol az olasz és a dialektus közti különbség. A dialektális elemek intenzívebb használatát a következőkben állapítja meg: a *remoto* használata, a *starci* az *esserci* helyett, az ige mondatvégi helyzete, a feltételes mód *imperfetto*val, a *ci* mint egyes szám harmadik személyű indirekt

¹³⁵ Eredeti: [...] represents one of the most innovative elements in the whole narrative cycle.

¹³⁶ Eredeti: [...] the (qualitative) analysis of the distribution of Sicilian features in the speech of our female characters has shown a higher incidence, and even more so in the television episode, for phonological features compared to morphological, morphosyntactic and, especially, lexical ones.

¹³⁷ Eredeti: [...] [i]l livello lessicale è il più chiamato in causa da Camilleri.

¹³⁸ Eredeti: [...] l'operazione dialettale promossa sulla lingua da Camilleri [...] investe solo il piano lessicale, lasciando quasi intatto l'impianto grammaticale e sintattico.

személyes névmás (*pronome personale indiretto*), a *che* kötőszó használata más kötőszavak mellett, a prepozíciós akkuzativusz, pleonasztikus *a*, a redundáns névmások (*a me mi*), a felsőfok a melléknév megkettőzésével, a mozgást jelölő igék mellett a főnévi szerkezet megismétlése. Ezzel egyrészt nehezebbé válhat a befogadás, elsősorban a külföldi, de akár a más régiókból származó olasz olvasók számára is, másrészt pedig a nyelvhasználat a regény kulturális közegét is meghatározza, így észrevétlenül bővül a regény kulturális és társadalmi horizontja. Matt megerősíti azt is, amit Camilleri maga is sokszor hangsúlyozott: a nyelvhasználat nem egyezik meg egyetlen valódi nyelvjárással sem. Azt is sokan felvetették, hogy más dialektusokból származó szavak is megtalálhatók Camilleri műveiben, amit Matt azzal magyaráz, hogy bizonyos kifejezések (pl. *prescia*) nem mindig egyetlen helyi variánsnak feleltethetők meg, tehát nem a dialektusok keveredéséről van szó: „a *camillerese*, vagy ahogy néhányan hívják, *vigatese* természete tehát nem a szicíliai kivül keresendő, hanem abban a végletes szabadságban, amellyel a szerző a dialektust kezeli”¹³⁹ (Matt 2020: 59). Emellett közrejátszhatnak egyéb mechanizmusok is, például régebbi korok szicíliai szavainak használata (pl. az 1600-1700-as években játszódozó *Il re di Girgenti* esetében számottevő), vagy az, hogy Camilleri számára a hangzásnak van elsődleges fontossága. Matt azt is leírja, milyen módszerekkel szoktatta hozzá Camilleri a közönségét a dialektushoz: 1) egy szicíliai kifejezést annak olasz változata követ, 2) egy szereplő átfogalmazza azt, amit egy nem szigetlakó nem ért, 3) kifejezések gyakori ismétlése, 4) olyan kontextusba helyezi a kifejezéseket, amelyben azok jelentése könnyen kitalálható, 5) szicíliai fonomorfológiai elemek egyre intenzívebb használata. Matt szerint Camilleri munkásságának utolsó szakaszában azért közelít egyre jobban a narrátor beszédmódja a szereplőkéhez, mert a „a narrátori hang az első regényekben félénkebben, később céltudatosabban igazítja a nyelvezetét a megjelenített valósághoz”¹⁴⁰ (Matt 2020: 81, ld. a 6. lábjegyzetben is idézett példa: „*osso pizziddro*”). Több mindenben is ellentmond La Faucinak, például hogy nem jó szó a szerzőre a *tragediatore*, és azt is kétségbe vonja, hogy mindig a narrátor beszél: Matt szerint Camillerinél jobban háttérbe szorul az elbeszélői hang, mint sok kortárs regény esetében. Camilleri olasz nyelvre gyakorolt hatását Matt szerint abban is tapasztalhatjuk, hogy a Tullio de Mauro által szerkesztett *Grande dizionario italiano dell'uso* (GRADIT) szócikkeiben is feltűnnek az általa használt szavak (pl. *nivuro*, *scantuso*, *spiare*, *babbiare* stb.).

¹³⁹ Eredeti: La natura del camillerese o vigatese (come a volte viene chiamato) non va quindi cercata guardando al di fuori del siciliano, ma si può identificare nell'estrema libertà con la quale quel dialetto viene trattato.

¹⁴⁰ Eredeti: [...] la voce narrante, nei primi romanzi in maniera più timida, in seguito sempre più risolutamente, adegua la propria lingua a quella della realtà rappresentata.

A legfrissebb monográfia a témában Cinzia Russi nevéhez kötődik (2020), és a *Sicilian Elements in Andrea Camilleri's Narrative Language* [Szicíliai elemek Andrea Camilleri narratív nyelvezetében] címet viseli. Vizsgálódása az 1978–2015 közötti éveket öleli fel. Az első fejezet a szerző első könyveit vizsgálja: a legelsőként kiadott könyvet (*Il corso delle cose*), az első történelmi regényt (*Un filo di fumo*) és a Montalbano-sorozat első darabját (*La forma dell'acqua*). A második fejezetben Russi a kijelölt időszak utolsó történelmi (*La Banda Sacco*) és utolsó Montalbano-regényét (*La giostra degli scambi*) elemzi. Az utolsó, harmadik részbe a közmondások és állandósult kifejezések, az ételhez kapcsolódó elemek, illetve Montalbanohoz mint szereplőhöz kapcsolódó, jelentőséggel bíró elemek kerültek (nők, Montalbano gondolatai és érzései, ébredései és megvilágosodásai). Russi célja az volt, hogy megállapítsa, van-e funkciója a dialektusnak, hogy ez a funkció változatlan marad-e, illetve hogy a műfaj befolyással van-e a nyelvezetre és annak alakulására. Míg az első regényeknél Russi a teljes köteteket vizsgálta, addig az utolsó kettőnél csak három-három fejezetet, az elsőt és az utolsó kettőt vette alapul. A kutató arra jutott, hogy míg Camilleri pályája elején feltételezhető, hogy a dialektális elemek funkcióval bírnak, addig a késői regényekben olyan gyakorisággal vannak jelen ezek az elemek, hogy nem lehetséges funkciót tulajdonítani nekik. Russi azt az elméletet is felveti, hogy azért sűrűsödhetnek meg a dialektális elemek a Montalbano-regényekben, mert a főszereplő szorong az időskortól, és minthogy a regények Montalbano szemszögéből íródtak, és az érzelmi állapotot a dialektus tükrözi a legjobban, a dialektus eluralkodik a használt nyelven ugyanúgy, mint a főszereplőn a szorongás. Ennek mindenesetre ellentmond az, hogy a történelmi regényekben ugyanez a folyamat, a dialektális elemek burjánzása játszódott le. Matt és Russi elemzései alapján látható, hogy a nyelvezet alakulása az életmű végén írható le átfogóan, ilyen szempontból a két kutató elemzéseinek nagyobb a relevanciája. A Montalbano-fordítások nyelvezetét azonban nem alakulásukban vetem össze: a Vizmuller-Zocco által megállapított funkciókat veszem alapul, mert ezek érvényesek a korai Camilleri-művekre, amikor – ahogy Russi is megállapította – a dialektális elemek még funkcióval bírhattak.

Megfigyelhettük, hogy Camilleri nyelvezetét sokan és sokféleképpen leírták és elemezték már. Vannak, akik szerint valódi dialektusról van szó (Giuseppe Marci), akik szerint idiolektus (pl. Sottile 2019); vannak, akik a nyelvezet leírására helyezték a hangsúlyt (pl. Matt 2020, Russi 2020), míg mások funkciókat tulajdonítottak a dialektusnak (pl. Vizmuller-Zocco 1999, 2001). Mivel a nyelvezet alakulása folyamatos, fokozatosan alakul egyre „szicíliaibbá”, a 2000 körül született tanulmányok és ítéletek korainak tűnnek a teljeskörű képalkotáshoz. Sokkal jobb támpontot ad Luigi Matt igen részletes tanulmánya (2020) és Cinzia Russi könyve (2020), amelyek a nyelvezetet változásaiban vizsgálják. Utóbbi annak ellenére is releváns gondolatokat

fogalmaz meg, hogy megírásának időpontja miatt nem tartalmazza a *Riccardino* című, 2020-ban posztumusz megjelent kötetre: a Montalbano-sorozat utolsó kötete két változatban (2005 és 2016) létezik, amelyek egyetlen kötetbe foglalva is olvashatók (Camilleri 2020a).¹⁴¹

Camilleri nyelvezetének alakulását természetesen a fordítók sem tudhatták előre; fontos kérdés tehát, hogy hány fordító kezén mentek át a regények, ők hogyan bántak a regények alapnyelvezetével, illetve hol valósult meg, hogy egyetlen „hangja” legyen a szerzőnek. 1999-ben már huszonegy fordítása létezett Camilleri műveinek, amelyekről a szerző azt nyilatkozta: „ezekben a fordításokban egyáltalán nincs vagy alig van nyoma az én írásmódomnak, az én »hangomnak«”¹⁴² (Demontis 1999, idézi Demontis 2001: 52). Kifejezetten Camilleri nyelvezetének fordításáról több tanulmány is szól: francia (Brianti 2013, Cadeddu 2017, Merhy 2020), angol (Cipolla 2006, Tomaiuolo 2009, Monello 2011, McRae 2011, Sanna 2019, Magazzù 2024), spanyol (Brandimonte 2015, 2017, Caprara & González 2016, Panarello 2017, Luque 2020, Làudani 2024), katalán (Briguglia 2009a, 2009b), holland (Menkweld 2017), arab (Tarquini 2018, 2020, Nicosia 2018), lengyel (Kłos 2014, Beszterda 2017, Tylusińska-Kowalska 2020, Wozniak 2023), portugál (da Silva & Sousa 2017), német (Honnacker 2007, Basili 2024, Lozzi Gallo 2024) és svéd (Lozzi Gallo 2024), illetve több nyelvet összehasonlító (pl. De Michele 2012) elemzések mind előfordulnak.

Ezek a tanulmányok sokszor csak azt emelik ki, hogy miért nem sikerültek jól a fordítások, egy ideális fordítással vetik össze azokat, vagy saját megoldásokat ajánlanak. Gaetano Cipolla az első angol fordítás megjelenése után írt esszéjében (2006) azt ajánlja, hogy a fordító egy sajátos nyelvet használjon, amely a sztenderd nyelven alapul, de konzisztensen a normától eltérő kifejezések tarkítják; megoldásként egy elbeszélés elejét ülteti át az általa javasolt nyelvre, de a kötet azóta sem jelent meg angolul, tehát nem vethető össze a Sartarelli által valójában használt megoldásokkal. Tomaiuolo (2009) Camilleri nyelvformálási stratégiáinak leírása után Sartarelli fordításait is bemutatja: szerinte Sartarelli módszere kevert, alapvetően honosít, az idegenítés sosem túl drasztikus, de azt is alátámasztja, hogy fordítási döntéseit és stratégiáit közvetett és közvetlen módon befolyásolják a kiadók és szerkesztők normái. Monello (2011) disszertációjában Camilleri és a *Simpson család* olasz nyelvű fordításainak megoldásait elemzi, arra keresve a választ, hogy a kulturálisan kötött művek

¹⁴¹ Camilleri maga is írja a kettős kiadás bevezetésében: „mialatt hallgattam, megleptek a saját szavaim [...] nem változtattam a cselekményen, viszont azt gondoltam, hogy szükséges lenne aktualizálni a nyelvet. Az utóbbi években sokat fejlődött, az olvasóim bizalmának [...] is köszönhetően.” (Mentre ascoltavo mi sono sorpreso delle mie stesse parole [...]. Non ho infatti cambiato nulla della trama, però ho pensato fosse doveroso aggiornare la lingua. In questi anni si è tanto evoluta, grazie anche alla fiducia dei miei lettori [...]; Camilleri 2020a: 276). A *Riccardinóról* ld. pl. Nigro 2020, de Fazio 2021, Favaro 2022).

¹⁴² Eredeti: In queste traduzioni non esiste traccia, o quasi, della mia scrittura, della mia „voce”.

mennyire honosodtak a célnyelvi kultúrákban. McRae (2011) disszertációjában azt vizsgálja, hogy Verga és Camilleri angol nyelvű fordításai hogyan nyújtanak kulturális betekintést a célnyelvi olvasónak a forráskultúrába, illetve milyen eszközökkel teszik azt. Fausto De Michele (2012) a *Montalbano. Egy hónap a felügyelővel* című kötet egy elbeszélését elemzi spanyol, portugál és német fordításban, amelyek szerint csak a történetet adják vissza, a „formát” nem: a német fordítást a kötet és az elbeszélés címei alapján kifejezetten szabadnak értékeli, később pedig az elbeszélés kezdősorai mellett az *uomo di rispetto* kifejezés (szerinte elégtelen) fordításait elemzi röviden. Brianti (2013) szerint Dominique Vittoz és Serge Quadruppani francia nyelvű fordításai hűségesek Camilleri eredeti szövegeihez és az idegenszerűség érzését keltik az olvasóban (vö. Venuti 1995, ld. II.1. alfejezet), mindazonáltal nehezebbé teszik az értelmezést; a norma és a nyelvi variáció közötti ellentét is megkérdőjeleződik, mivel az olasz sztenderd nyelv magában foglalja a nyelvi változatosságot is (különösen annak diatopikus vetületét), míg a francia centralizáló nyelvtörténete miatt hajlamos mindenfajta variációt a normához mérni. Caprara és González (2016) írásában a fordítás hiányosságai vannak főszerepben, például „a stilisztikai sajátságok, amelyek ok nélkül elvesztek vagy módosultak a fordítási folyamatban”¹⁴³ (Caprara 2016: 48). Caterina Briguglia (2009) a *skopos*-elméleten keresztül vizsgálja *A prestoni serfőző* spanyol és katalán fordításait, illetve az azokban alkalmazott stratégiák hatásait. Emilia Menkweld (2017) ugyan megemlíti, hogy milyenek voltak a korábbi fordítások (egyáltalán nem jelenik meg a fordításban Camilleri sajátos nyelvezete), de inkább műhelynaplót ír, amelyben a saját fordítását mutatja be és elemzi döntéseit. Da Silva és Sousa (2017) Toury norma-, Vermeer skopos-, illetve Nida ekvivalencia-elmélete mentén a szöveg hűségének vagy szabadságának kérdését vizsgálják *Az agyagkutya* brazil fordításaiban. Cadeddu (2017) Serge Quadruppani fordítói stratégiáit elemzi *Az uzsonnatolvaj* eredeti és francia változatának összevetésével. Pannarello (2017) az egyik spanyol fordító, María Antonia Menini Pagès helyében az andalúz nyelvet választotta volna a nyelvi keverék érzékeltetéséhez. Brandimonte (2015, 2017) előbb elméletben, majd gyakorlatban prezentálja, hogyan alkalmazná a sziciliait a *code-mixing* segítségével a spanyol fordításokban. Tarquini (2018, 2020) bemutatja, hogy Camilleri szövegeit teljes egészében irodalmi arabra fordították le, amelyből hiányzik a szerzőre jellemző nyelvi kísérletezés: erre saját javaslatokat készít; Nicosia (2018) a *La concessione del telefono* szigorúan sztenderd arab fordítását elemzi, majd ad saját javaslatokat. Sanna (2019) diakronikus elemzésében Toury metodológiai javaslata alapján elhelyezi a szöveget a célkultúrában, összehasonlítja a forrás- és

¹⁴³ Eredeti: [...] peculiarità stilistiche che invece sono andate perse o sono state modificate senza ragione nel processo traduttivo.

célszövegeket, végül pedig mintázatokot keresve próbálja rekonstruálni a fordítói stratégiákat. Merhy (2020) *Az agyagkutya* francia és arab fordítását veti össze, Luque (2020) pedig a nyelvi kollokációk spanyol fordítását vizsgálja. Kłos (2014), Beszterda (2017) és Tylusinska-Kowalska (2020) szerint a lengyel fordítások nem adják vissza (eléggké) a regionális nyelv használatát. Basili (2024) a német fordítások rövid részleteit veti össze az angol, spanyol és francia változatokkal; szerinte „németül fennáll a veszélye annak, hogy elveszítjük azt a jelentős részt, amelyet Guglielmino »irodalmi szicilianitásnak«¹⁴⁴ nevez (Basili 2024: 250). Lozzi Gallo a svéd és érintőlegesen a német fordítások vizsgálatakor megállapítja, hogy a svéd fordításban „Camilleri Szicíliája csupán egy olasz régió lesz, különös tekintet nélkül a helyi nyelvi sajátosságokra”¹⁴⁵ (Lozzi Gallo 2024: 73), illetve azt is, hogy a fordítás „nem váltott ki különösebb érdeklődést az országban a nyelv szempontjából”¹⁴⁶ (Lozzi Gallo 2024: 75). Magazzù (2024) megállapítja, hogy fordításaiban Sartarelli a legtöbbször semlegesíti a nyelvezetet a narrátor és Montalbano gondolatai esetében, de megpróbálja visszaadni a szöveg iróniáját, illetve az olasz közeg egzotikumát.

Az elemzések nagy hányadában a valós szövegeket legtöbbször egy eszményi fordítás képéhez viszonyítják, ami nyilvánvalóan elérhetetlen bármilyen nyelven – bár előfordulnak fordítástudományi alapokon nyugvó leíró elemzések is (pl. Briguglia 2009a, 2009b, Magazzù 2024). A legérdekesebb talán Brandimonte preskriptív irányba hajló írása (2015), amely azt ajánlja, hogy a különböző nyelveken a szicíliait ékeljék be a fordítók a szövegekbe, „hogy kivetítsék a szicíliaiságot, amelyet annyira a szívéen visel a Porto Empedocle-i szerző”¹⁴⁷ (Brandimonte 2017: 60).

A következő két fejezetben tehát Camilleri három nyelven megjelent valós fordításait veszem szemügyre annak tükrében, hogy a nyelvek fordításszociológiai hierarchiája hatással van-e a fordítások nyelvezetére és a szöveget kísérő elemekre, az utolsó fejezetben pedig azt, hogy a professzionális és laikus olvasók hogyan véleményezik a megjelent fordításokat.

¹⁴⁴ Eredeti: [...] in tedesco si rischia di perdere una parte considerevole di ciò che Guglielmino definisce «sicilianità letteraria».

¹⁴⁵ Eredeti: [...] la Sicilia di Camilleri diventa quindi una regione italiana tra le altre, senza troppa attenzione alle specificità linguistiche locali.

¹⁴⁶ Eredeti: [...] non ha provocato un particolare interesse in patria dal punto di vista linguistico.

¹⁴⁷ Eredeti: [...] per poter trasferire la sicilitudine che tanto sta a cuore all'autore empedocleino.

III. A nyelvezet fordításának kérdése – szicíliai dialektális elemek *A víz alakja* és *Az agyagkutya* című regényekben

III.1. A regényekről

A víz alakja a Montalbano-sorozat első kötete, amelyet 1994-ben publikált a Sellerio kiadó. A regény bevezeti a főbb szereplőket, például magát Montalbano felügyelőt (Camilleri saját bevallása szerint ekkor még csak narratív funkcióval bírt, vö. *Camilleri racconta – Amo le triglie di scoglio* videó, 1:50–perc), a nyelvezetet (a folyamat elején tart még, vö. II.4. alfejezet) a cselekmény helyszínének pedig a kitalált, de saját szülővárosa képén nyugvó Vigátát jelöli ki. A sorozat második kötete *Az agyagkutya* (1996, Sellerio), amely a mai napig Camilleri legtöbbet fordított regénye: Caprara (2019) szerint 27 nyelvre fordították le, *A víz alakját* pedig 26-ra. A Camilleri Fans Club (vigata.org) szerint ellenben a legtöbbet fordított regény *A víz alakja* (33 nyelv), a második *Az agyagkutya* 31 nyelvvel (vigata.org – Traduzioni).

Camilleri első regényét már 1978-ban kiadták,¹⁴⁸ az áttörést mégis a Montalbano-sorozat első kötete, *A víz alakja* hozta meg számára. A második kötet, *Az agyagkutya* a kulturális örökség felvonultatása miatt válhatott ilyen sikeressé: míg Montalbano az egyik legnagyobb bűnözőt, Tanót (Görög Tano, *Tano 'u grecu*) próbálja letartóztatni, egy ötvenéves rejtélyre bukkan: két szerető holttestét találják meg egy barlang lezárt részében, az elrendezés pedig ceremóniára vagy rítusra hasonlít. A történetben előkerül az egyiptomi és a görög kulturális örökség, illetve az olasz történelem is. Camilleri azt vallotta, Tawfiq al-Hakīm egyiptomi szerző *Ahl al-kahf* (*The People of the Cave*, A barlanglakók) című színdarabja adta az ötletet a történethez, amelyet viszont a Korán inspirált, a barlang-allegória pedig Platón ógörög filozófus nevéhez köthető (vigata.org – *Il cane di terracotta* – Edizione per la scuola).

Camilleri története Magyarországon az azóta megszűnt Bastei Kiadónál kezdődött, amely négy regényt publikált 2001 és 2002 között Lukácsi Margit fordításában (*Az agyagkutya*, 2001; *Az uzsonnatolvaj*, 2001; *A hegedű hangja*, 2002; *A prestoni serfőző*, 2002). A német Bastei Lübbe kiadó magyarországi leányvállalata elsősorban füzetregények kiadásával foglalkozott. Lukácsi Margit szerint Camilleri regényeire a „komolyabb”, „igényesebb” könyvek kiadására való áttérés miatt esett a választásuk (ezt a kiadó ügyvezető igazgatója, Szűcs Péter is megerősítette,¹⁴⁹ ld. Bagota 2001: 10), illetve mivel Németországban nagyobb sikert aratott *Az*

¹⁴⁸ *Il corso delle cose*. Poggibonsi: Lalli, 1978.

¹⁴⁹ A könyvek megjelenítésével az angolszász uralom áttörését remélték a könyvpiacra; Szűcs Péter elmondásában „a szépirodalom és a bűnügyi regény határmezsgyéjén egyensúlyoznak, bár inkább a szépirodalom

agyagkutya, mint *A víz alakja*, a második kötetel kezdtek meg a sorozat kiadását. Bár hosszú távra terveztek (háromhavonta jelent volna meg egy kötet a sorozatból, vö. Bagota 2001: 10), a Bastei végül nem folytatta a sorozatot, *A víz alakja* 2004-ben már a Mágus Design Stúdió Gyilkosság-sorozatában jelent meg; Kovács Noémi és Zaránd Kornél fordították. Két elbeszélés megjelent folyóiratokban: Szirti Beáta *A tengelice meg a macska* (Camilleri 2003), Kürthy Ádám András pedig az *Egy mennyei zug* (Camilleri 2014a) című elbeszélést fordította le magyarra. Camilleri Magyarországon megjelent könyveinek utolsó szakasza 2017-ben kezdődött, amikor az Európa Kiadó megjelentette a *Montalbano. Egy hónap a felügyelővel* (*Un mese con Montalbano*),¹⁵⁰ majd 2020-ban a *Montalbano felügyelő. Karácsonyi ajándék* (*Gli arancini di Montalbano*) című elbeszélésköteteket Kürthy Ádám András fordításában.

A víz alakja német fordítását Schahrzad Assemi készítette el, 1999-ben került piacra. A fordítóról keveset tudni, Basili (2024) feltételezése szerint Olaszországban lakó német állampolgár, aki a Montalbano-jelenséget látva javasolta az elsősorban lektúrirodalmat megjelentető Bastei Lübbe kiadónak, hogy adják ki a kötetet. (Moshe Kahn ekkor egy másik kiadónak, az olasz irodalommal foglalkozó Wagenbachnak készítette el a *La concessione del telefono* fordítását.) Basili azért valószínűsíti ez a feltételezést, mert Assemi neve két, a Cilento-régióval kapcsolatban lévő turisztikai weboldalon is feltűnik. *Az agyagkutyt* Christiane von Bechtolsheim fordította, ezzel együtt összesen tizenegy kötetet 1999 és 2006 között, majd 2007 és 2012 között a már említett Moshe Kahn vette át a sorozat fordítását, aki addigra több történelmi regényt is lefordított német nyelvre. Az összes Montalbano-kötet a Bastei Lübbe kiadónál jelent meg. A német kiadás körülményeiről a kiadó megkeresésemre azt válaszolta, hogy a Montalbano-sorozat első kötetét a licencadó javasolta, és mivel megtetszett nekik az „autentikus szicíliai krimielbeszélői hang”,¹⁵¹ négy kötetre terjedő szerződést kötöttek a regényeket eredetileg megjelentető Sellerio kiadóval. Más Camilleri-címeket is megjelentettek, de mivel a Montalbano-könyvek bizonyultak a legkelendőbbnek az olvasók körében, a sorozatnál maradtak. A fordítókat javaslat alapján kérték fel a munkára. Ez tehát ellentmond Basili a bekezdés elején idézett feltételezésének.

felé billen el a mérleg nyelve” (Bagota 2001: 10). A fordításhoz az ELTE Olasz Tanszékének doktoranduszát, Lukácsi Margitot kérték fel, „aki nagy szakértelemmel és élvezettel fordította le a Camilleri-regényeket” (Bagota 2001: 10). Az Olasz Kultúrintézetrel is terveztek együttműködni, szerették volna a hazai olvasóknak személyesen is bemutatni a szerzőt. 2002-ben a Könyvfesztivál díszvendége Olaszország és az olasz irodalom volt, amelynek keretein belül Antonio Sciacovelli, Fried Ilona és Szénási Ferenc beszélgettek kortárs olasz szerzők, köztük Andrea Camilleri regényeiről is (vö. A IX. Budapesti Nemzetközi Könyvfesztivál programjából. 2002. *Új Könyvpiac* 12 (4): 8–9.)

¹⁵⁰ A kötet népszerűsítésére a *Librarius* oldalán olvasható a *Kétélű indíték* című elbeszélés (Camilleri 2017c).

¹⁵¹ Eredeti: [...] authentische sizilianische Krimi-Erzählstimme (forrás: emailés közlés).

Angol nyelvre Stephen Sartarelli amerikai költő fordította Camilleri regényeit. Casanova (1999/2004) elmélete szerint nagyobb tekintélyt és ismertséget adhat a szövegnek, ha fordítója elismert, különösen, ha költő az illető. Angol nyelvre egyedül Sartarelli ültette át a szerző műveit, ezért ezek diakronikus vizsgálata is figyelmet érdemelne.¹⁵² *A víz alakja* és *Az agyagkutya* 2002-ben jelen meg az Egyesült Államokban a Viking kiadónál, az Egyesült Királyságban pedig előbbi 2003-ban, utóbbi 2004-ben a Pan Macmillan kiadói csoport tagjánál, a Picadornál. Az angol és az amerikai kiadás között minimális eltérések találhatók, például a szerkesztésben és az amerikanizmusok brit változatra cserélésében (olyan szavakban, mint az *arse-ass*, vö. McRae 2011: 208).¹⁵³

Mivel *A víz alakja* és *Az agyagkutya* Camilleri két legtöbbet fordított regénye, emellett talán a legismertebbek is (vö. I.2. alfejezet), érdemes részletesebben megvizsgálni a különböző fordításokat, leginkább azt, hogy a fordítók hogyan birkóztak meg a nyelvileg eltérő részek fordításával, ami a nyelvek eltérő pozíciójából fakadó normákra is rávilágíthat.

A vizsgálat alapját Jana Vismuller-Zocco írásai (1999, 2001, vö. II.4. alfejezet) adják: az esettanulmányban a Vismuller-Zocco által 2001-ben felvetett funkciókat (játékos, eseti, meghatározó) és az 1999-es írásban szereplő eseteket (pl. szólások-közmondások), illetve egyéb nyelvi jellegzetességeket (pl. hivatalos nyelv, Stilnovo nyelve) vizsgálom meg a két regényben. A második és harmadik funkcióra több példát is találtam a regényekben, az elsőre nem: bár a Vismuller-Zoccónak felvetett kategóriák valószínűnek tűnnek, emiatt mégsem értek teljesen egyet felvetésével. Az első, játékos funkcióról szóló részben ezért ilyen jellegű, de nem dialektust felvonultató részeket elemeztem a három fordításban. 1999-es írásáról már Cinzia Russi (2018) is leírta, hogy leginkább *Az agyagkutya*-ra alapozta megállapításait, ennek ellenére ezek is jó kiindulópontot szolgáltatnak a nyelvi megoldások elemzéshez és a normák leírásához.

A víz alakja sokkal kevesebb dialektális sajátosságot mutat fel, mint *Az agyagkutya*, a nyelvezet leginkább az olasz neosztenderdet (ld. a disszertáció 117. lábjegyzete) tükrözi. Mindezek ellenére Camilleri konzisztensen használ olyan szavakat, amelyek később sajátos „szókincséhez” tartoznak, és megmutatja, hogy saját narrátori hangját szándékozik alkalmazni regényeiben. Ezek közé tartoznak például a *magari* [talán] [is] értelemben is, *nèsciri* [elmenni,

¹⁵² Hasonlót készített el Elena Sanna (2019), aki három egymástól különböző időben készült fordítást (*The Shape of Water*, 2002; *Rounding the Mark*, 2007; *The Treasure Hunt*, 2013) vet össze, illetve Ellen McRae (2011) is a 2010-ig megjelent kötetek vizsgálatával. Eredményeik alapján Sartarelli fokozatosan feszegette az angol nyelvi normákat (először csak ismert szavak, pl. *signora*, *buongiorno* szövegbe illesztésével), amíg Camillerihez hasonló hatást nem ért el olyan fonológiai és morfoszintaktikai szerkezetek használatával, amelyek az eredeti környezetet és Camilleri innovativitását, stílusát is tükrözik (vö. továbbá jelen disszertáció V.3. alfejezete).

¹⁵³ Később nagyobb változtatások is megtalálhatók, például a *L'odore della notte* regény címe Amerikában *The Smell of the Night*, míg az Egyesült Királyságban *The Scent of the Night* (vö. McRae 2011: 208).

kimenni], *trasiri* [bemenni], *tanticchia* [egy kicsit] stb. Russi a sorozat harmadik regényéről, *Az uzsonnatolvajról* szóló elemzésében (2018, vö. továbbá II.4. alfejezet) a szókincs három csoportját különböztette meg: (1) autentikus szicíliai elemek, (2) szicíliai elemek, amelyek a nem szicíliai olvasók számára is felismerhetők, és (3) „egy szicíliai ’alapszókinccset,’ amely Camilleri munkásságában fix státusszal bíró elemekből áll”¹⁵⁴ (Russi 2018: 191). Russi később (2020, vö. továbbá II.4. alfejezet) részletesen elemezte *A víz alakjának* nyelvi jellemzőit, amelyből kiderül, hogy néhány jellemző csak a szereplők beszédében fedezhető fel, míg más, később karakterisztikusnak tartott jellegzetesség meg sem jelenik ebben a regényben, és hogy „általánosságban elmondható, hogy a szereplők nyelve a strukturális jellemzők szélesebb, változatosabb skáláját és gyakoribb előfordulását mutatja, amelyben gyakrabban fordulnak elő az együttes fonetikai/fonológiai és morfológiai/morfoszintaktikai jellemzők, mint a diegetikus hangban”¹⁵⁵ (Russi 2020: 67–68).

Az agyagkutya első oldalára pillantva megállapítható, mennyire megváltozott Camilleri nyelvhasználata a sorozat első kötetéhez képest: a szicíliai vagy szicilianizált szavak már nem elszórta vannak jelen, hanem egyértelműen saját elbeszélői hangjának részei. Ahogy Pagano is megerősíti, „a nyelvi választások nem statikusak, mert csakúgy, mint a szerző a regényeivel, a sorozat rendezője is úgy döntött, hogy fokozatosan, egyre gyakrabban illeszti be a tipikus és azonosító dialektális jegyeket”¹⁵⁶ (Pagano 2021: 193). Luigi Matt ugyanezt írta Camilleri dialektushasználatáról:

Ha Camilleri munkásságának egészét nézzük, olyan érzésünk van, mintha egyre jobban belemerülnénk a szicíliaiba. Különösen a Montalbano-sorozat fejleményeit követve elmondható, hogy az óvatos kezdés után – amikor az olvasók (akik közül sokan igen hűségesek) már hozzászóltak a mérsékelt mennyiségű dialektushoz – lehetővé vált a dózis emelése a legutóbbi könyvek szélsőségéig.¹⁵⁷ (Matt 2020: 49)

¹⁵⁴ Eredeti: [...] a ‘core’ Sicilian lexicon comprised of items that, basically, have acquired a fixed status in Camilleri’s work.

¹⁵⁵ Eredeti: [...] in general the characters’ language exhibits a larger, more varied array and a denser distribution of structural features, with frequent co-occurrences of both phonetic/phonological and morphological/morphosyntactic features, than the diegetic voice.

¹⁵⁶ Eredeti: [...] the language choices were not static because, just like the author with his novels, the director of the series decided to gradually, and more often, insert dialectisms that are typical and identifying.

¹⁵⁷ Eredeti: Se si guarda all’insieme della produzione narrativa camilleriana, si ha quindi l’impressione di scorgervi una progressiva immersione nel siciliano. Soprattutto seguendo gli sviluppi del ciclo di Montalbano si può dire che dopo un avvio tutto sommato prudente, una volta che i lettori (molti dei quali, da quanto si sa, fedelissimi) hanno preso dimestichezza con quote moderate di dialetto è stato possibile aumentare la dose, fino agli esiti estremi dei libri recenti.

A kiválasztott regényekről általánosságban elmondható, hogy a narráció nyelvét és a sztenderd olasz nyelven tett kijelentéseket nem jelölt nyelvváltozatra ültette át a fordító. Megtalálhatók viszont olyan momentumok a regényekben (pl. amikor Montalbanón eluralkodnak az érzelmei, új szereplő társadalmi-szociális jellemzése a nyelvezettel), ahol a nyelvhasználat, különösen a dialektus(ok)é meghatározó, és amelyeket a fordítók ennek megfelelően jelölt, a sztenderd narrátori nyelvtől megkülönböztetett módon kellett (volna) lefordítaniuk.

III.2. A dialektus funkciói

III.2.1. A játékos funkció

A két regényben ugyan nem jelenik meg a játékos funkció, de előfordulnak olyan esetek, amikor a fordítónak szójátékokkal, viccekkel akadt dolga. Ezek sok esetben Catarella alakjához kötődnek, aki csak a második kötetben tűnik fel. Catarella nem túl okos szereplő, csak családi kötelékei miatt alkalmazkodik a rendőrkapitányságon. Sajátos nyelvezetét *italiano maccheronico* [makaróni olasz, vö. 126. lábjegyzet) névvel illetik (pl. Viztmüller-Zocco 1999): dialektust és olasz kever, jelentéseket téveszt, ezért kijelentései összevisszák, értelmetlenek, nem koherensek, és amellet, hogy viccesek, félreértésre adnak okot.

Egy ilyen Catarella-jelenetet és két másik, nem hozzá kapcsolódó esetet emelek ki. Az első példában Catarella és Montalbano „nemi betegségről” (*malattia venerea*) beszélnek, amelyről Catarella azt gondolja, hogy jön és megy (*va e viene*), tehát összekeveri a *venire* [jönni] igét a *venerea* [nemi] jelzővel. Lukácsi Margit megtartotta a betegség képét, mivel a vérbaj a szifilisz szinonimája, de a rendszeres orrvérzéssel kötötte össze. Catarella fejében tehát a vérbaj az a vérzés, amely bizonyos időközönként jön és megy. Az angol fordításban Sartarelli a hangzókkal játszik: az általános nemi betegséget gonorrhéává változtatja, ami így összecseng a jövés-menés (*here and gone*) komponenssel. Von Bechtolsheim a német szó (*Geschlechtskrankheit* – nemi betegség) szóból a *schlecht* részt alakítja át: Catarella egyszer jól érzi magát (*Erst geht's mir gut*), aztán nem (*dann geht's mir plötzlich schlecht*). Mindegyik fordító tehát talált megoldást a fordítási problémára, magyarul és angolul konkrét betegségnevet használtak fel, németül pedig az általánosabb kifejezést. A szövegrészben feltűnő az is, hogy Sartarelli angolosan *Catre* rövidíti Catarella nevét, ami erős honosításra utal, a másik két nyelv megtartotta az olasz rövidítést (*Catàre*). További érdekesség az angol változatban, hogy Catarella köznyelvi kifejezést és rövidítést (*li'l thing*) használ.

«Specialista di cosa, Catarè?». «Di malattia venerea». Montalbano aveva spalancato la bocca per lo stupore. «Tu?! Una malattia venerea? E quando te la pigliasti?». «Io m'arricordo che questa malattia mi venne quando ero ancora nico, non avevo manco sei o sette anni». «Ma che minchia mi vai contando, Catarè? Sei sicuro che si tratta di una malattia venerea?». «Sicurissimo, dottori. Va e viene, va e viene. Venerea». (<i>Il cane di terracotta</i>, 25–26)	– Milyen specialistát akarsz, Catarè? – Vértbajban specialistát. Montalbanónak tátva maradt a szája a megdöbbenéstől. – Neked? Vértbajod? Mikor szedted össze? – Ahogy így visszaemlékszek, ez a baj még csimotakoromba gyött rám, hat-hét éves se vótam. – Miféle baromságot hordasz itt össze nekem, Catarè? Biztos vagy benne, hogy vértbaj? – Teljesen biztos, felügyelő úr. Az orrom: hun vérzik, hun meg eláll, vérzik meg eláll. Vértbajos. (<i>Az agyagkutya</i>, 25)	‘Specialist in what, Cat?’ ‘Gonorrhea.’ Montalbano had looked at him open-mouthed. ‘Gonorrhea? You? When did you get that?’ ‘As I remember, I got it first when I was still a li’l thing, not yet six or seven years old.’ ‘What the hell are you saying, Cat? Are you sure you mean gonorrhea?’ ‘Absolutely. Had it all my life, on and off. It’s here and gone, here and gone. Gonorrhea.’ (<i>The Terracotta Dog</i>, 24)	»Spezialist für was, Catarè?» »Für Geschlechtskrankheiten.« Montalbano war vor Staunen der Mund offen stehengeblieben. »Du?! Eine Geschlechtskrankheit? Wo hast du dir denn die eingefangen?» »Ich weiß noch, daß ich krank geworden bin, als ich noch klein war, höchstens sechs oder sieben.« »Was redest du für einen Mist, Catarè? Bist du sicher, daß es eine Geschlechtskrankheit ist?» »Klar, Dottori. Erst geht’s mir gut, und dann geht’s mir plötzlich schlecht. Eine Geschlechtskrankheit.« (<i>Der Hund aus Terracotta</i>, 28)
---	---	--	---

A második példa Ferdinand Biraghìn titkár beszédében található meg: olaszul azért működik a vicc, mert a *tenore* szó a hangfajt és módot, hangnemet is jelent. Angolul és németül ugyanúgy működik a vicc, mint olaszul, de sajnos magyarra lefordíthatatlan: a fordító által választott megoldás kevésbé „szellemes”, mivel magyarul nem létezik ez a poliszémia. Lukácsi Margit a veleje (velő) szót használta, amely a csontvelőt és a lényegét is jelenti, tehát eltérítette a viccet a hangfajokról a felépítés felé: eleje, veleje, hátulja.

«Mi perdoni, certamente lei ignora il tenore della telefonata». «Non solo non ignoro il tenore, ma conosco anche il baritono, il basso e la soprano!». E rise. Quant’era spiritoso Ferdinando Biraghìn! (<i>Il cane di terracotta</i>, 100)	– Bocsásson meg, bizonyára nincs tudomása a telefonbeszélgetés velejéről. – Nemcsak a velejéről van tudomásom, de az elejéről, sőt még a hátuljáról is! És felnevetett. Milyen szellemes ez a Ferdinando Biraghìn! (<i>Az agyagkutya</i>, 115)	‘Pardon my asking, but I assume you’re unfamiliar with the tenor of that conversation?’ ‘I’m not only familiar with the tenor, I also know the bass, the baritone, and the soprano!’ He laughed. Such a wit, this Ferdinando Biraghìn. (<i>The Terracotta Dog</i>, 116–117)	»Verzeihen Sie, ich nehme an, Sie kenne den Tenor des Gesprächs nicht?» »Ich kenne nicht nur den Tenor, sondern auch den Bariton, den Baß und den Sopran!« Er lachte. Wie witzig Ferdinando Biraghìn war! (<i>Der Hund aus Terracotta</i>, 125)
---	---	---	---

A harmadik példa Montalbano beszéde, amikor épp egy rémálomból ébred fel a kórházban, miután lelőtték: fél attól, hogy mivel a lövedék a beleit érte, ezentúl pépes ételeket kell ennie. A szobában jelen lévő orvosok megpróbálják kitalálni, mit mond, amelyeknek rímelniük kell, de legalábbis össze kell csengeniük az eredetivel. Az olasz szövegben a szavak mind ugyanazzal a morfémaival (-[p]ine) végződő főnevek, ami természetesnek hat. A magyar fordítás szavai rímelnék, de ige is van köztük (*lelövöm*). Érdekes megfigyelni, hogy a második szópár (*scarpine* [cipőcskék] – *mezőkön* – *brush* [kefe] – *Eichen* [kis tojás vagy tölgyek]) elég abszurdnak tűnhet a felügyelő szájában, míg a harmadik (*rapine* [elrablások] – *lelövöm* – *ambush* [csapda] – *Leichen* [holttestek]) a munkájához kapcsolódik, ami valószínűbbé teszi őket, ugyanakkor azt is jelenti, hogy a fordítók megpróbálták imitálni, hogy mennyire kapcsolódnak a szavak a kontextushoz, nem kizárólag rímelő vagy összecsengő szavakat kerestek.

«...pappine?» fece finalmente la voce di Montalbano, l'orrore di quella prospettiva gli aveva riattivato le corde vocali. «Che ha detto?» spiò il primario volgendosi ai suoi. «Mi pare abbia detto scarpine» disse uno. «No, no, ha detto rapine» intervenne un altro. (<i>Il cane di terracotta</i> , 178)	– ... pempőkön... – jött ki végre hang Montalban torkán, ez a rettenetes kilátás újra működésbe hozta a hangszalagjait. – Mit mondott? – kérdezte a főorvos a munkatársaihoz fordulva. – Mintha mezőkönt mondott volna – felelte az egyik. – Nem, dehogy, azt mondta, lelövöm – szólt közbe a másik. (<i>Az agyagkutya</i> , 208)	‘...mush?’ Montalbano finally managed to mutter, the horror of that prospect reactivating his vocal cords. ‘I think he said brush,’ said one. ‘No, no, he said ambush,’ interjected another. (<i>The Terracotta Dog</i> , 212)	»...Breichen?« brachte Montalbano schließlich heraus – dieser grauenhafte Gedanke hatte seine Stimmbänder reaktiviert. »Was hat er gerade gesagt?« fragte der Chefarzt seine Kollegen. »Ich glaube, er hat ›Eichen‹ gesagt«, meinte einer. »Nein, nein, er hat ›Leichen‹ gesagt«, mischte sich ein anderer ein. (<i>Der Hund aus Terracotta</i> , 222)
---	--	--	---

Az egyetlen, nyelvi normára utaló elem a játékos funkcióban bemutatott szövegrészekben véleményem szerint a Sartarelli által használt becenév: Camilleri nem használja a *Cat* rövidítést, ez egyértelmű honosítás az angol nyelvi olvasók számára. Esetleg ide tartozhat még a német fordító részéről az általánosabb *Geschlechtskrankheit* szó használata az explicitáció (a magyar és angol változatban olvasható konkrét betegségek) helyett, de valószínűbbnek tartom, hogy inkább a nyelvi játék megőrzése érdekében alkalmazták az adott szavakat a fordítók – ezt támasztja alá az a tény is, hogy eredetiben is ugyanaz a jelentésű szókapcsolat (*malattia venerea*) található.

III.2.2. Az eseti funkció

Ahogy említettem, az eseti funkciónál a szicíliai egyfajta „ízességet” kölcsönöz a történetnek, erre mindkét regényben találhatók példák. A következő egy cselekvést jelöl: *tambasiàre* annyit jelent, mint céltalanul szobáról szobára járni és gondolkozni. Russi szerint ez „egy sokrétű elmeállapot, amelynek legszembevetőbb összetevői a konstruktív cselekvéstől való totális vonakodás és egyfajta boldog lustaság élvezete, amelyet természeténél fogva sajátos fizikai viselkedés kísér: körbe-körbe járkálás és teljesen céltalan, jelentéktelen cselekedetek végzése”¹⁵⁸ (Russi 2020: 72). A *tambasiàre* az egyik feltűnő, dialektális szó *A víz alakjában* az *accuttufare* mellett. A magyar fordítók ezt a szót a *keringeni* igével fordították le; az angol szövegben a *dawdle* (pizsmogni, halogatni) szó látható, a németben pedig a *herumtrödeln* (elpizsmog, elbabrál). Mindegyik szó a sztenderd szókincs része, és egyik sem fedti le teljesen a cselekvést – ami nem is szükséges, hiszen Camilleri maga is leírja azt. Az angol és a német szövegben tehát elsőként célnyelvi megfelelőt találunk (*dawdle*, *herumtrödeln*), a második említésnél azonban feltűnik maga a *tambasiàre* szó is: már nem ragozott igeként szerepel, hanem főnévi igenévként, ami megkönnyítette a szövegbe illesztést. Sartarelli csak annyit fűz hozzá, hogy „szicíliaul *tambasiare*” (*tambasiare* [sic] *in Sicilian*) míg németül értékítélet is található: „sokkal jobban hangzik szicíliaiul” (*Auf sizilianisch klang das viel besser*).

Az agyagkutyában kétszer is megjelenik a szó, de egyik fordításban sem ugyanaz látható, mint *A víz alakjában*, illetve egyik sem tűnik ki a szövegből – mindazonáltal az eredetiben sincs úgy kiemelve, mint a fent idézett példában, így a fordítók gondolhatták azt, hogy nincs szükség a szó megjelölésére. Sorozatszerű fordítás esetén a visszatérő sajátos alakok hozzájárulhatnának egy sajátos hangulatú szerzői nyelv kialakulásához a célnyelven is, ez kismértékben egyedül Sartarellinél jelenik meg (vö. V.3. alfejezet).

¹⁵⁸ Eredeti: [...] multifaceted state of mind whose most salient components are a total unwillingness to act constructively and an indulgence in a sort of blissful laziness inherently accompanied by a specific physical behavior: going around and about performing trifling actions that are totally aimless.

«Ora mi metto a tambasiàre» pensò appena arrivato a casa. Tambasiàre era un verbo che gli piaceva, significava mettersi a girellare di stanza in stanza senza uno scopo preciso, anzi occupandosi di cose futili. E così fece, dispose meglio i libri, mise in ordine la scrivania, raddrizzò un disegno alla parete, pulì i fornelli del gas. Tambasiàva. Non aveva appetito, non era andato al ristorante e non aveva manco aperto il frigorifero per vedere quello che Adelina gli aveva preparato. (La forma dell'acqua, 151)	Na, nekiálllok keringeni egy kicsit – gondolta magában, ahogy hazaért. Keringeni – nagyon szerette ezt a szót, azt jelentette számára, amikor minden cél nélkül körbe-körbe járkált egyik szobából a másikba, és teljesen haszontalan dolgokkal foglalta el magát: szépen elrendezgette a könyveket, rendet rakott az íróasztalán, megigazított egy képet a falon, kipucolta a tűzhely sütőjét. Egyszóval keringett. Nem volt éhes, se étterembe nem ment el, se a hűtőt nem nézte meg, hogy mit készített neki Adelina. (A víz alakja, 132)	And now I'm going to dawdle a bit, he thought as soon as he got home. He liked the verb 'dawdle', tambasiare in Sicilian, which meant poking about from room to room without a precise goal, preferably doing pointless things. Which he did: he rearranged his books, put his desk in order, straightened a drawing on the wall, cleaned the gas burners. He was dawdling. He had no appetite, had not gone to the restaurant, hadn't even opened the refrigerator to see what Adelina had prepared for him. (The Shape of Water, 214–215)	Jetzt werde ich ein bißchen herumtrödeln, dachte er, als er nach Hause kam. Auf sizilianisch klang das viel besser: tambasiàre. Er mochte dieses Wort. Es bedeutete, in aller Ruhe von einem Zimmer ins andere zu wandern, ohne Ziel und Zweck, ja, sich einfach mit unnützen Dingen zu beschäftigen. Und genau das tat er. Er stellte die Bücher in Reih und Glied, machte auf seinem Schreibtisch Ordnung, rückte eine Zeichnung an der Wand gerade, putzte die Brenner des Gasherds. Er hatte keinen Appetit, war nicht ins Restaurant gegangen und hatte noch nicht einmal den Kühlschrank geöffnet, um nachzusehen, was Adelina ihm zubereitet hatte. (Die Form des Wassers, 214)
tambasiò da una stanza all'altra ora raddrizzando un quadro ora rileggendo una lettera (<i>Il cane di terracotta</i> , 18)	föl-le járkált egyik szobából a másikba, közben megigazított egy képet a falon vagy újraolvasott egy levelet (<i>Az agyagkutya</i> , 16)	shuffled from one room to the other, straightening a picture, re-reading a letter (<i>The Terracotta Dog</i> , 14)	wanderte von Zimmer zu Zimmer, rückte hier ein Bild gerade, las dort einen Brief (<i>Der Hund aus Terracotta</i> , 19)
tambasiàmo in giro (<i>Il cane di terracotta</i> , 192)	elmáskálgatunk (<i>Az agyagkutya</i> , 226)	hang out a little, walk around (<i>The Terracotta Dog</i> , 230)	machen einen kleinen Bummer (<i>Der Hund aus Terracotta</i> , 240)

Mivel a *tambasiàre* a Camilleri-alapszókincs része, érdemes lehet azt is megvizsgálni, hogy a másik elemzett regényben, *A prestoni serfőző*ben hogyan jelenik meg. Lukácsi Margit magyarul *ténfergett*, *sétáfkálni*, *jártukban-keltükben* fordulatokat használja, amelyek, bár pontosan leírják a cselekvést, nem jelöltek, a köznapi nyelv részei. Feltűnő viszont, hogy Sartarelli megtartotta az igét: *A prestoni serfőző*ben való első megjelenésekor is a *dawdle* igét használja, mint *A víz alakjában*, ám később másik szavakat használ a cselekvésre (*linger and stroll*, *walk*), tehát nem teljesen konzisztens fordítói stratégiájában. Monika Lustig fordításában az első esetben teljesen elmarad az ige, a második és harmadikban pedig az egyszerű *spazierengehen* (sétálni) szó található a szövegrészekben.

Kürthy Ádám megoldását a *Montalbano. Egy hónap a felügyelővel* című kötetben szintén érdemes megemlíteni: a *kerimbózsálni* igét választotta, amely tájnyelvi szóként¹⁵⁹ szokatlan lehet az olvasók számára (ld. V.1.1. alfejezet), azonban irodalmi legitimitást ad neki, hogy Babits Mihály is használta (vö. pl. Soltész 1965: 82).¹⁶⁰ A kötet német fordítója (Christiane von Bechtolsheim, aki *Az agyagkutyát* is fordította) teljesen kihagyta tagmondatot: csak a papucsban csoszogás és a könyv ide-oda helyezése található meg a német változatban.

Per tutto il dopopranzo non seppe che fare, tambasiò facendo cose di nisciuna importanza (<i>Il birraio di Preston</i> , 34)	egész délután nem tudta, mit csináljon, csak ténfergett, mindenféle apróságba fogott (<i>A prestoni serfőző</i> , 30)	For the rest of the afternoon she dawdled about, not knowing what to do, fussing with things of no importance (<i>The Brewer of Preston</i> , 26–27)	Nach dem Mittag wußte sie nicht, was mit ihrer Zeit anfangen, also tat sie belanglose Dinge wie einen Knopf an einer Bluse annähen (<i>Die sizilianische Oper</i> , 32)
perché alla gente piace tambasiàre (<i>Il birraio di Preston</i> , 109)	mert a népek szeretnek az utcán sétafikálni (<i>A prestoni serfőző</i> , 107)	since people like to linger and stroll about in the heat (<i>The Brewer of Preston</i> , 106)	weil die Leute gerne spazierengehen und die Abendfrische suchen (<i>Die sizilianische Oper</i> , 120)
Fu questa la scascione per la quale, tambasiando, si vennero a trovare davanti a un manifesto stampato (<i>Il birraio di Preston</i> , 207)	Ez volt az oka annak, hogy jártukban-keltükben egy nyomtatott plakát került az útjukba (<i>A prestoni serfőző</i> , 204)	In the course of their walk, they found themselves in front of a printed bill (<i>The Brewer of Preston</i> , 206)	Und bei diesem Spaziergang kamen sie an einem Aushang vorbei (<i>Die sizilianische Oper</i> , 231)
Tambasiò per un'orata, strascinando le pantofole, ora sfogliando un libro, ora spostandolo di posto. (<i>Un mese con Montalbano</i> , 364)	Egy órán át kerimbózsált: csoszogott a papucsával, és hol belelapozott egy könyvbe, hol máshova pakolt egyet. (<i>Montalbano. Egy hónap a felügyelővel</i> , 425)	–	Eine Stunde lang schlurfte er in Pantoffeln herum, mal schlug er ein Buch auf, mal legte er es an einen anderen Platz. (<i>Das Paradies der kleinen Sünder</i> , 353)

Camilleri a *tambasiàre* igét tartalmazó bekezdés után közvetlenül egy másik igével is hasonló módon bánik: megemlíti, majd rögtön megmagyarázza. A *tambasiàre* igével ellentétben az *accuttufare* [összevernivalak] nem vált részévé a Camilleri-szókincsnek (vö. Matt 2020: 83. lábjegyzet), a Camilleri-szótár szerint is csak egyszer jelenik meg (Marci 2025: 53).

Mivel főnévi igenévként szerepel, mint a *tambasiàre*: az angol és a német a fordítók ugyanúgy jártak el, megtartották a szövegben az idegen szót, míg a magyarban lefordították (*pellengérre állítják*). A német fordító itt is megjegyzi, hogy a szó „sokkal jobban hangzik

¹⁵⁹ Somogyban és Háromszékben használatos ige (vö. Szinnyi 2003: 1109).

¹⁶⁰ Kürthy Ádám megosztotta velem, hogy csak a fordítás után értesült a szó irodalmi múltjáról, ezért valószínűbb, hogy a családi nyelv (Zala) része volt vagy irodalmi tanulmányai során találkozott vele (személyes közlés).

szicíliaiul” (*auf sizilianisch so viel besser klang*). Azt is érdemes megemlíteni, hogy Sartarelli az ige visszaható alakját adta meg (*accuttufarSI*, kiemelés tőlem), amely ugyan a nyelvtanilag helyesebb megoldás, viszont a célnyelvi olvasók számára valószínűleg mindegy, melyik idegen formával találkozunk olvasás közben.

Si voleva accuttufare. Altro verbo che gli piaceva, significava tanto essere preso a legnate quanto allontanarsi dal consorzio civile. (<i>La forma dell'acqua</i> , 152)	Szerette volna, ha pellengérre állítják. Nagyon tetszett neki ez a szó, egyrészt azt jelentette: bottal elverni valakit, másrészt: kivetni valakit a társadalomból. (<i>A víz alakja</i> , 133)	What he wanted to do now was <i>accuttufarsi</i> – another verb he liked, which meant at once to be beaten up and to withdraw from human society. (<i>The Shape of Water</i> , 216)	Ein anderes Wort, das er liebte und das auf sizilianisch so viel besser klang: <i>accuttufare</i> . Es konnte zweierlei heißen: Zum einen, daß man eine Tracht Prügel abbekam, zum anderen, daß man sich von der restlichen Welt abkapselte [...] (<i>Die Form des Wassers</i> , 215–216)
--	--	--	--

A következő részletben két szó(kapcsolat) is van, amely az eseti funkciót illusztrálja: egyrészt a *cangiu di la guardia*, amit Lukácsi először *őrsígvátásnak*, majd hangtanilag helyes formájában *őrségváltásnak* fordított magyarul, összhangban az eredeti szöveggel, ahol szintén ismételve szerepel: a szicíliait követi az olasz (*cambio della guardia*). A magyar szó első változata tájshólasos hangzókat tartalmaz: a magas, hosszú, ajakréses, felső nyelvállású /i:/ hangzó használata a magas, hosszú, ajakréses, középső nyelvállású /e:/ helyett, ami az északkeleti nyelvjárások sajátja. A másik változtatás, az 'l' elhagyása nem jellemző feltétlenül valamely nyelvjárásra, inkább a kiejtés egyszerűsödésére vezethető vissza (mint a volt > vót, bolt > bót esetében – ezeknél a magánhangzó is megnyúlik, míg a *vátás*ban csak kihullik). A német fordító megtartotta az eredetiben is szereplő szicíliai szókapcsolatot, amelyet aztán németre fordított (*Wachablösung*), tehát ugyanazt a technikát alkalmazza, mint az eredeti szöveg. Az angol szövegben idézőjelek jelzik, hogy Gegè szóhasználatáról van szó. A zárójeles közbeékelés magyarban nem olyan egyértelmű, elmarad a *smontavano* erősebb szexuális konnotációja, a német szövegben pedig egyenesen eltűnik, a párok „elhagyják a helyszínt”.

Arrivò alla mannara alle cinque, ora che Gegè chiamava «cangiu di la guardia», il cambio della guardia consistendo nel fatto che le coppe non mercenarie e cioè amanti, adulteri, ziti, se ne andavano dal posto, smontavano («in tutti i sensi» pensò Montalbano) per lasciare largo al gregge di Gegè [...] (<i>Il cane di terracotta</i> , 144–145)	Öt órákor ért ki a kocsisorra, abban az órában, amelyet Gegè „őrsígváltás”-nak hívott, az őrségváltás abból állt, hogy a nem üzleti forgalmat bonyolító párok, azaz a szeretők, a félredugók, a kanbaglyok levonultak a terepről, szedték a sátorfájukat („mindenféle értelemben”, gondolta Montalbano), és átadták helyüket Gegè nyájának [...] (<i>Az agyagkutya</i> , 169)	Montalbano arrived at the Pasture at five o'clock, the hour of what Gegè called the 'changing of the guard', the time of day when the unpaid couples – that is, lovers, adulterers, boyfriends and girlfriends – got off (<i>in every sense</i> , thought Montalbano), giving way to Gegè's flock [...] (<i>The Terracotta Dog</i> , 172)	Er kam um fünf in der Mannara an, zu der Stunde, die Gegè <i>cangiu di la guardia</i> nannte, die Wachablösung, die darin bestand, da nichtkäuflche Pärchen, also Liebespaare, Ehebrecher und Unverheiratete, den Ort des Geschehens verließen, um Gegè's Rudel Platz zu machen [...] (<i>Der Hund aus Terracotta</i> , 181)
---	--	---	---

Az idézett szakaszban megtalálható másrésztől a *la mannara* kifejezés, amely egy Vigàta településen kívül eső helyet jelöl, ahol Montalbano barátja, Gegè bonyolítja üzleteit és futtatja a lányokat. A *mannara*¹⁶¹ nagyobb hangsúlyt kap *A víz alakjában*, mert a nyomozás egy része ott zajlik. A szicíliai szó maga kerítéssel határolt, állatok számára elkülönített területet jelent (Marci 2025: 540), amelyre Zaránd Kornél és Kovács Noémi fordítása megfelelőbbnek tűnik szemantikai értelemben (*legelő*). A Lukácsi Margit által használt *kocsisor* viszont nem csak autók sorát jelöli, hanem a prostituáltak lelőhelyét is, így a két szó konnotatív jelentése jobban illeszkedik egymáshoz.

A következő, *A víz alakjából* származó példákban a svéd Ingrid rossz szótagra teszi a hangsúlyt (amely azonban az olasz szavak nagy részénél a tipikus hangsúlyozás), Montalbano pedig kétszer is kijavítja őt. Magyarul viszont az 'e' és az 'é' két különböző hang: 'e' /ɛ/ nyílt, elől képzett középnyílt kerekítetlen magánhangzó, az 'é' /e:/ középzárt elől képzett kerekítetlen magánhangzó. Mivel az olaszban inkább a hangzó hosszúsága a fontos, magyarul talán természetesebben hangzott volna hosszú mássalhangzóval ('g' vagy 'l', pl. *legelő*), mint két különböző magánhangzóval. A német szövegben a fordító megtartja a *mannara* szót, ám a német helyesíráshoz alakítja (nagy kezdőbetű, a *die* névelőt kapja a *die Weide* [*legelő*] szó után). Az angol szövegben Sartarelli a *pasture* (*legelő*) szót használja, amelyhez Sanna (2019: 109) szerint teljesen más konnotáció tartozik azon felül, hogy ott állatokat tartanak: *pasture* – nagy legelő, *mannara* – kerítéssel körbezárt terület. A *pasture-pastor* szópár más jelentéssel is bír; a többi fordításban ugyanaz a szó szerepel, csak a kiejtésük különbözik.

¹⁶¹ A televíziós sorozat magyar szövegében, amelyet Müller Ágnes fordított, a *mannara* kifejezést használják.

«Avevo curiosità di vedere questa mannàra...». «Mànnara» corresse Montalbano. (<i>La forma dell'acqua</i> , 125)	– Kíváncsi voltam arra a Légelőre... – A Legelőre – ismételte meg helyesen Montalbano. (<i>A víz alakja</i> , 108)	‘I was curious about this place called the Pastor—’ ‘Pasture,’ Montalbano corrected. (<i>The Shape of Water</i> , 175)	»Ich war neugierig, wollte diese Mannàra mal sehen...« »Mànnara«, verbesserte Montalbano sie. (<i>Die Forms des Wassers</i> , 176)
«[...] gli aveva suggerito la storia della mannàra». «Mànnara» corresse pazientemente Montalbano, quell'accento spostato gli dava fastidio. «Mànnara, mànnara» ripeté Ingrid. (<i>La forma dell'acqua</i> , 137)	[...] és ő a Légelőt javasolta. – Legelőt – helyesbített türelmesen Montalbano, akit idegesített ez a visszatérő hiba. – Legelő, Legelő – ismételte Ingrid. (<i>A víz alakja</i> , 119–120)	‘[...] I lost the necklace and had suggested the story about the Pastor to him.’ ‘Pasture,’ Montalbano patiently corrected her. The mispronunciation bothered him. ‘Pasture, Pasture,’ Ingrid repeated. (<i>The Shape of Water</i> , 193)	»[...] er habe ihm die Geschichte mit der Mannàra empfohlen.« »Mànnara«, korrigierte Montalbano geduldig. Die falsche Betonung störte ihn. »Mànnara, Mànnara«, wiederholte Ingrid. (<i>Die Forms des Wassers</i> , 194)

A következő beszélgetésben a dialektális szó (*farlacche*) faléceket jelöl, Montalbano nem emlékszik az olasz megfelelőre. A magyar fordításban Lukácsi Margit a *celőke* [bot, pózna, husáng] nyelvjárási szót használta, amely annyira távol állhat a magyar olvasók számára, mint az eredeti *farlacche* szó az olaszok számára. Bechtolsheim megtartja az eredeti szót, és az azonos stratégiával ugyanolyan elidegenítő hatást ér el, mint az eredeti szöveg. Az angol szövegben a *puncheon* szó található meg, amely inkább 'gyámfa', 'támasz' jelentéssel bír, viszont kevésbé gyakran előforduló kifejezés.

[...] Il pavimento è stato ricavato con una decina di farlacche inchiodate l'una all'altra e posate sulla terra nuda». «Cosa sono queste farlacche?» spiò il questore. «Non mi viene la parola italiana. Diciamo che sono assi di legno molto spesse. (<i>Il cane di terracotta</i> , 93)	[...] A talajt vagy tíz egymáshoz szegelt celőkével fedték, közvetlenül a puszta földre rakták le őket. – Mik azok a celőkék? – kérdezte a rendőrkapitány. – Nem jut eszembe az olasz szó. Mondjuk, hogy jó széles deszkák. (<i>Az agyagkutya</i> , 106)	‘[...] They’d made a floor, for example, out of a dozen or so puncheons nailed together and set down on the bare earth.’ ‘What’s a puncheon?’ ‘I can’t think of the proper word. Let’s just say they’re very thick planks. [...]’ (<i>The Terracotta Dog</i> , 107–108)	»[...] Der Boden besteht aus einem Dutzend aneinandergenagelter <i>farlacche</i> , die auf der nackten Erde liegen.« »Was sind denn <i>farlacche</i> ?« fragte der Questore. »Mir fällt das italienische Wort nicht ein. Das sind besonders dicke Holzbretter. [...]« (<i>Der Hund aus Terracotta</i> , 115–116)
---	--	---	---

Szintén Camilleri és Montalbano alapszókincséhez tartozik a *rompere/scassare i cabasisi* [csesztetni, cseszegetni] kifejezés, amely már *Az agyagkutya*ban is megtalálható. Ahogy általában, a német stilizálja a szöveget, kevesebb trágárság található benne (*mit seiner*

Rostlaube ärgern – a tragacsával bosszantott), az angol és a magyar pedig köznyelvi megfelelőket használ.

A kifejezés később is megjelenik, például a következő fejezetben elemzett *A prestoni serfőző*-ben: itt egyedül a második magyar példa durvább, a többi megoldás inkább köznyelvi.

a rompermi i cabasisi con la sua scasassata Cinquecento (<i>Il cane di terracotta</i> , 99)	folyton engem csesztetett a lerobbant cinquecentójával (<i>Az agyagkutya</i> , 113)	busting my balls with his rattletrap Fiat 500 (<i>The Terracotta Dog</i> , 115)	mich mit seiner Rostlaube zu ärgern. (<i>Der Hund aus Terracotta</i> , 123)
ha rotto i cabasisi a tutto il creato (<i>Il birraio di Preston</i> , 18)	az egész cselédségnek a könyökin jött ki (<i>A prestoni serfőző</i> , 14)	boring everyone to death (<i>The Brewer of Preston</i> , 10)	mehr als genug in den Ohren gelegen sind (<i>Die sizilianische Oper</i> , 14)
ma non scassate i cabasisi a me! (<i>Il birraio di Preston</i> , 45)	de ne az én seggemet cseszegessétek még ezzel is! (<i>A prestoni serfőző</i> , 40)	but leave me out of this (<i>The Brewer of Preston</i> , 37)	geht mir bloß nicht auf die Eier (<i>Die sizilianische Oper</i> , 44)

Az is fontos momentum a regényekben, amikor Montalbanón úrrá lesznek az érzelmek, hiszen ilyenkor a dialektus akaratlanul is teret kap beszédében – ezt Vizmüller-Zocco is példaként hozza 1999-es írásában. A következő, felettesével folytatott párbeszédben egy ilyen dialektális felkiáltás található. A magyar fordítás honosít (*Jóságos Szűzanyám!*), míg az angol megtartja az eredeti kifejezést és a jegyzetek között magyarázza azt. A német ugyan az eredeti szavakat jeleníti meg, de nem magyarázza meg azokat.

«Madunnuzza biniditta! Ma pirchi?». «Non sia ridicolo, Montalbano». «Mi scusi, ma perché devo essere promosso?». (<i>Il cane di terracotta</i> , 35)	– Jóságos Szűzanyám! De hát miért? – Ne nevetesse ki magát, Montalbano. – Már megbocsásson, de miért kellene engem előléptetni? (<i>Az agyagkutya</i> , 36)	‘Madunnuzza biniditta! Why not?’ ‘Don’t be silly, Montalbano.’ ‘Well, I’m sorry, but why should I be promoted?’ (<i>The Terracotta Dog</i> , 36)	»Madunnuzza biniditta! Aber weswegen denn?« »Seien Sie nicht kindisch, Montalbano.« »Entschuldigen Sie, aber weswegen soll ich denn befördert werden?« (<i>Der Hund aus Terracotta</i> , 41)
---	--	---	---

A példák alapján a legfeltűnőbb jelenség az, hogy az angol, és még inkább a német szövegben milyen sok idegen elem kapott helyett, míg a magyarban fordítva történik: a káromkodások, szicíliai igék stb. mind le vannak fordítva. A magyar szövegek a legszöveghibbék – nincsenek betoldások, plusz magyarázatok, illetve a leghonosítóbbak is – szicíliai vagy olasz elemek nem találhatók meg bennük. Mindhárom szöveg betartja a szintaktikai normákat, a hangtan szintjén Lukácsi Margit fordítása sokszor eltér a normától – ez a szereplők beszédében jelenik meg. A

kortárs műfordítói hagyományokkal összhangban nem szépíti meg a szöveg stílusát, a káromkodások, szitkozódások, köznyelvi kifejezések mind megtalálhatók a szövegben – ez részint a műfajnak és az ahhoz kapcsolódó olvasói elvárásoknak is betudható. A káromkodások a német szövegben a leginkább stilizáltak, ami a nyelv sajátságainak tudható be – Camilleri másik fordítója, Moshe Kahn is megemlítette az általa készített interjúban, hogy ez nehézséget okozott számára (vö. V.3. alfejezet).

III.2.3. A meghatározó funkció

A leggyakrabban előforduló kategória a harmadik, a meghatározó, amelyet egy személy vagy a közeg jellemzésére használnak. Ennek oka nyilvánvalónak tűnhet, hiszen a szereplők bizonyos módon beszélnek származásuk és tanultságuk függvényében. Catarella, ahogy említettem, makaróni nyelven beszél, míg Montalbano a helyzethez igazítja a nyelvet és a stílust: amikor például általános iskolai osztálytársával, Gegével beszél, leginkább dialektusban teszi, amit mindkét regényben megfigyelhetünk. Ezt az állítást Vizmuller-Zocco is megerősíti: „Montalbano képes egyensúlyozni/disztigválni azok között, akik kizárólag dialektusban beszélnek (például a bejárónője, Adelina), akik dialektusban és olaszul (például Görög Tano), akik makaróni nyelven (Catarella), vagy akik minden származási helyre utaló jel nélküli olaszul képesek kifejezni magukat”¹⁶² (Vizmuller-Zocco 1999).

Kovács Noémi és Zaránd Kornél fordításában a kevert nyelvről olaszra váltás egyáltalán nem jelenik meg. *Az agyagkutya* egyértelműen dialektálisabb párbeszédét kizárólag Lukácsi próbálta meg érzékeltetni magyar tájnyelvi és rétegnyelvi elemekkel (például *gyüszs* a *jössz* helyett, *vóna* a *volna* helyett), tehát az alsóbb társadalmi osztály tagjaihoz kapcsolja ezeket a hangváltoztatásokat. Ahogy Russi is megállapítja elemzésében, *A víz alakjában* „a nem és az életkor operatív szociolingvisztikai paraméterek lehetnek szicíliai jellemzők megoszlását illetően”¹⁶³ (Russi 2020: 87), így az ilyen jellemzők szereplők dialógusában való használatának módszere jó köztes megoldásnak tűnik *Az agyagkutya* esetében is.

A német szövegben feltűnő, hogy a felügyelő nevének *Salvù* beceneve olaszos formájában, *Salvóként* jelenik meg a szövegben, valószínűleg azért, hogy ne zavarja össze az

¹⁶² Eredeti: [...] è il personaggio pivotale per quanto riguarda l'espressione linguistica, in quanto è capace di destreggiarsi tra colo che parlano in dialetto solo (come fa, per es., con Adelina, la sua donna di servizio), o in dialetto e in italiano (per es., con Tano 'u grecu), o in una lingua maccheronica (con Catarella) fino a coloro che cercano di esprimersi in un italiano senza indizi di provenienza.

¹⁶³ Eredeti: [...] gender and age might be operative sociolinguistic parameters for the distribution of Sicilian features.

olvasót. További érdekesség, hogy az eredeti szövegben szereplő Barcellona helységnevet az angol és a magyar fordítók a spanyol városra gondolva Barcelonának fordítják, míg a német fordító a messina megyei Barcellona Pozzo di Gotto-ra egészíti ki. Az első regény olvasásakor valószínűbbnek tűnhet, hogy Gegè a szigeten belül viszi el testvérét szemorvoshoz, nem Spanyolországba, viszont a második kötetben kiderül, hogy a spanyolországi Barcelonáról van szó („Barcellona di Spagna”, Camilleri 1996: 12). Fontos volna tehát a regények közti összefüggések figyelembevétele, amely természetesen itt csak a regények előreolvasásával jöhetett volna létre (az első regény mindhárom fordítása később jelent meg, mint az *Il cane di terracotta*).

« Scendi Salvù » disse a Montalbano « godiamoci tanticchia di quest’aria buona » [...] « Salvù, io lo so quello che vuoi spiarmi. E mi sono preparato bene, puoi interrogarmi magari a saltare ». [...] « Come sta tu soru? » spiò il commissario. « L’ho portata a Barcellona, che c’è una clinica specializzata pi l’occhi. Pare che fanno miracoli. M’hanno detto che almeno l’occhio destro ce la faranno a farglielo recuperare in parte » [...] « Fatti trasferire alla buoncostume e lo vieni a scoprire. A me farebbe piacere, così aiuto un miserabile come a tia che campa di solo stipendio e se ne va in giro con le pezze al culo » (<i>La forma dell’acqua</i>, 46–47)	– Szállj ki! – mondta Montalbanónak. – Élvezzük ezt a jó levegőt. [...] – Salvu, tudom, mit akarsz megtudni tőlem. És én jól felkészültem, kikérdezhetsz „ugratva” is. [...] – Hogy van Marianna? – kérdezte a felügyelő. – Elvittem Barcelonába, egy szemészeti klinikára. Állítólag csodákra képesek. Azt mondják, hogy legalább a jobb szemét részben használni tudja majd. [...] – Gyere át az erkölcsrendészethez, és megtudod. Én örülnék neki. Tudnék segíteni rajtad, nyomorulton, aki csak a béréből él, és akinek kilóg a segge a gatyájából. (<i>A víz alakja</i>, 37–38)	‘Come on out, Salvù,’ he said to Montalbano. ‘Let’s enjoy the fine night air a minute.’ [...] ‘I know what you want to ask me, Salvù. I’m well prepared. You can ask me anything you like, even jumping around.’ [...] ‘How’s your sister doing?’ asked Montalbano. ‘I took her to Barcelona. There’s a specialized eye clinic there. They say they can work miracles. They told me they can get the right eye, at least, to recover in part.’ [...] ‘Get yourself transferred to vice and you’ll find out. I’d like that. It’d give me a chance to help out a poor wretch like you, who lives only on his salary and goes around dressed in rags.’ (<i>The Shape of Water</i>, 58–60)	»Steig aus, Salvo«, rief er Montalbano zu, »genießen wir ein bißchen die herrliche Luft.« [...] »Salvo, ich weiß, was du mich fragen willst. Und ich habe mich gut vorbereitet, kannst mich sogar durcheinander abfragen.« [...] »Wie geht’s deiner Schwester?« fragte der Commissario. »Ich habe sie nach Barcellona Pozzo di Gotto gebracht, da gibt es eine Spezialklinik für Augenleiden. Sieht aus, als würden die regelrechte Wunder bewirken. Sie haben mir gesagt, daß sie zumindest das rechte Auge teilweise wieder hinbekommen.« [...] »Laß dich zur Sitte versetzen, dann weißt du’s. Mich würde das sehr freuen, dann könnte ich einem armen Schlucker wie dir helfen, der nur von seinem Gehalt lebt und wie ein Lumpensammler herumläuft.« (<i>Die Form des Wassers</i>, 59–61)
--	--	--	--

«Pronto, Salvo? Gegè sono. Lasciami parlare e nun m'interrumpìri dicendo minchiate. Haiu necessità di vidiriti, l'haiu a dire na cosa». «Va bene, Gegè, stanoti stissa, se vuoi». «Non mi trovo a Vigàta, a Trapani sono». «Allora quannu?». «Oggi che jornu è?». «Jovedì», «Ti va beni sabatu a mezzanotti a u solitu posto?». «Senti, Gegè, sabatu a sira sono a mangiare con una pirsona, però pozzu vèniri lo stesso. Si ritardo tanticchia, aspettami». (<i>Il cane di terracotta</i>, 126–127)	– Halló, Salvo? Én vagyok, Gegè. Hagyjá beszélni, és ne szakíts félbe mindenféle marhasággal. Találkoznunk kell, mondanom kell neked valamit. – Rendben, Gegè, akár máma éccaka, ha akarod. – Nem vagyok Vigátában, Trapaniban vagyok. – Akkor mikor? – Máma mi van? – Csütörtök. – Jó neked szombaton éjfélkor a szokott helyen? – Várjál, Gegè, szombat este vacsorálok valakivel, de attól még mehetek. Ha kicsikét késnék, várjál. (<i>Az agyagkutya</i>, 147–148)	‘Hello, Salvo? Gegè here. Let me talk, and don’t interrupt with your usual bullshit. I need to see you. I need to tell you something.’ ‘Okay, Gegè. Even tonight’s okay, if you want.’ ‘I’m not in Vigàta, I’m in Trapani.’ ‘So when?’ ‘What day is today?’ ‘Thursday.’ ‘How about Saturday midnight the usual place?’ ‘Listen, Gegè, Saturday night I’m having dinner with someone, but I can come anyway. If I’m a little late, wait for me.’ (<i>The Terracotta Dog</i>, 150)	»<i>Pronto</i>, Salvo? Hier ist Gegè. Hör zu, und quatsch mir nicht wieder dauernd dazwischen. Ich muß dich sehen, ich hab’ dir was zu sagen.« »<i>Va bene</i>, Gegè, gleich heute abend, wenn du willst.« »Ich bin nicht in Vigàta, ich bin in Trapani.« »Wann dann?« »Was ist heute für ein Tag?« »Donnerstag.« »Paßt dir Samstag um Mitternacht am üblichen Treffpunkt?« »Samstag abend bin ich zwar zum Essen eingeladen, aber ich komme trotzdem, Gegè. Warte auf mich, falls es ein bißchen später wird.« (<i>Der Hund aus Terracotta</i>, 131)
---	---	---	--

Más tanult szereplők is képesek a regiszterváltásra, ahogy a következő példában is látható. Saro, amikor Montalbanóhoz beszél, dialektusról fokozatosan sztenderd olaszra vált: *Che non l’avevo trovata* [Hogy nem találtam meg] sztenderd olasz nyelven van. Ez a váltás nem látható egyik fordításban sem.

«Quando l’hai trovato?». «Lunidia a matinu prestu, alla mánara». «L’hai detto a qualcuno?». «Nonsi, sulu a me muglieri». «E qualcuno è venuto a spiarti se avevi trovato una collana così e così?». «Sissi. Filippo di Cosmo, che è omu di Gegè Gullotta». «E tu che gli hai detto?». «Che non l’avevo trovata». «Ti cridi?». «Sissi, mi pare di sì. E lui ha detto che se per caso la trovavo, dovevo dargliela senza fare lo stronzo, perché la cosa era delicata assai». (<i>La forma dell’acqua</i>, 64–65)	– Mikor találtad meg? – Hétfőn, korán reggel a Legelőn. – Elmondta valakinek? – Senkinek, csak a feleségemnek. – És nem jött senki, aki érdeklődött volna nálad, hogy találtál-e egy ilyen nyakláncot? – De. Filippo di Cosmo, Gegè Gullotta egyik emberje. – És te mit mondtál neki? – Hogy nem találtam meg. – Hitt neked? – Igen. Azt hiszem, igen. Azt mondta, hogy ha megtalálom, át kell azonnal adnom neki, minden tréfát félretéve, ugyanis fontos dologról van szó. (<i>A víz alakja</i>, 52–53)	‘When did you find it?’ ‘Early Monday morning, at the Pasture.’ ‘Did you tell anyone?’ ‘No, sir, just my wife.’ ‘And has anyone come to ask if you found a necklace like this?’ ‘Yes, sir. Filippo di Cosmo came. He’s one of Gegè Gullotta’s men.’ ‘And what did you tell him?’ ‘I said I hadn’t found anything.’ ‘Did he believe you?’ ‘Yes, sir, I think so. Then he said that if I happened to find it, I should give it to him right away and not mess around, because it was a very sensitive matter.’ (<i>The Shape of Water</i>, 85–86)	»Wann hast du es gefunden?» »Am Montag früh, an der Mánara.« »Hast du mit jemandem darüber gesprochen? « »Nein! Nur mit meiner Frau.« »Und ist jemand gekommen, um dich zu fragen, ob du so eine Kette gefunden hast?» »Jaja, Filippo di Cosmo, einer von Gegè Gulottas Leuten.« »Und du, was hast du ihm gesagt?» »Daß ich sie nicht gefunden hätte.« »Hat er dir geglaubt?» »Jaja, ich glaube schon. Und er hat gesagt, wenn ich sie zufällig finde, muß ich sie ihm geben, ohne Dummheiten zu machen, denn es handele sich um eine sehr heikle Angelegenheit.« (<i>Die Form des Wassers</i>, 85)
--	--	--	--

A következő példában Montalbano Saro szomszédjaival beszél. Nyilvánvaló fordítási hibák találhatók a magyar szövegben: az idős nő a férjét, Turiddrut hívja („*Turiddru! Turiddru!*”), hogy menjen gyorsan oda hozzá, nem a felügyelőt hívja be, illetve az idézett rész közepén a szomszédasszony azt mondja: „Látod, azért menekültek el, hogy ne végezzék a börtönben?”, de a fordításban „Ha nem menekültek volna el, biztosan dutyiban végzik!” – tehát a saját igazát bizonygatja férjének, amelynek anaforás szerkezete a szövegrész első mondatán kívül egyáltalán nem látszik a magyar fordításban, míg az angolban és a németben megjelenítik a fordítók.

Saro gyerekére Camilleri egyszerűen a *picciliddro*, azaz gyerek szót használja, de a fordítók ebben a részben a *tolvajfióka*, *csibész* szavakat használják. Az *-iddro* végződés kicsinyítőképző, más szavakban is megfigyelhető (például *nicareddro* [kicsi, gyerek]). Ahogy Russi is megerősíti, az <ll> hangzó <ddr>-re való váltása (és különösen a *picciliddro* szóban) a korábbi könyvekhez képest nagyobb hányadban található meg *A víz alakjában* (Russi 2020: 64). A szó maga a szerző alapszókincsének tekinthető, gyakorta jelenik meg dialektust is felvonultató regényeiben.

Akik olvasták *A víz alakját*, tudják, hogy a gyerek nagyon beteg, így a *tolvajfióka* és *csibész* szavak használata eltéríti a jelentést: a gyerek nem képes csibészkedésre, egész nap fekszik. A tolvajfióka neologizmus: a rendetlen gyerekeket inkább az ördögfióka szóval szokás illetni, ezért feltételezhető, hogy rossz etimológiai visszavezetés (*piccino* [kicsi] és *ladro* [tolvaj] szavakból) áll a háttérben. A CamillerINDEX szerint a *picciliddro* szó hét alkalommal van jelen a regényben (CamillerINDEX – picciliddro), így fordították magyarra: *tolvajfióka* (8), *kisgyerek* (26), *kislegény* (51), *kisgyerek* (51), *gyerkőc* (52), *kicsi* (77), *tolvajfióka* (130), *csibész* (130), ezért az ellenkezője is felmerül: hogy a fordítók ismerték a szó jelentését.¹⁶⁴ Az *agyagkutyában* Lukácsi konzekvensen a tájnyelvi *csimota* szót használja a *picciliddro* fordításaként, a német fordításban egyszerűen kicsinek (*der Kleine*) nevezik a gyereket, az angolban a *their little son* [kisfiuk] mellett szintén feltűnik a szomszédasszony részéről a gyerek minősítése (*li'l brat* [kis csirkefogó]).

Az angol szövegben beszélt nyelvi jellegzetességek találhatók, amelyek a szereplő népies, iskolázatlan voltát hangsúlyozzák (*them's, doncha, d'ya, lookin', folk, li'l, 'em*), emellett a *signora* szó is megjelenik idegen elemként.

A német fordítás mutatja a legfigyelemreméltóbb manipulációt: az előbb látott *signora* és *signore* mellett a *signorit* is megtartja a szövegben, ami, bár a kontextusból kikövetkeztethető, esetleg kevésbé érthető a közönség számára. Megjelennek viszont olyan közbeékelések, amelyek az eredeti szövegben egyáltalán nincsenek jelen: a *Vastasi sunnu!* [Azok faragatlan alakok!] mondatot eredetiben közli, majd hozzáfűzi, hogy „ezzel az asszony a szemeteseket arcátlan fajankóknak/bunkóknak titulálta” (*Womit sie die Müllmänner als ›unverschämte Flegel‹ titulierte*), tehát magyarázza is a szicíliai szerkezetet. Beszúrja a következő mondatot is: „Káromkodások áradata ömlött a felügyelőre” (*Eine Flut von Schimpfwörtern ergoß sich über den Commissario*), amelyben szintén látható a szöveg egészében feltűnő olaszul hagyott titulus (*commissario*). A *Turiddru!* kezdetű rész elejét meghagyja szicíliaiul (*veni di corsa ccà*), utána viszont lefordítja németre (*komm ganz schnell her*), majd megint közbeékelés következik, amelyből megtudhatjuk, hogy a szomszédasszony „minél jobban felizgatta magát, annál erősebb lett a dialektusa” (*Je mehr sie sich aufregte, desto breiter wurde ihr Dialekt*), ez valószínűleg a következő részre utal, amelyet a fordító sztenderd németre váltott, csak pár beszélt nyelvi jellegzetességet hagyott benne (*sin', is'n, abgehaun, 'ne, isses, 'm*). Az is feltételezhető, hogy ezeket a sztenderdtől eltérő kihágásokat a közbeékeléssel magyarázza.

¹⁶⁴ Egy beszélgetés során Kovács Noémi azt mondta, lehetséges a rossz etimológiai következtetés, nem állt rendelkezésükre szicíliai szótár. Azt is elmondta, hogy két részre osztották a regényt, így az azonos szavak (pl. *tolvajfióka*) megjelenése a regény két végpontján a szerkesztő műve is lehetett.

«Mi perdoni, signora, cercavo i signori Montaperto». «Signuri Montaperto? Ca quali signuri! Chiddri munnizzari vastasi sunnu!» Non doveva correre buon sangue fra le due famiglie. «Lei cu è?». «Sono un commissario di pubblica sicurezza». La donna s'illuminò in volto, pigliò a fare voci con note acute di contentezza. «Turiddru! Turiddru! Veni di cursa ccà!». «Chi fu?» spiò apparendo un vecchio magrissimo. «Chistu signuri un commissariu è! Vidi ch'aviva raggiuni!? Vidi ca i guardii i cercanu? U vidi ca eranu genti tinta? U vidi ca sinni scapparu pi nun finiri in galera?». «Quando se ne sono scappati, signora?». «Mancu mezz'ura, havi. Cu u picciliddru. Si ci curri appressu, capaci ca li trova strata strata». «Grazie, signora. Corro all'inseguimento». Saro, sua moglie e il picciliddro ce l'avevano fatta. (<i>La forma dell'acqua</i>, 148)	– Bocsásson meg, asszonyom, Montaperto urat és családját keresem. – Montaperto urat és családját? Még hogy urat! Szemtes [sic] az, nem úr! Bizonyára nem volt túl jóban a két család. – Maga kicsoda? – Felügyelő vagyok a rendőrségtől. Az asszony arca felragyogott és éles, örömteli hangokat hallatott. – Ejha! Jöjjön be gyorsan! – Mi történt? – jelent meg a színen egy csontsovány öregember. – Ez az úr itt egy felügyelő! Látod, mégiscsak igazam volt! Mondtam én, hogy keresi a rendőrség. Megmondtam, hogy rossz emberek ezek. Ha nem menekültek volna el, biztosan dutyiban végzik! – Mikor mentek el, asszonyom? – Nincs egy fél órája. Vitték a kis tolvajfiókat is. Ha utánuk szalad, még lehet, hogy elcsípi őket az úton. – Köszönöm, asszonyom! Már indulok is! Ezek szerint Sarónak, feleségének és a kis csibésznek sikerült lelépnie. (<i>A víz alakja</i>, 130)	‘Excuse me, signora, I was looking for Mr and Mrs Montaperto.’ ‘The mister and the missus! Some mister and missus! Them’s garbage people. Scum!’ Relations apparently were not good between the two families. ‘And who are you?’ ‘I’m a police inspector.’ The woman’s face lit up, and she started yelling in a tone of extreme contentedness. ‘Turiddru! Turiddru! Come here, quick!’ ‘What is it?’ asked a very skinny old man, appearing. ‘This man’s a police inspector! Doncha see I was right! D’ya see who the cops are lookin’ for? D’ya see they were nasty folk! D’ya see they ran away so then wouldn’t end up in jail?’ ‘When did they leave, signora?’ ‘Not half an hour ago. With the li’l brat. You go after ‘em right now, you might still catch ‘em along the road.’ ‘Thank you, signora. I’m going after them right now.’ Saro, his wife, and their little son had made it. (<i>The Shape of Water</i>, 210–211)	»Entschuldigen Sie bitte, Signora, ich suche die Signori Montaperto.« »Die Signori Montaperto? Und was für Signori das sind! <i>Vastasi sunnu!</i>« Womit sie die Müllmänner als »unverschämte Flegel« titulierte. Eine Flut von Schimpfwörtern ergoß sich über den Commissario. Zwischen den beiden Familien schien nicht gerade freundschaftliches Einverständnis zu herrschen. »Wer sind Sie überhaupt?« »Ich bin Polizeikommissar.« Das Gesicht der Frau leuchtete auf, sie fing an, laut zu rufen, tiefe Zufriedenheit klang aus ihrer Stimme. »Turiddru! Turiddru! <i>Veni di cursa ccà</i>, komm ganz schnell her!« Je mehr sie sich aufregte, desto breiter wurde ihr Dialekt. »Was is’n?« fragte ein dürrer Alter, der angeschlurft kam. »Dieser Herr, das is’n Kommissar! Siehst du, daß ich recht gehabt hab’? Siehst du, daß sie von der Polizei gesucht werden? Sieht du jetzt, daß das lausige Gauner waren? Siehst du jetzt, daß sie abgehaun sin’, um nicht im Gefängnis zu landen?« »Wann sind sie abgehauen, Signora?« »Nicht mal ’ne halbe Stunde isses jetzt. Mit ’m Kleinen. Wenn Sie Ihnen nachlaufen, vielleicht erwischen Sie sie noch.« »Danke, Signora. Ich nehme gleich die Verfolgung auf.« Saro, seine Frau und der Kleine hatten es geschafft. (<i>Die Form des Wassers</i>, 210–211)
---	--	---	---

Balassone hadnagy az egyetlen szereplő a két regényben, aki egy teljesen más dialektust beszél: milánóit. Lukácsi és Sartarelli lefordította az első részt, de a másodikat nem: Balassone első kijelentését egyszerűbb megérteni, mert hasonlóbb a sztenderd nyelvhez, így az olasz olvasók és Montalbano is gond nélkül megértik. A német ezzel szemben Balassone első milánói megnyilvánulását is a szövegben hagyja. A második kijelentés viszont nem olyan világos Montalbano és az olasz olvasók számára sem, ezért mindegyik fordító megőrizte ezt az idegenséget a szövegben. A német szövegben itt is olyan kiegészítés található (*Wir sind hier nun mal nicht in Mailand* [Ez itt nem Milánó]) amely az eredeti szövegben nem szerepel, viszont nincs kifejezetten szükség rá, mert már a szövegrész elején szerepel, hogy Balassone milánói dialektusban beszélt. A magyar fordításban Balassone látnok, azonban az eredeti *mutànghero* szó megfelelője inkább a szüksézávú lenne.

További figyelemre méltó részlet a Delio Tessa-költemény címe: a magyar fordítja, a német az eredeti címet hagyja bent a szövegben, de lábjegyzetben fordítja, az angol pedig ugyanúgy megtartja az eredeti címet a szövegben, mint a német, de a Sartarelli által összeállított jegyzetekben magyarázza meg:

“Halottak napja van, örvendjünk!” (milánói dialektus. Delio Tessa 1886–1939) ismert milánói dialektusban író költő. A halottak napját, november másodikát, angolul *All Souls’ Day*nek nevezik.¹⁶⁵ (Camilleri 2004c: 339)

¹⁶⁵ Eredeti: “It’s the Day of the Dead, oh joy!” (Milanese dialect). Delio Tessa (1886–1939) is a well-known Milanese dialect poet. The Day of the Dead, November 2, is commonly called All Souls’ Day in English.

L'agente Balassone, malgrado il cognome piemontese, parlava milanese e di suo aveva una faccia stremata da due novembre. «L'è el dì di mort, alegher!» aveva pensato Montalbano; vedendolo, gli era balzato alla memoria il titolo di un poemetto di Delio Tessa. [...] «De là del mur, c'è» disse sibillinamente Balassone che oltre ad essere malinconico era magari mutànghero. «Mi vuoi dire per cortesia, se non ti è troppo di peso, che c'è oltre la parete?» spiò Montalbano diventando di una pericolosa gentilezza. «On sit voeuij». «Vuoi usarli la cortesia di parlare italiano?». (<i>Il cane di terracotta</i>, 107)	Balassone hadnagy piemonti vezetékeve ellenére milánói dialektust beszélt, és születésénél fogva elgyötört, halottak napi ábrázata volt. – Itt a Halál napja, vigadjunk! – gondolta Montalbano: amint ránézett, emlékezete mélyéről előbukkant egy Delio Tessa-verscím. [...] – A falon túl van valami – mondta szibillai hangon Balassone, aki azon kívül, hogy mélabús, talán látnok is volt. – Volnál szíves megmondani, ha nem esik túlságosan nehezedre, hogy mi van a falon túl? – kérdezte Montalbano fenyegető udvariassággal. – <i>On sit voeuij</i>. – Megtennéd, hogy olaszul beszélsz velem? (<i>Az agyagkutya</i>, 123–124)	Officer Balassone, despite his Piedmontese name, spoke Milanese dialect and always wore a haggard face worthy of the Day of the Dead. <i>'L'è el dì di mort, alegher!'</i> Montalbano thought upon seeing him, reminded of the title of a poem by Delio Tessa. [...] 'It's there, behind the wall,' Balassone said mysteriously. He was not only a melancholic, but also a man of few words. 'Would you please tell me – if it's not asking too much – exactly <i>what</i> is there behind the wall?' asked Montalbano, who was becoming dangerously polite. <i>'On sit voeuij.'</i> 'Would you please have the courtesy to speak Italian?' (<i>The Terracotta Dog</i>, 125–126)	Der Polizeibeamte Balassone sprach trotz seines piemontesischen Nachnamens Mailänder Dialekt, obendrein machte er auch noch ein verdrießliches Gesicht wie an Allerseelen. <i>L'è el dì di mort, alegher!*</i> Bei seinem Anblick hatte Montalbano an den Titel eines Gedichtzyklus von Delio Tessa denken müssen. [...] »<i>De là del mur, c'è</i>«, sagte Balassone geheimnisvoll, denn er war nicht nur melancholisch, sondern auch wortkarg. »Würdest du, wenn es dir nicht zuviel ist, mir netterweise sagen, was auf der anderen Seite der Mauer ist?« fragte Montalbano gefährlich freundlich. »<i>On sit voeuij</i>.« »Könntest du bitte so freundlich sein und italienisch sprechen? Wir sind hier nun mal nicht in Mailand.« * Es ist der Gedenktag der Toten, laßt uns fröhlich sein! (<i>Der Hund aus Terracotta</i>, 133–134)
---	---	---	---

A következő példa Montalbano házvezetőnője, Adelina által írt cetli, amely a szicíliai jegyeit viseli magán és a beszélt nyelvhez áll közel, tehát feltételezhetjük, hogy nem nagyon tanult szereplőről van szó. A magyar és az angol fordítás is tükrözi az iskolázatlanságot: magyarban rossz mássalhangzók, tájnyelvi szavak (pl. *máma*), egybeírt szerkezetek (pl. *nemehet*), angolban leginkább helyesírási hibák a kiejtés szerint leírt szavakból, illetve rossz ragozás (*you was*). Feltűnő, hogy a német fordítás sztenderd nyelven közli a részt, egyáltalán nem jeleníti meg a szereplő által felvonultatott szociokulturális jegyeket, egyedül az egész regényben jellemző címeket és titulusokat (*Brigadiere*) látjuk olaszul.

«Il prigattere Fassio mà dito chi ogghi vossia sini torna a la casa. Pighlio parti e cunsolazione. Il prigattere mà dito chi lo deve tiniri leggio. Adellina». (<i>Il cane di terracotta</i> , 187)	“Fassio törsörmester aszonta hogy máma az úr hazagyün. Örülök neki. A törsörmester aszonta hogy nemehet nehezett. Adellina” (<i>Az agyagkutya</i> , 220)	<i>Sargint Fasio said you was comin home today. I am happy and releved. The sargint also said for me to feed you lite foods. Adelina</i> (<i>The Terracotta Dog</i> , 224)	»Der Brigadiere Fazio hat mir gesagt, daß Sie heute heimkommen. Meine Anteilnahme und gute Besserung. Der Brigadiere hat mir auch gesagt, daß Sie Diätküche brauchen. Adelina.« (<i>Der Hund aus Terracotta</i> , 234)
---	--	--	--

Az esettanulmány elején már írtam, hogy *A víz alakja* eleve kevesebb dialektális részt felvonultató regény, mint *Az agyagkutya*, ez természetesen a fordításokon is látszik. Kovács Noémi és Zaránd Kornél egy esetben, Montalbano Saróval zajló beszélgetésében jelenítette meg valamilyen módon a dialektust (*emberje*), amelyet Fatma beszédében (ld. következő alfejezet) is viszontlátunk. Ez azonban problematikus lehet, mivel az első esetben a dialektus megjelenítésére szolgál (*omu di*), a másodikban pedig a szereplő nyelvtudásának hiányát jelzi. Saró tanult ember, így a kettő összemosódása a szereplővel kapcsolatos rossz konnotációkat alakíthat ki az olvasóban. Lukácsi Margit fordításában a dialektális részek csak a szereplők beszédére jellemzőek, például Gegè és a vele való beszélgetésben Montalbano, illetve Adelina esetén – ez magyarázható azzal, hogy Gegè és Adelina iskolázatlan szereplők, tehát nem okoz problémát a magyar olvasókban keltett konnotáció, Montalbano pedig a hallgatóságtól függően alakítja a beszédét. Az angol és a német szövegben nem látszik meg Gegè szicíliaisága vagy iskolázatlansága, de a fordítók kollokvialis regisztert használtak a beszélgetésekben. *Az agyagkutya* német szövegében viszont feltűnnek olasz elemek (*pronto, va bene*), amelyek erősítik azt az általánosítást, hogy a cselekmény Olaszországban játszódik. Adelina cetlijének angol változata ugyanolyan helytelen szavakat és szerkezeteket tartalmaz, mint a magyar, ellenben ezek a német szövegben egyáltalán nincsenek jelen, így Adelina műveletlensége sem jelenik meg: ezt tovább erősíti a tény, hogy csak a magyar fordításban látszik, hogy a nő a saját nevét is helytelenül írja.

Saró szomszédjai esetében Assemi szicíliai elemeket hagyott a szövegben, amelynek különbsége az olasztól az olvasók számára is érzékelhető, hiszen a betoldás megmagyarázza nekik; a folytatásban a beszélt nyelvi jellegzetességeit mutatja fel a párbeszéd – éppúgy, ahogy az angol fordításnál is. A Camilleri-szókincshez tartozó *picciliddro* szó fordítása szintén problémákat vet fel: a *tolvajfióka, li'l brat* rossz konnotációkat ébreszthetnek az olvasóban.

Balassone hadnagy milánói dialektusa mind a három szövegben idegen elemként marad meg (a német és angol fordításokban a Delio Tessa-verscím is), a magyarban ezzel a szicíliai

dialektust honosítva, a milánói idegenítően jelenik meg, amely egybecseng a regényben megjelenített környezettel is: az alap a szicíliai nyelv, a szereplők számára a milánói dialektus idegenként cseng.

III.3. Egyéb nyelvi jellegzetességek

A dialektális részek mellett más nyelvi momentumok is érdekesek lehetnek számunkra. A következő beszélgetés ugyan nem dialektus, de a nyelvhasználat jellemzi is egyből a szereplőt. A felügyelő egy bevándorlóval, Fatmával beszél, aki a nyelvtanulók tipizált hibáit követi el: főnévi igenév a ragozott forma helyett (*tu aspettare* – *te várni* – *du warten*, ami, míg az újlatin és germán nyelvekben gyakran használt forma, a magyar nyelvben inkább mesterkéltnek hat), hiányzó vagy rosszul használt részek az igei és jelzői szerkezetekben (*io molta sfortuna* – *én nagyon szerencsétlen* – *I very unlucky* – *Ich sehr viel Pech*; *detto* – *he say* – *gesagt*). Ezek a jellemzők mindegyik szövegben nagyon hasonlóak: igeik ragozatlan formában, hiányzó copula, hiányzó névelők. A magyar fordítók emellett szótévesztést (*kapaszkodik hozzám* a *ragaszkodik hozzám* helyett) és rossz ragozást (*embere* helyett *emberje*) használtak, hogy kifejezzék Fatma nyelvezetének nyelvtanilag helytelen voltát.

«Non ti spaventare» disse il commissario. «Io non spavento. Io molta sfortuna». «E perché?» «Perché si tu aspettare qualche giorno, io non era più qua». «E dove volevi andare?» «C'è signore di Fela, me affezionato, a lui io piacere, domenica detto me sposare. Io credo lui». «Quello che ti viene a trovare ogni sabato e domenica?». Fatma sgranò gli occhi. «Come tu sapere?». Ripigliò a piangere. «Ma ora tutto finito».	– Ne félj – mondta a felügyelő. – Én nem fél. Én nagyon szerencsétlen. – És miért? – Mert ha te várni néhány nap, én nem lenni többé itt. – Hova akartál menni? – Van Felából egy kliensem, kapaszkodik hozzám, én tetszeni neki, vasárnap mondta, engem elvesz. Hiszek neki. – Aki meglátogat téged minden szombaton és vasárnap? Fatma nagyra meresztette a szemét. – Te honnan tud? Újra elkezdett sírni. – De most minden vége...	‘Don’t be afraid,’ the inspector said. ‘I not afraid. I very unlucky.’ ‘Why?’ ‘Because you wait few days, I no here no more.’ ‘And where did you want to go?’ ‘Man from Fela he like me, I like him, he say Sunday he marry me. I believe him.’ ‘The man who comes to see you every Saturday and Sunday?’ Fatma’s eyes widened. ‘How you know?’ She started crying again. ‘But now everything finish.’	»Du brauchst keine Angst zu haben,« sagte der Commissario. »Ich keine Angst. Ich sehr viel Pech.« »Und warum?« »Weil, wenn du einige Tage warten, ich war nicht mehr da.« »Und wohin wolltest du gehen?« »Da ist Signore aus Fela, mich mögen, ich ihm gefallen, Sonntag gesagt, mich will heiraten. Ich ihm glaube.« »Ist das der, der jeden Samstag und Sonntag zu dir kommt?« Fatma riß von Erstaunen die Augen auf. »Wie du wissen?« Sie fing erneut an tu weinen. »Aber jetzt alles aus.«
--	---	--	--

«Dimmi una cosa. Gegè ti lascia andare con questo signore di Fela?». «Signore parlato con signor Gegè, signore paga». [...] «Oh sì! Venuto signor Filippo, che lui uomo signor Gegè, detto a tutti noi se troviamo collana d'oro con cuore di brillanti dare subito a lui. Se non trovata, cercare». «E sai se è stata ritrovata?». «No. Anche stanotte tutte cercare». (<i>La forma dell'acqua</i>, 59)	– Mondd, Gegè hagyja, hogy elmenj ezzel a felai úrral? – Úr beszélt Gegè úrral, úr fizet. [...] – Ó, igen! Jött Filippo úr, aki Gegè úr emberje, mondta mind a lányoknak. aki találni arany láncot nagyköves szív rajta, rögtön neki adni. Ha nem talált, keresni. – Azt tudod, hogy megtalálták-e? – Nem, ma este is minden lány keresni. (<i>A víz alakja</i>, 47–48)	‘Tell me something. Is Gegè going to let you go with this man from Fela?’ ‘Man talk to Signor Gegè, man pay.’ [...] ‘Oh yes! Signor Filippo come – he Signor Gegè’s man – tell us if we find gold necklace with heart of diamond, we give it straight to him. If not find, then look.’ ‘And do you know if it was found?’ ‘No. Also tonight, all girls look.’ (<i>The Shape of Water</i>, 76–78)	»Verrat mir mal eines. Läßt Gegè dich mit diesem Signore aus Fela weggehen?» »Signore gesprochen mit Gegè. Signore bezahlen.« [...] »O ja! Signor Filippo gekommen, Mann von Signor Gegè, allen gesagt, wenn wir Goldkette finden mit Herz aus Brillanten, ihm sofort geben. Wenn nicht gefunden, suchen.« »Und weißt du, ob sie gefunden wurde?» »Nein. Auch heute nacht alle suchen.« (<i>Die Form des Wassers</i>, 76–78)
---	--	---	---

A következő három rész kapcsolódik egymáshoz: a Cardamone-családban szokás a külföldi bejárónők alkalmazása, akik Fatmához hasonlóan beszélnek, és ez a későbbi regények során is megjelenik, amikor Montalbano Ingrid házát hívja. Bár helyesebb olasz nyelvet beszélnek, beszédüket még mindig erős elemek fémjelzik, például a rossz mássalhangzó használata (/k/ helyett /g/ az első példában). A *guardare* [nézni] ige rosszul van ragozva (*io guarda*), míg az utolsó ige (*tu aspetta*) helytelenül tartalmazza a személyes névmást felszólító módban. Magyarul ugyanezt a mechanizmust használták a fordítók: a /k/ hangot /g/-re változtatták és a felszólító módú igét hiányzó záró mássalhangzóval tették helytelenné, ez pedig a narráció segítségével ugyanazt feltételezi a szereplőkről, mint olaszul. Az angolban a rossz hangképzés (/ð/-/d/), a copula hiánya, illetve az igeragozások tévesztése, németül pedig ragozatlan igeik (*wer da sprechen, ich gehen nachsehen, du warten*) jelennek meg.

«Ghi è tu ghe palla?». «Sono Giovanni, c'è Ingrid?». «Ga ora io guarda, tu aspetta». (<i>La forma dell'acqua</i>, 100)	– Gi bezél? – Giovanni vagyok, Ingrid ott van? – Aggó most én megnézni, te várja! (<i>A víz alakja</i>, 85)	‘Who dat speakin’?’ ‘It’s Giovanni. Is Ingrid there?’ ‘I go see, you wait.’ (<i>The Shape of Water</i>, 139)	»Wer da sprechen?» »Ich bin Giovanni. Ist Ingrid da?» »Ich gehen nachsehen, du warten.« (<i>Die Form des Wassers</i>, 139)
--	---	--	--

A második példa majdnem teljesen megegyezik az előzővel: a bejárónő zöngétlenek helyett zöngés mássalhangzókat (/p/ helyett /b/, /s/ helyett /dz/) és helytelen igei szerkezeteket használ. Magyarban ezt a helytelenséget csak a rossz ragozás mutatja (például *Ki beszél? helyett Ki beszélsz?, várj helyett vársz*), tehát Lukácsi úgy döntött, nem utánozza a mássalhangzováltásokat és az igei szerkezetekre limitálja a nyelv helytelenségét. Az angolban újra feltűnik a /ð/-/d/ hangzováltás, a köznyelvi *ya*, illetve Sartarelli eltünteteti a közbeékelést is (*si domandò Montalbano – tette föl magában a kérdést Montalbano*). A fekete amerikaiak valós nyelvhasználatának jegyeit vonultatja fel (*dare, ya, callin'*), amit indokolhat az idézet előtti szövegrész: „Gli rispose una voce di donna che pareva la parodia del doppiaggio di una negra”, tehát a válaszoló nő hangja olyan volt, mint egy afrikai paródiája egy szinkronizált filmben. A német meghagyja az eredeti szót és ezzel a hangzótévesztést is (*bronto*), utána pedig leginkább a hiányzó copulán és a felszólító mód rossz ragozásán érhető tetten a bejárónő külföldi volta.

«Bronto? Chi balli? Chi balli tu?». «Ma dove le vanno a raccattare le cameriere in casa Cardamone?» si domandò Montalbano. «C'è la signora Ingrid?». «Zì, ma chi balli?». «Sono Salvo Montalbano». «Tu speta». (<i>Il cane di terracotta</i> , 66)	– Halló! Ki beszélsz? Ki beszélsz ott? – Honnan verbuválják a házvezetőnőket Cardamonééknál? – tette föl magában a kérdést Montalbano. – Ingrid asszony otthon van? – Van, de ki beszélsz? – Salvo Montalbano vagyok. – Te vársz. (<i>Az agyagkutya</i> , 74–75)	‘Hallo? Who dare? Who you callin’ dare?’ Where did the Cardamones find these housekeepers? ‘Is Signora Ingrid there?’ ‘Ya, but who callin?’ ‘This is Salvo Montalbano.’ ‘You wait dare.’ (<i>The Terracotta Dog</i> , 74)	»Bronto? Wer da? Wer denn da?« Wo die Cardamones wohl ihre Hausmädchen herhaben? überlegte Montalbano. »Ist Signora Ingrid da?« »Ja, aber wer da?« »Ich bin Salvo Montalbano.« »Du warten.« (<i>Der Hund aus Terracotta</i> , 81)
---	---	--	--

A harmadik példában ismétlődik a minta: a Cardamone-család külföldi bejárónője beszél, aki nem tud igit ragozni, sőt, néha teljesen elhagyja azt (például *Non casa signora* [Nem otthon asszony]). A Gauguin-kép címének használata a felügyelő műveltségét mutatja meg, bár nem juttatja közelebb őt a sikeres kommunikációhoz. A beszélgetés végén Montalbano gúnyolódva utánozza a bejárónő beszédét, a külföldiek sztereotipikus nyelvhasználatát alkalmazza, amely a magyar fordítás ebben az esetben is az igeik rossz ragozására korlátozott, illetve az *otthon – házban* tévesztés is megtalálható. Az angol és a német szöveg is használja a *signora* szót, nemcsak itt, hanem a könyv egésze során: ezzel meghagyják az egzotikus ízt és a cselekmény helyszínét felismerhetően Olaszországba helyezik.

«C'è la signora Ingrid? Lo so che è tardi, ma devo parlarle». «Non casa signora. Tu dire, io scribare». I Cardamone pativano la specialità d'andarsi a cercare le cammarere in posti dove manco Tristan da Cunha aveva avuto il coraggio di mettere piede. «Manau tupapau» fece il commissario. «Niente capire». Aveva citato il titolo di un quadro di Gauguin, era da escludere che la cammarera fosse polinesiana o di quei paraggi. «Tu essere pronta scribare? Signora Ingrid telefonare signor Montalbano quando lei tornare casa». (<i>Il cane di terracotta</i>, 245–246)	– Ingrid asszony otthon van? Tudom, hogy késő van, de beszélnem kell vele. – Nincs házban asszonyom. Te mondasz, én írsz. Cardamonééknak megvolt az a gyengéjük, hogy olyan helyekről hoztak maguknak házvezetőnőt, ahová még Trisztán de Cunha se merte volna betenni a lábát. – Manau tupapau – mondta a felügyelő. – Semmit nem értesz. Egy Gauguin-kép címét mondta be, vagyis ki van zárva, hogy a házvezetőnő Polinéziából vagy valahonnan arról a tájról származna. – Tudsz írsz? Ingrid asszony hazajön telefonál Montalbano úrnak. (<i>Az agyakutya</i>, 291)	'Is Signora Ingrid there? I know it's late, but I need to speak to her.' 'Signora no home. You say, I write.' The Cardamones specialized in finding housekeepers in places where not even Tristan da Cunha would have dared set foot. 'Manau tupapau,' said the inspector. 'No understand.' He'd cited the title of a Gauguin painting. That eliminated Polynesia and environs from the housekeeper's possible land of origin. 'You ready write? Signora Ingrid phone Signor Montalbano when she come home.' (<i>The Terracotta Dog</i>, 297–298)	»Ist Signora Ingrid da? Ich weiß, daß es spät ist, aber ich muß sie sprechen.« »Signora nix da. Du sagen, ich schreiben.« Die Familie Cardamone suchte sich ihre Hausmädchen mit Vorliebe in Gegenden, die nicht mal Tristan da Cunha zu betreten gewagt hatte. »Manaò tupapaú«, sagte der Commissario. »Nix verstehen.« Er hatte den Titel eines Bildes von Gauguin genannt, das Mädchen kam aber offenbar nicht aus Tahiti oder Umgebung. »Du schreiben, ja? Signora Ingrid anrufen Signor Montalbano, wenn wieder zurück.« (<i>Der Hund aus Terracotta</i>, 311)
---	--	---	---

A víz alakjában Giorgiót angyszerű lényként írja le a szerző, amely megegyezik Stilnovo, tehát a 13. századi itáliai szerelmi költészet elképzelésével, miszerint a hölgy, mint egy angyal, egyfajta mediátor Isten és a költő között. A következő részlet nyelvezete nagyon hasonlít a Stilnovóéhoz, nemcsak a szavak választásában, hanem azok hangzásában is; mindkét jellemző hiányzik a fordításokból.

accanto alla donna con eleganza s'inginocchiò (<i>La forma dell'acqua</i> , 111)	elegánsan az asszony mellé térdelt (<i>A víz alakja</i> , 95)	then knelt elegantly beside the woman (<i>The Shape of Water</i> , 156)	Während er sich anmutig neben der Frau niederkniete (<i>Die Form des Wassers</i> , 157)
--	---	---	---

Mivel Montalbano rendőrfelügyelő, képesnek kell lennie hivatalos beszélgetést folytatni feletteseivel. Az alábbi példában Montalbano a montelusai prefektussal beszél és a bürokrácia tipikus nyelvét használja. A magyar fordítás nem adja teljesen vissza a jogi nyelvezetet, amely több szinten is eltér a köznyelvtől (pl. szókincs, szintaxis), az angol és a német jobban

illeszkedik az eredeti regiszteréhez. Az olasz mondat bonyolult mondszerkesztését két részre bontották a magyar fordítók, a következő bekezdésben kiemelt szavakat (*acclarare, ribadire, trasparenza*) a prefektus nem „gyakran használja”, hanem a „az idők kezdetete óta a prefektus szokincsének részei”, mindemellett pedig Montalbano nem két szót, hanem két igét és egy főnevet választ ki a prefektus szótárából.

La mia richiesta, signor prefetto, come ho già detto al dottor Lo Bianco e ribadisco a lei, è dettata da una volontà di trasparenza, allo scopo di troncare sul nascere ogni malevola illazione su una possibile intenzione della polizia di non acclarare i risvolti del fatto e archiviare senza i dovuti accertamenti. Tutto qui. Il prefetto si dichiarò soddisfatto della risposta, e del resto Montalbano aveva accurato scelto due verbi (<i>acclarare</i> e <i>ribadire</i>) e un sostantivo (<i>trasparenza</i>) che da sempre rientravano nel vocabolario del prefetto. (<i>La forma dell'acqua</i> , 40)	A kérésemet, prefektus úr, ahogy már mondtam Lo Biancónak, de most önnek is elmondom, átlátszó szándék vezérelte. Az a cél, hogy gátat vessünk minden rossz szándékú vádaskodásnak, miszerint a rendőrség nem akarja megvizsgálni a körülményeket, és a szükséges vizsgálatok nélkül akarja szőnyeg alá söpörni az ügyet. Ennyi az egész. Úgy tűnt, a prefektus elégedett volt a válasszal. Montalbano szándékosan választott két olyan szót (megvizsgálni és átlátszó), melyeket beszélgetőtársa is sűrűn használt. (<i>A víz alakja</i> , 33)	‘My request, sir, as I have already explained to Justice Lo Bianco and will now reiterate, was dictated by a desire for transparency, to nip in the bud any malicious supposition that the police department might prefer not to clarify every aspect of the case and wish to close it without due verification of all leads. That’s all.’ The prefect declared himself satisfied with the reply, and indeed Montalbano had carefully chosen two verbs (‘clarify’ and ‘reiterate’) and one noun (‘transparency’) which had forever been key words in the prefect’s vocabulary. (<i>The Shape of Water</i> , 50)	»Mein Ansuchen, Herr Präfekt, wie ich es schon Doktor Lo Bianco erläutert habe und Ihnen gegenüber nun bekräftigen möchte, entspricht dem Wunsch nach Transparenz, um jede bössartige Vermutung über eine mögliche Absicht der Polizei, die Angelegenheit nicht restlos aufzudecken und den Fall ohne erschöpfende Ermittlungen zu den Akten legen zu wollen, im Keim zu ersticken. Das ist alles.« Der Präfekt gab sich mit der Antwort zufrieden. Im übrigen hatte Montalbano mit Sorgfalt zwei Verben (aufdecken und bekräftigen) und ein Substantiv (Transparenz) gewählt, die seit jeher zum bevorzugten Wortschatz des Präfekten gehörten. (<i>Die Forms des Wassers</i> , 52)
--	--	--	---

Ugyanilyen nyelven írott az az igazolás, amelyet Montalbano Sarónak nyújt át: hivatalos iratnak minősül, ezért nyelvezetének tükröznie kellene ezt a tulajdonságát. A magyar fordítás szövege jobban tükrözi a jogi nyelvezetet, mint az előző példában, másrészt viszont hiányzik belőle a záróformula („In fede”), amely kötelező eleme az ilyen típusú dokumentumoknak. Érdekesség, hogy a német szövegben az eddig mindig olaszul hagyott titulus most lefordítva jelenik meg (*Polizeikommissar*), illetve két részre választotta a mondatot a fordító.

A nyelvi sajátosságok mellett az igazolás szövege tipográfiaiilag is elkülönül eredetiben (kisebb méretű betűkkel írt és a többitől elválasztott rész), ahogy az angol szövegben is, ahol

emellett oldalt be is van húzva. A németben elválasztva és behúzva, de ugyanakkora betűmérettel látható, míg a magyar fordításban belesimul a szöveg többi részébe.

Io sottoscritto Montalbano Salvo, Commissario presso l'ufficio di Pubblica Sicurezza di Vigàta (provincia di Montelusa) dichiaro di ricevere in data odierna dalle mani del signor Montaperto Baldassare detto Saro, una collana di oro massiccio, con pendaglio a forma di cuore, pur esso d'oro massiccio ma tempestato di diamanti, da lui stesso rinvenuto nei pressi della contrada detta «la munnara» nel corso del suo lavoro di operatore ecologico. In fede. (<i>La forma dell'acqua</i> , 66)	Alulírott Salvo Montalbano, a Montelusához tartozó Vigàta város közbiztonsági részlegének vezetője kijelentem, hogy a mai napon Baldassare Montaperto úr, azaz Saro kezeiből átvettem egy tömör arany nyakláncot szív alakú medállal, mely szintén színarany és gyémántokkal van kirakva, és amelyet ő maga talált a Legelőnek nevezett területen, ökológiai munkálatai során. (<i>A víz alakja</i> , 53)	I the undersigned, Salvo Montalbano, Chief Inspector of the Police Department of Vigàta (province of Montelusa), hereby declare having received on this day, from Mr Baldassare 'Saro' Montaperto, a solid-gold necklace with a heart-shaped pendant, also solid gold but studded with diamonds, found by Mr Montaperto around the area know as 'the Pasture' during the course of his work as ecological agent. In witness whereof, (<i>The Shape of Water</i> , 87)	»Ich, der Unterzeichnende Salvo Montalbano, Polizeikommissar von Vigàta (Provinz Montelusa), erkläre hiermit, am heutigen Tage von Signor Baldassare Montaperto, genannt Saro, eine Halskette aus Massivgold mit einem Anhänger in Herzform, ebenfalls aus Massivgold und mit Diamanten besetzt, erhalten zu haben. Das Schmuckstück hat er selbst im als »Munnara« bezeichneten Gebiet gefunden, während er seiner Arbeit als Hilfsumweltpfleger nachging. Hochachtungsvoll.« (<i>Die Form des Wassers</i> , 87)
---	---	---	---

Azt gondolom, érdemes egy pillantást vetnünk a Vizmüller-Zocco által 1999-ben említett kategóriákra is, ezen belül a közmondásokra és a varázsigékre, de ide tartozhat *A víz alakjában* megjelenő, Silvio Luparellóról írt dalocska vagy a Montalbano kollégái által skandált szlogen is. Utóbbi esetében érdekes, hogy a német fordító eredetiben hagyta és lábjegyzetet sem fűzött hozzá, míg a magyar és az angol fordítók rímbe szedték anyanyelvükön, illetve az anaforát is megőrizték.

A varázsigé esetében is a magyar és az angol fordító is honosított, de míg a magyar két különböző varázsigét mos egybe (*csiribí-csiribá és szezám, tárulj!*) és ezzel megőrzi az eredeti szószámot, addig az angol és a német csak a másodikra cseréli (*Open sesame...!; Sesam, öffne dich*). Az eredetiben szereplő varázsigé csak Camillerinél tűnik fel, feltételezhető, hogy vagy a szerző saját találmányáról van szó, vagy az általa sokat emlegetett családi nyelvhasználatból származik.

A harmadik példa egyfajta szicíliai közmondás, amely tulajdonképpen a rákövetkező szövegrészben meg is van magyarázva, így érthetővé válik az olasz olvasók számára. A német szövegben ez is eredeti nyelven található, míg a magyarban és az angolban lefordítva, de

feltűnő, hogy az angol jóval kevésbé közönséges, míg a magyar tükrözi az eredeti regiszterét. A magyarázó részben a német fordítás is pongyola kifejezést használ (*vögel*n). A legjobban az angol fordításban különül el a szövegtől a közmondás, nem idézőjelben, Montalbano gondolataként jelenik meg, hanem a szövegtől minden irányban elkülönítve, illetve a jegyzetek között is feltűnik: az eredeti közmondást olvashatjuk, zárójelben pedig, hogy szicíliai közmondásról van szó.

«quant'è buono, quante bello / l'ingegnere Luparello». (<i>La forma dell'acqua</i> , 33)	„milyen szép, és milyen jó, jótevőnk, Luparello”. (<i>A víz alakja</i> , 26)	<i>What a good man, What a fine fellow Is our dear Signor Luparello. (The Shape of Water, 38)</i>	» <i>Quant'è buono, quant'è bello / l'ingegnere Luparello.</i> « (<i>Die Form des Wassers</i> , 40)
«Ràpriti pìpiti e chiuditi pòpiti» mormorò stupefatto Germanà, ricordandosi della formula magica di un gioco di bambini che serviva a far schiudere, per virtù di magarla appunto, tutte le porte. (<i>Il cane di terracotta</i> , 93)	– Csiribí, csiribá, szezám, tárulj! mormogta döbbsen Germanà, akinek egy gyerekjáték varázsigeje jutott az eszébe, mely éppen arra szolgált, hogy mindenféle ajtót kinyissanak vele. (<i>Az agyagkutya</i> , 106)	‘Open sesame...’ Germanà murmured in amazement, recalling the children’s formula that magically served to open all doors. (<i>The Terracotta Dog</i> , 107)	»Sesam, öffne dich«, murmelte Germanà verblüfft; er mußte an das Zauberwort eines Märchens aus Tausendundeiner Nacht denken, mit dem man mittels Hexerei Türen öffnen konnte. (<i>Der Hund aus Terracotta</i> , 115)
«Fùttiri addritta e caminari na rina / portanu l’omu a la ruvina». Una sola volta aveva fottuto stando in piedi e dopo non si era sentito così distrutto come affermava il proverbio, mentre era vero che sulla sabbia, anche quella dura più vicina al mare, ci si stancava a camminare. (<i>Il cane di terracotta</i> , 143–144)	– Állva toszni, homokba’ járkáni / attúl fog az ember csillagokat látni. Egyetlenegyszer kefélt állva életében, de akkor sem érezte magát úgy kinyúlva, mint a közmondás állítja, ám igaz, ha homokban gyalogol az ember, még ha a partközeli, viszonylag keményebb homokban is, abban nagyon el lehet fáradni. (<i>Az agyagkutya</i> , 168)	Sex standing up and walking on sand will bring any man to a bad end. He’d once had sex standing up and afterward did not feel so destroyed as the proverb implied; whereas it was true that if you walked on sand, even the firm sand nearest the sea, you tired quickly. (<i>The Terracotta Dog</i> , 171)	» <i>Fùttiri addritta e caminari na rina / portanu l’omu a la ruvina.</i> « Er hatte nur einmal im Stehen gevögelt und danach nicht so kaputt gefühlt, wir das Sprichwort behauptete, aber wenn man im Sand lief, auch auf dem harten nah am Wasser, dann wurde man schnell müde, das stimmte. (<i>Der Hund aus Terracotta</i> , 180)
«E ora! E ora! La terra a chi lavora!». (<i>Il cane di terracotta</i> , 120)	– Rajta, csak rajta! Kasza, kapa hadra! (<i>Az agyagkutya</i> , 139)	‘Give land to those who work! Give land to those who work!’ (<i>The Terracotta Dog</i> , 141)	» <i>‘E ora! ‘E ora! La terra a chi lavora!</i> « (<i>Der Hund aus Terracotta</i> , 150)

Mint láthattuk, a regényekben nem csak a dialektus fordítása vet fel problémákat. Fatma és a Cardamone család bejárónői esetében hangsúlyos, hogy külföldiekről van szó: helytelenül használják a nyelvet, második vagy többedik nyelvként beszélik az olaszt. Lukácsi Margit, Kovács Noémi és Zaránd Kornél, illetve Christiane von Bechtolsheim és Schahrzad Assemi, s részben Stephen Sartarelli is ugyanazokat a jellegzetességeket használják (pl. névelő elmaradása, főnévi igenevek használata), amelyek a sztereotipikusan a nyelvtanulókhoz, külföldiekhez köthetők. Stephen Sartarelli fordításában a fekete amerikaiak nyelvezetét is megjelenítette, mert az egyik szereplőnél Camilleri is megjegyzi, hogy ehhez hasonlóan beszél – ez pedig az angolszász olvasóknak ismerős terep.

A Gauguin-kép címének említésekor Camilleri mintegy szicíliaiasan, *-u* végződéssel látja el a szót, amelyet a német fordító kijavított a kép eredeti címére (Manau tupapau – Manaò tupapaù). A hivatalos nyelvet mindegyik fordítás visszaadja valamennyire, ám véleményem szerint a magyarban érződik a legkevésbé az emelkedett regiszter.

Ami a formulaikus szövegeket illeti, a közmondásnál a magyar durva, trágár szavakat használ, amely egybeesik az eredeti regiszterrel, a német *vögel*n kifejezés elég szabados, pongyola kifejezés, de nem trágár, míg az angol szövegben stilizáltan jelenik meg a cselekvés. Feltűnő, hogy mind Assemi, mind Bechtolsheim hajlamosak az eredeti részeket a szövegben hagyni magyarázat nélkül, bár a közmondást az eredeti szöveg is magyarázza, így ebben az esetben színesítésre szolgál, nem akadályozza a megértést, nem úgy, mint a Luparellóról szóló ének esetében.

Ebben a fejezetben a Montalbano-sorozat első két részéből, *A víz alakja* és *Az agyagkutya* című regényekből vett részleteket elemeztem. Megállapíthatjuk, hogy a fordítók teljesen máshogy kezelik a dialektust: míg Lukácsi Margit a célnyelven próbálta reprodukálni azt, a német és angol fordítók inkább forrásnyelvi elemekkel próbálják érzékeltetni az idegenséget. A következő fejezetben az egyetlen mindhárom nyelven megjelent történelmi-társadalmi regényt, *A prestoni serfőzőt* vizsgálom meg.

IV. *A prestoni serfőző* a nyelvek hierarchiájában

IV.1. *A prestoni serfőző*

A prestoni serfőző Andrea Camilleri 1995-ben a Sellerio kiadónál megjelent történelmi-társadalmi regénye.¹⁶⁶ A szerző összességében nyolcadik könyve, az első Montalbano-regény (*A víz alakja* [La forma dell'acqua, 1994]), más történelmi regények (*La stagione della caccia* [Vadászidény], 1992) és esszék (*La bolla di componenda* [Az egyezés], 1993) után íródott. A vigàtai színház felavatásának és az ehhez köthető intrikáknak a történetét meséli el.

1874-ben, Olaszország egyesítése után Eugenio Bortuzzi, az eredetileg firenzei származású montelusai prefektus a város új színházát Luigi Ricci *A prestoni serfőző* című operájával kívánja felavatni. A falu lakói természetesen ezt nem akarják, egyrészt mert Don Ciccio Adornato ítélete alapján nem tartják elég jónak, másrészt pedig azért, mert ez a prefektus kívánsága, aki semmi áron nem akarja megváltoztatni a döntését. A történet két alapszála közül az első a prefektus megingathatatlan döntésének miéjtje. Az opera botrányos előadása után tűz üt ki a színház épületében, amely a történet másik alapszálát adja: a tüzesetet követő rendőrségi nyomozást.

A regény ugyanúgy, mint a *La stagione della caccia* és a *La bolla di componenda* az *Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia (1875–1876)* [Szicília gazdasági és társadalmi viszonyairól szóló helyzetkép (1875–1876)] című munkából veszi az inspirációt. Az eredeti történet Caltanisettában játszódik ugyan, de a körülmények ugyanazok: a firenzei Fortuzzi prefektus elrendelte, hogy a caltanisettai színházat *A prestoni serfőző*vel nyissák meg, amit a helyiek ellenkezése ellenére sikerült elérnie, döntésének oka pedig ismeretlen maradt.¹⁶⁷ Camilleri történetében a nyitóelőadást követő tűz a római mazziniánus Traquandi műve, és a prefektus valódi (személyes) indítékaira is fény derül: egy feleségének címzett levélben

¹⁶⁶ Camilleri regényeit pályája elején két részre osztották: a Montalbano-sorozatra és az ún. történelmi-társadalmi regényekre, amelyek az egyesítés utáni Olaszországban játszódnak, és amelyek közé *A prestoni serfőző* is tartozik (ezek a Meridiani-sorozatban is megjelentek, onnan az elnevezés: *romanzi storici e civili*). Luigi Matt (2020) a Montalbano-sorozaton és a történelmi-társadalmi regényeken kívül a később megjelent köteteknek két másik csoportját is megkülönbözteti: az első régies olasz nyelven íródott könyveket tartalmaz (pl. *Il colore del sole*, *La concessione del telefono*, *La scomparsa di Patò*, *Inseguendo un'ombra*, *Boccaccio. La novella di Antonello da Palermo*), a másik pedig a teljes egészében sztenderd olasz nyelven írt könyveket foglalja magában (pl. *Un sabato, con gli amici*, *Noli me tangere*, *La relazione*, *Il tuttomio*), amelyek véleményem szerint azért is fontosak, mert tükröt állítanak a szicíliait is használó szövegeknek. A kutatók viszont a mai napig rendszeresen hivatkoznak Camilleri regényeinek kettős felosztására. Camilleri azt vallja, két teljesen különböző Camillerivel van dolgunk: a Montalbano-könyvekben nincs formakeresés, a nyelvezet egyszerűbb és kevésbé választékos (vö. pl. a Stefano Giuffridának adott interjú).

¹⁶⁷ Erről maga Camilleri ír a regény utószavában (1995: 235–236).

elárulja, hogy ők ketten az opera firenzei előadásán ismerkedtek meg. Ahogy Bruno Porcelli írja találón, „egy firenzei által parancsba adott opera, amelyet egy nápolyi születésű, de eredetileg firenzei származású, majd Prágában elhunyt zenész komponált egy franciából másolt, angol nevű és helyszínű librettóból”¹⁶⁸ (Porcelli 2005: 117).

A prestoni serfőzött „korális regénynek” (Santoro 2001: 160) is mondhatjuk, mert a történetet nem egy szemszögből, hanem több szereplő által, hangok „kórusával” meséli el a szerző. A cselekmény nem lineárisan halad előre, az olvasó számára csak a regény végén áll össze az események kronologikus sorrendje. Az utolsó fejezet (amelynek éppen *Első fejezet* a címe) a történetek egy másik értelmezését mutatja be Gerd Hoffer elmesélésében, akivel a regény első helyen álló fejezetében találkozhatott az olvasó: ő Fridolin Hoffer bányamérnök fia, aki észreveszi a tüzet.

A történetben a tragikomikum uralkodik, Camilleri szülőföldjének hagyományaiba illeszkedve „az életet mint végtelen tragikomédiát fogja fel”¹⁶⁹ (Camilleri 2000b: 267). A nyelvezetet kifejezett sokszínűség jellemzi: az egyesítés utáni országban megannyi dialektus van jelen, természetesen a szicíliai és a firenzei, az új ország nyelve, de megjelenik a milánói, génuai vagy a római is. A szereplők a származásuknak és társadalomban elfoglalt helyüknek megfelelően beszélnek, amit leginkább a szicíliai karaktereknél figyelhetünk meg: Agatina például csak dialektusban beszél, míg Puglisi rendőrbiztos képes például Agatinával szicíliai dialektusban, felettesével pedig „olaszul” beszélni.

A regényt tizenkét nyelvre ültették át, kronologikus sorrendben francia, kasztíliai, német, holland, magyar, görög, brazilai portugál, katalán, lengyel, angol, portugál nyelvekre (vigata.org – Traduzioni)¹⁷⁰. A vizsgált fordítások (magyar, német, angol) közül a német jelent meg először 2000-ben a Piper kiadónál Monika Lustig fordításában. Röviddel ezután, 2002-ben a magyar is megjelent a Basteinél, Lukácsi Margit fordította. Az angol változat szövege Stephen Sartarelli munkája, 2014-ben az Egyesült Államokban a Penguinnél, az Egyesült Királyságban 2017-ben a Pan Macmillannál jelent meg.

¹⁶⁸ Eredeti: È l'imposizione da parte di un fiorentino di un testo composto da un musicista nativo di Napoli ma originario di Firenze, morto a Praga, che ha lavorato su un libretto d'ambientazione e onomastica inglese copiato da un autore francese.

¹⁶⁹ Eredeti: [...] das Leben als eine endlose Tragikomödie zu begreifen.

¹⁷⁰ A fordítások listáján a héber nyelvű is szerepel, azonban a kiadótól kapott információ alapján a regény nem jelent meg Izraelben (2024.11.24.)

IV.2. Paratextuális elemek

A paratextuális elemekhez (vö. I.2. alfejezet) olyan elemek tartozhatnak, mint a cím, alcím, utószók, jegyzetek, fűlszövegek stb. Ami a címeket illeti, a magyar és az angol kiadás is a forrásszöveget követi (*A prestoni serfőző*¹⁷¹ és *The Brewer of Preston*), míg a német az általánosabb *Die sizilianische Oper* [A szicíliai opera] címet kapta. A fordítások listáján (vigata.org – Traduzioni) egyből szembetűnik, hogy a címadás négy vonalat követ: a magyar, görög, lengyel és angol átveszi az eredeti címet, a francia, spanyol és katalán *A vigàtai operát* használja, a német és a holland *A szicíliai operát* választja, végül pedig a portugál *Az átkozott operát*. A címadásból, ahogy Heilbron is írja, következtetni lehet a közvetítő nyelvek hatására és az indirekt fordításra vagy egy (hiper)centrális fordítás befolyására (vö. Heilbron 1999, I.1.5. alfejezet), tehát a címek alapján feltételezhetjük például, hogy a holland fordítást a német inspirálta, azonban a címet a fordító legtöbbször csak javasolja, a végleges döntést – amelyben számos tényező közrejátsszik – a kiadó hozza meg.¹⁷²

A prestoni serfőzőt huszonnégy fejezet alkotja, amelyek híres szövegek kezdősorait idézik meg, például a *Snoopyt*, Thomas Mann *Tonio Krögerét*, vagy *A kommunista párt kiáltványát*. Camilleri különböző módon bánt velük: néhányat a fejezet témájához és hangvételéhez alakított („Chiamatemi Ismaele” → „Chiamatemi Emanuele”, hogy bevezesse a regény egyik kulcsszereplőjét, don Emanuele [Memè] Ferragutót), máskor érintetlenül hagyta („Turiddru Macca, il figlio” Giovanni Verga *Cavalleria rusticana* című regényéből), vagy csak minimálisan módosította őket (a Leonardo Sciascia *Porte aperte* művéből vett „Lei sa come la penso” csak hangváltoztatással, Bortuzzi prefektus beszédéhez igazítva „Lei sa home la penso” lett). Ahogy Paola Cabibbo is írja, sok huszadik századi író számára az incipitek „játéktérre” váltak, miközben nyomokban megőrzik korábbi presztízszük nyomait, ha nem parodizálják őket. Már nem az átjárás és átmenet terei, hanem egy olyan kommunikatív átmenet – és nemcsak, ahogy Genette akarta, szerkesztő és olvasó között, hanem szerző és olvasó között –, amely a teljes paratextuális teret magában foglalja a borítótól kezdve¹⁷³ (Cabibbo 1995: 35, idézi Serra 2004: 132).

¹⁷¹ A serfőző szót a régiesebb hangzás és a normától való nagyobb távolság miatt választotta a fordító; a serfőző alak leginkább családnevekben használatos, a foglalkozásra, illetve az eszközre a sörfőző kifejezés a megszokott.

¹⁷² Kürthy Ádám András megosztotta velem, hogy ez történt az elbeszéléskötetek esetében is.

¹⁷³ Eredeti: [...] incipit [...] sono diventati spazi di gioco, pur conservando tracce del loro antico prestigio, non fosse che per il fatto di essere parodiati. Non più spazi di transito o di transizione ma di una transizione comunicativa – e non soltanto, come voleva Genette, tra editore e lettore, ma tra autore e lettore – che investe tutta l’area paratestuale, a partire dalla copertina.

Mivel az incipiteket a szerző maga is felsorolta a tartalomjegyzékben, nem szükséges, hogy a fordító magától is felismerje ezeket a (torzított) szövegelemeket, viszont feladata, hogy visszaadja őket és Camilleri szövegéhez is hű maradjon. A magyar kiadás feltünteti a címeket és az eredeti kezdőszavakat, míg a német kiadás csak a címeket, de az eredeti idézeteket nem. Az angol kiadásban történt a legnagyobb változtatás: teljesen kimarad a tartalomjegyzék, az eredeti művek jelzése helyett a *Jegyzetek*be került át, amely ezeken kívül például szómagyarázatokat, a második fejezet operaidézeteinek forrásait, vagy a *gorgia toscana* nyelvi jelenségének leírását is tartalmazza. Szintén helyet kaptak itt a fordító saját döntései, a toszkánok káromkodási képessége, a tipikus olasz kézmozdulat („articsókakéz”) leírása, a különböző megszólítások magyarázata, vagy hogy Punta Ràisi a maffia akarata miatt lett a reptér helyszíne, bár teljesen alkalmatlan erre. Az első jegyzetben ezt írja Sartarelli: „[a]z olvasó továbbá megfigyelheti, hogy jelen könyv minden fejezetének címe és kezdőmondata egy híres könyv első sorának idézete vagy annak változata. Minden utalást pontosan dokumentálunk a történet előrehaladtával”¹⁷⁴ (Camilleri 2017a: 237).

Az incipitjelöléseknél Sartarelli további információkat is hozzátesz, például hogy film is készült az adott könyvből, vagy, hogy a *Cavalleria rusticana* (Parasztbecsület) előbb színdarab, aztán opera formájában létezett. Azt is megjegyzi, hogy Camilleri könyve szerint az első fejezet kezdősorai a *Snoopy*ből jönnek, de Charles M. Schultz is Edward Bulwer-Lytton 1830-as *Paul Clifford* című regényéből vette az idézetet.

Az angol kiadásban megmarad a tartalomjegyzék után következő utóirat (szerzői jegyzet, vö. Henry 2000: 229), de módosításokkal: a kései órán a tartalomjegyzékhez elérő olvasóból a Szerző megjegyzéséhez elérő olvasó lesz.

¹⁷⁴ Eredeti: The reader should note, moreover, that the opening sentence and title of each chapter of the present book either quotes the first line of a famous book or is a variation thereof. Each reference will be duly documented as the story progresses.

P.S.: Arrivati a quest'ora di notte, vale a dire all'indice, i superstiti lettori si saranno certamente resi conto che la successione dei capitoli disposta dall'autore non era che una semplice proposta: ogni lettore infatti, se lo vuole, può stabilire una sua personale sequenza. (<i>Il birraio di Preston</i>, 241)	P.S.: Ezen az éjjeli órán, azaz a tartalomjegyzéknél járva, a még megmaradt olvasók bizonyára rájöttek, hogy az egyes fejezeteknek a szerző által javasolt sorrendje nem egyéb pusztán javaslatnál; vagyis minden olvasó, ha gondolja, saját sorrendet állíthat fel magának. (<i>A prestoni serfőző</i>, 238)	P.S. Having got this far in the book—that is, to the Author's Note at the end—what readers still remain will certainly have noticed by now that the chapter sequence I have presented here is merely a suggestion. Every reader is invited, if he or she so wishes, to establish his or her own personal order. (<i>The Brewer of Preston</i>, 236)	P.S. Zu dieser späten Stunde, ich meine, jetzt, wo wir beim Inhaltsverzeichnis angekommen sind, werden die Leser, die bis hierher durchgehalten haben, sicherlich gemerkt haben, daß die vom Autor vorgeschlagene Reihenfolge der Kapitel nur ein Vorschlag ist: tatsächlich kann sich jeder Leser, wenn er will, seine eigene Sequenz zusammenstellen. (<i>Die sizilianische Oper</i>, 266)
--	--	--	---

A német szövegben is van plusz elem, a *Fordító utószava*, amelyben Monika Lustig elsősorban Camilleri írói nyelvére és a fordítási nehézségekre tér ki, ugyanakkor nem ad jegyzeteket, mint Sartarelli. Rövid bevezetéssel kezdi arról, hogy milyen Camilleri nyelvezete, hogyan alakult ki, amikor Rómában élt „száműzetésben”: „a köznapi nyelv és az agrigentói színezetű szicíliai dialektus zseniális szövevénye”¹⁷⁵ (Camilleri 2000b: 267). Leírja azt is, hogy miért nem délnémet dialektusokat alkalmazott ennek a nyelvnek az átadásához:

Nagy volt a kísértés, hogy ennek a (politikai helyként is vett) déli nyelvnek az átültetésekor a német anyanyelvű országok déli vonala felé tartsak és alemanni, badeni, pälzi, stuttgarti, bajuvári, nagyausztriai nyelvjárásokból alkossak kifejezéseket. [...] Bánatosan engedtem a józan, szótárban szentesített beszédnek. Ha én, aki dél felé törekedtem, a szicíliai átültetéséhez egy délnémet dialektust választottam volna, akkor hogyan kellene viselkednem a többivel? [...] A nyelvet nemcsak a hatalom eszközeként, hanem az ellenállás hatásos formájaként is használják [...] ezért a szicíliai dialektust [...] az összes társadalmi osztályon át beszélik és értik. Még a tiszta szellemet lélegző szicíliai értelmiségi, kozmopolita vagy tősgyökeres városi is a szicíliai teljes skáláját birtokolja. Ehhez hasonlítható nincs a németben. (Camilleri 2000b: 268–269)¹⁷⁶

¹⁷⁵ Eredeti: [...] ein geniales Geflecht aus italienischer Alltagssprache und sizilianischem Dialekt agrigentinischer Färbung.

¹⁷⁶ Eredeti: Die Versuchung war groß, sich beim Übertragen dieser Sprache aus dem Süden (auch als politischem Ort) an die südliche Linie der deutschen Lande zu halten und Begriffe zu schöpfen aus dem Alemannischen, „Badensischen“, „Pälzerischen“, „Stuurgarterischen“, „Bajuvarischen“, „Großösterreichischen“. [...] Wehmütig habe ich einer nüchternen, dudenabgesegneten Diktion stattgegeben. Hätte ich, südwärts Strebende, für die Übertragung des Sizilianischen einen süddeutschen Dialekt gewählt, wie hätte ich mich bloß bei den anderen verhalten sollen? [...] : „Sprache nicht nur als Machtinstrument, sondern als wirksame Form des Widerstands zu gebrauchen [...] Deshalb wird der sizilianische Dialekt [...] quer durch die Klassen gesprochen und verstanden. [...] Auch der reinen Geist atmende sizilianische Intellektuelle, Kosmopolit oder bodenständige Städter beherrscht die gesamte Skala des Sizilianischen. Etwas Vergleichbares gibt es im Deutschen nicht.

Lustig megállapítása természetesen igaz: nincs két nyelv, amelynek dialektusai és egyéb változatai teljes mértékben megfeleltethetők volnának egymásnak. Döntése által viszont, hogy kizárólag sztenderd német nyelvet használ a regény fordításánál, elveszik az egyesítés utáni Olaszország nyelvi sokszínűségének ábrázolása: a karakterek világnézete, mentalitása nagyban függ attól, hogy milyen környezetben szocializálódtak, amelyhez a nyelv is hozzá tartozik (lásd például később, Bortuzzi és Ferraguto párbeszédét a beszédmódokról a reáliákról szóló részben), így a karakterábrázolás egy lényeges eleme veszik el.

A fordítás nyelvéről való elmélkedés leírását követően Lustig két reália, a *cacocciola* és a *cassata* fordítására tér ki, amelyet a reáliákról szóló részben én is elemzek. A magyar szövegben egyetlen fordítói megjegyzés található, a 68. oldalon: „mazziniánus: Giuseppe Mazzini (1805–1872), az olasz nemzeti felszabadító mozgalom, a Risorgimento, demokrata szárnya vezetőjének követője”. Tehát mindegyik kiadás tartalmaz allográf (vö. Henry 2000: 229) jegyzeteket, de különböző mértékben és stílusban: a magyar egyetlen lapalji jegyzetet, a német a fordító utószavát, míg az angol a legtöbbet, mind lapalji, mind a szöveg után illesztett jegyzeteket.

Chiurazzi szerint a fordítói megjegyzés a fordító alapvető erkölcsi feladatának jele (átadja a különbözőség érzetét), de ezzel el is árulja feladatát (az olvasó értésére adja, hogy a szöveget nem a célnyelven írták). A fordítók kivételes fontosságú erkölcsi és kulturális funkciót töltenek be: megértik a nyelvek közötti különbségeket és értékként kezelik azokat. Chiurazzi szerint a fordítói megjegyzés elkerüli a szövegbeli görcsösséget, tiszteli a célnyelvet, ugyanakkor megmutatja azt is, amit nem volt képes átadni – ez pedig nem a vereség beismerése, hanem a különbségek védelme (vö. Chiurazzi 2014).

Jacqueline Henry (2000) szerint az erkölcsi vetület másban áll: a kérdés az, hogy a fordítónak tiszteletben kell-e tartania a szerző döntéseit, van-e joga hozzáadni a szöveghez olyan elemeket, amelyek az eredetiben nem találhatók meg. Egyes esetekben – amikor a fordító azt írja, „lefordíthatatlan szójáték” – egyenesen a kudarc beismerésének tartja őket. Emellett viszont a befogadói oldalt is hangsúlyozza: a szövegközi jegyzetekkel (ld. IV.3.4. alfejezet elején bemutatott lehetőségek) ellentétben a lapalji jegyzetek mindenképpen megszakítják az olvasás folyamatát, mert nagyon szembetűnők. Sartarelli könyv végén található jegyzeteivel azonban pont az ellenkező probléma merül fel: a szövegben nincs jelölve, mely elemekhez tartozik jegyzet, így az olvasók gyakran csak a könyv elolvasásakor szembesülnek velük.

Ami a kiadások külső elemeit illeti,¹⁷⁷ az olasz kiadás a Sellerio megszokott puhafedeles sötétkék színű borítója közepén képpel, amely ez esetben Dirck Jacobsz *Az amszterdami lövészegyesület csoportképe* című műve. A belső füleken a regény beharangozója nem kizárólag a cselekményt írja le, hanem azt is, hogy honnan jött az ötlet a megírásához, ezen felül pedig a szerző rövid életrajza is helyet kap.

A magyar keményfedeles kiadás, a borítón Nino Cordino *Fa ellenfényben* című képe látható. Annyiban hasonlít az eredeti olasz kiadásra, hogy csak a szerző neve, a mű címe, illetve egy kép található a borítón, amelynek színe zöld, nem kék, ellentétben a Sellerio minden könyvénel használt kék színnel. A keményfedeles borító kifinomult, az igényességet hangsúlyozza, ami egyértelműen összhangban áll a kiadó nyíltan megnevezett céljaival: „A Bastei Budapest márkanév ezentúl az igényes könyvek védjegye lesz” (vö. Bagota 2001: 10).

A belső fülön egy idézet található Camilleritől, amelyben a szerző szicíliaiságát hangsúlyozza, a másikon a szerző képe és egy rövid ismertetés a munkásságáról és nyelvezetének jelentőségéről. „Camilleri regényeinek különleges értéke a jellegzetes stílus: az élőbeszédet a szicíliai dialektussal ötvöző nyelv a kortárs olasz irodalom egyedülálló kísérlete” – írja a magyar kiadás fülszövege. A könyv hátsó borítója a regény cselekményét ismerteti röviden, a leírás krimi ígér az olvasónak („hol itt, hol ott bukkan fel egy-egy holtest, majd rejtélyes tűzvész pusztítja el a színházat”; „napjaink korrupciós botrányainak előképét tárja elénk”). Amikor megszűnt a Bastei, a könyveket átvevő Alexandra kiadó és áruház a kelendőség növelése érdekében megváltoztatta a megjelent Camilleri-kötetek, köztük a *Serfőző* borítóját is. Kevésbé modern, kevésbé absztrakt képek váltották fel az eredeti borítókat, amely a *Serfőző* esetében söröskupát és pisztolyt jelentett, utalva a címre és a krimi műfajára. A kísérőszövegek változatlanok maradtak, de helyük megváltozott: átkerültek a baloldali fülről a hátsó borítóra, a hátsó borítóról a jobb fülre, a jobboldali fülről a balra néhány módosítással. Ennek oka az lehet, hogy fontosabbnak tűnt számukra Camilleri saját megnyilvánulása szicíliaiságáról, más szicíliai írókhoz vallott kapcsolódása, illetve a szerző sikerességének hangsúlyozása („A nagy áttörést az elképzelt szicíliai városkában, Vigatában játszódó bűnügyi regényei hozták meg az idős írónak, amelyek minden korábbi eladási rekordot megdöntöttek.”), így viszont kimarad az információ, hogy *A prestoni serfőző* Camilleri kedvenc regénye.

Az angol nyelvű kiadások közül a Penguin által megjelentetett amerikai kötet, úgy harangozza be Camillerit, mint a *New York Times* bestseller Montalbano-sorozat szerzőjét, a borítón pedig rajzolt, komikus színházi jelenet látható, az ő olvasatukban tehát komédia várja

¹⁷⁷ A borítók leírásakor az első kiadásokat veszem sorra, a kiadások borítóit ld. a Mellékletekben.

az olvasót. A brit Picador kiadó által választott borító eleje a színházi elemeket hangsúlyozza (távcső, legyező), hátoldalán pedig a gyufa a színházépület felgyújtására utal. Camilleri itt is a *New York Times* bestseller szerzője, a történetet pedig ügyes szójátékkal nagyszerű (és dúrban írt) szicíliai komédiaként definiálják („*A Sicilian Comedy in the Major Key*”). A kötetet méltató, a legelső lapon és a kötet hátulján szereplő idézetek mind angol nyelvű forrásokból származnak. A második lapon található Camilleri munkásságának ismertetése, majd a Montalbano-sorozat sikerét mutatják be hat sorban, végül pedig a fordítóról írnak három sorban. A címoldalon Camilleri neve és a cím mellett megint csak feltűnik Sartarelli neve. *A prestoni serfőző*ből létezik továbbá nagybetűs kiadás és hangoskönyv is: előbbi címlapja véres színházi távcsővel, utóbbi az amerikai borítóhoz hasonló színházjelenettel operál. Mindegyik kiadás puhafedeles változatban került a piacra.

Németországban hét kiadást ért meg a mű,¹⁷⁸ egy kivételével mind a Piper kiadónál. Az első 2000-ben jelent meg, Camilleri nemzetközi sikereinek éveiben. A puhafedeles borítón Bernhard Strigel *I. Miksa császár családja* című festményének részlete látható, rajta pedig Camilleri neve és a cím. A belső fülön a cselekmény rövid, figyelemkeltő ismertetése található, amely a könyvet „Camilleri egyik legjobb regényének” nevezi. A belső címoldalon látható a fordító, Monika Lustig neve is. A belső fülön Camilleri képe és rövid életrajza olvasható; a hátoldalon a rövid ismertető mellett ajánlók a *Corriere della Sera* és *Il Giornale* újságokból. A borító teteje azt ígéri, a könyv olyan „mámorító, mint egy olasz opera”. A Piper kiadó gyakorlatilag csak Camilleri történelmi regényeit jelentette meg, *A prestoni serfőzőt* a *Jagdsaison* [Vadászidény] (2001, *La stagione della caccia*), *Das launische Eiland* [A hangulatos sziget] (*Un filo di fumo*, 2001), *Eine Sache der Ehre* [Becsületdolog] (*La strage dimenticata & La bolla di componenda*, 2002), a *Hahn im Korb* [Kakas a baromfiudvarban] (*Il corso delle cose*, 2005) követték, mind Monika Lustig fordításában.¹⁷⁹

Jól látható, hogy a paratextuális elemek tekintetében az angol fordítás a legszabadabb, ami leginkább a tartalomjegyzék eltörlésében érhető tetten. A borító stílusát legjobban a magyar kiadás követi, az angol és a német jóval hangulatfeszítőbb, a regény cselekményére és a történelmi mivoltára utaló elemeket alkalmaz. Az angol figyelemfelkeltő borító és a paratextusok elkerülése a könnyebb kapcsolódást teszik lehetővé, ezzel is segíthetik a kevesebb

¹⁷⁸ 2000, 2001, 2002, 2003 (*Jagdsaison*nal együtt), 2005, 2009 a Piper Verlagnál, 2012-ben a Fischer Verlagnál.

¹⁷⁹ 2007-ben a Pipernél jelentek meg továbbá *Der zerbrochene Himmel* [A széttört ég] (*La presa di Macallè*, 2003) és *Der Märtyrer im schwarzen* [A feketeinges mártír] (*Privo di titolo*, 2005) című történelmi regények Moshe Kahn fordításában, aki a Németországban elsőként megjelent regényt, *Der unschickliche Antrag* [Az illetlen kérvény] (*La concessione del telefono*, 1998) című könyvet is fordította. Mint már említettem, az első Montalbano-regény, *A víz alakja* a Bastei Lübbe kiadónál jelent meg 1999-ben, ahogyan a többi Montalbano-kötet is.

fordításhoz szokott angolszász közönséget. Brian Mossop szerint a borítók funkciójuk szerint „elsősorban marketingeszközök (a könyvvásárlók igenis a borító alapján döntenek!), másodsorban önálló művészeti alkotások”¹⁸⁰ (Mossop 2018: 2) – tehát a kiadó részéről feltételezett olvasói elvárások és a marketingcélok nagyban befolyásolják azt. A magyar kiadás esetében a borítók megváltoztatása is ezeket tükrözi. Ahogy Genette is fogalmaz: a paratextus jóval rugalmasabb, mint a szöveg, jobban adaptálható a közönség idő- és térbeli változásához (Genette 1987/1997: 408).

Érdeemes továbbá azt is megfigyelni, mennyire hangsúlyozzák az angol kiadások, hogy fordításról van szó: Sartarelli neve és rövid életrajza közvetlenül Camillerié után következik a szerzőt dicsérő, különböző recenziókból vett idézetek utáni oldalon. Az angol kiadások borítói azt is hangsúlyozzák, hogy saját, mérvadó médiumaik (elsősorban a *New York Times*, mivel ez van feltüntetve a borító első és hátsó részén is) szerint is kiváló íróról van szó. Az is fontos, hogy a borító komédiát, tehát könnyű olvasmányt ajánl az olvasónak. Az angolszász irodalomhoz szokott olvasó tehát egy könnyen olvasható igazi csemegét, egzotikumot várhat, amelynek az is fontos tulajdonsága, hogy egy idegen, vonzó kultúra letéteményese: Olaszországban, illetve az ezen belül még inkább egzotikus Szicíliában játszódik.

A német kiadásban is megfigyelhető a fordító prominens helyen való feltüntetése, de közel sem annyira hangsúlyosan, mint az angol kiadások esetében: ez utalhat arra, hogy a német olvasó sokkal jobban hozzá van szokva a lefordított irodalom olvasásához, a hátsó borítón szereplő idézet sem német lapból, hanem a *Corriere della Sera*-ból való, a borító pedig pusztán regényt ígér az olvasónak.

A magyar kiadásban a fordító neve ezzel szemben csak az adatoknál látható, a borító a regény műfaját (krimi), illetve a helyszínt (Szicília) hangsúlyozza, tehát az olvasónak nem szokatlan, hogy fordításról van szó, hiszen a piacon található könyvek nagy része az, de Olaszország és Szicília vonzereje itt is érzékelhető.

¹⁸⁰ Eredeti: [...] they are first and foremost marketing devices (book buyers do indeed judge by the cover!), and secondarily freestanding art objects.

IV.3. Nyelvezet

IV.3.1. Az elbeszélői nyelv és a szicíliai elemek

Martelli és Veltri szerint „ha elhagyjuk a nyilvánvaló és sokat idézett utalásokat, amelyeket a nyelvi oltványokat felsorakoztató tanulmányok idéznek, akkor felfedezhetünk regiszterváltozásokat, változatos szókincset, az egyes társadalmi osztályokra jellemzőbb beszédmódok utánzását”¹⁸¹ (2022: 122), például a szicíliai rétegzett voltát Agatina szoros dialektushasználatában vagy Puglisi az akkori hivatalos nyelvvel váltakozó nyelvhasználatában. A szerzők szerint az elbeszélő néhány helyen eltér Camilleri megszokott nyelvezetétől, például a hatodik fejezet későbbi történésekről szóló betoldásával, amely korunkbeli olasz nyelven íródott, illetve az utolsó fejezetben, amely a századfordulós Olaszország hivatalos, „tisztá” nyelvét próbálja visszaadni. A fordításokban ezek a regiszter- és stílusváltások mondatszerkesztésben és szóválasztásban érzékelhetők. Különleges eset a huszonegyedik fejezet eleje, mivel itt a narrátor nem Camilleri írói nyelvén vagy kortárs olasz nyelven beszél, hanem római dialektusban kezdi a fejezetet: Nando Traquandi gondolatait jeleníti meg. Ez egyedül az angol fordításban van jelezve dőlttel, ám a fordítás nyelvezete itt sem tér el a regény többi részétől.

A párbeszédes részekben az angolban csak ritkán kerülnek elő eltérések (*Whoozat?, Iss me, Turi, Gegè Bufalino* [58])¹⁸², ezek is inkább a szóbeli hangváltozásokat tükrözik, nem népies vagy tájszavak. A németben egyáltalán nincsenek eltérések: maga a fordító, Monika Lustig is hangsúlyozta utószavában, hogy mivel a szicíliai helyzete nem hasonlítható egyetlen német dialektushoz sem, így a regényt irodalmi köznyelvre ültette át.

A magyar változat hozza a legtöbb érdekességet: a szövegre leginkább a hangalaki módosítás jellemző (*vót, attul*)¹⁸³, de előfordul alaktani (*énnekem, teneked, engemet*), illetve néhány esetben szókészleti variáció is. Jó példa erre a *csimota* szó, amelyet Lukácsi Margit a többi Camilleri-regény fordításánál is használ a *picciliddro* [gyerek] szó fordításaként. Előkerülnek még a *cservík* (papírsárkány) és *pikszis* (szelence, a persely szinonimájaként

¹⁸¹ Eredeti: Se usciamo dai riferimenti ovvi e molto citati nei saggi nei quali si parla degli innessi dialettali, è possibile rintracciare cambi di registro, lessico diversificato, imitazioni di probabili parlate caratteristiche di un ceto sociale piuttosto che di un altro.

¹⁸² További példák: Nando, come 'ere, quick. (108); Iss me, Decu (195); I dunno (195); Now gimme some wine (201); An' the pope, you ever see 'im? (201); No. Never seen 'im. (201); Meanwhile lemme have this rifle (200); „I din't unnastand a bleedin' thing,” said Arelio. „Whassit mean?” (208); „An' it makes *me* burp and piss and fart.” „Iss our business what we's laughin about. If you got somethin to laugh about too, then go ahead 'n' laugh (209)

¹⁸³ Továbbá: éccaka, nővérivel, misérül, oltártul, földre, vót, magos, szemit, bides, vóna, ösmerem, hínak, ideki', má', attul, amirül, szaré', mitül, ilyenkó, ötözz, setét, hítta, tanál, kigyelmed, gyün, kedvök, híjják, gyüjjék, hun.

használva) szavak a szövegben, mindkettő a reáliákhoz köthető fordítási választás. Olyan, kevésbé ismert és/vagy használt szavak is helyet kaptak, mint *slafrok* (hálóruga), *fassang*, *farba*, *tikmony*, *kisbuba*, *kalingyázva*.

Ezzel a fordító népies ízt adott az egész szövegnek, bár a szicíliai nyelv irodalmi használatának nem csak népi hagyományai vannak (elég Pirandellóra gondolni, aki maga is írt színpadi műveket szicíliai dialektusban). Lukácsi Margitnak Antonio Donato Sciacovelli adott tanácsokat a fordítás során: azt javasolta, hogy a különböző magyar rétegnyelvek keverékét alkalmazza a fordításban. Ez a rétegnyelvi keveredés mind a szereplők párbeszédeiben, mind a narrátor nyelvében feltűnik, de inkább a szereplők beszédére jellemző. A kedveskedő megszólításoknál a *bátyó* szót alkalmazza (Memè bátyó, Pitirino bátyó), illetve egy beszélő nevet is: *Madarász Serafino* (185), eredetiben *Serafino Uccellatore*. Fordítói leleményességre vall Carnazza, a felai gimnázium igazgatójának előadásában elhangzott „*E dunque, dunque e dunque*” (56) [És tehát, tehát, és tehát] a *tulajdonképpességképpen* (52)¹⁸⁴ szóra való átültetése, amely egyrészt visszaadja azt, hogy Carnazza tudományosnak akar tűnni, másrészt pedig láttatja az időhúzást, amivel Carnazza felkészületlenségét és ittassága miatti megakadásait próbálja leplezni.

A narrátor nyelvezete tehát csak a magyarban jelenik meg, ott is viszonylag kis mértékben, a rétegnyelvi változatosságot inkább a szereplők jellemzésére használta a fordító. Ez a jelenség utalhat a centrális nyelvek olvasóorientáltabb felfogására: egyáltalán nem próbálták meg átültetni a narrátori nyelv változatosságát, ezzel pedig kikökönteni az olvasót a megszokott nyelvezetből.

IV.3.2. Az olaszországi dialektusok jelenléte

Természetesnek tűnik, hogy a regényben megjelennek a szicíliai mellett más itáliai dialektusok is megjelennek, hiszen a történelmi alaphelyzet, az egyesítés utáni Olaszország éppen ebben a nyelvi sokszínűségben él.

Bortuzzi prefektus a hatalom jelképe és megtestesítője, a vigàtaiak, hiába nem ismerik a művet, nem akarják hagyni, hogy a montelusai prefektus mondja meg nekik, hogy az új színház felavatásánál milyen darabot játsszanak. Bortuzzi négyféle beszédmodot használ: az első a toszkanitához köthető, a másikat a hivatalos minőségében, a harmadik egy fennkölt olasz,

¹⁸⁴ Németül: Also, also, also. Dieser Luigi Ricci (56), angolul: And then and then and then... this Luigi Ricci (49).

„stilisztikailag választékos, a csábítás céljából”, az utolsó pedig az írott fennkölt nyelv, amelyet feleségének írt levelében használ (Martelli & Veltri 2022: 115–118).

Az első a legfeltűnőbb: az ún. *gorgia toscana*, a [k] hangok aspirálása, amelyet Camilleri írásban *h* vagy *'* karakterekkel jelez. Valójában ez a jelenség nemcsak a [k] hangot érinti, hanem a zöngétlen zárhangokat ([k] [t] [p]), kisebb mértékben a zöngéseket ([g] [d] [b]) és a zár-rés hangokat is ([dʒ] és [tʃ]), az aspirálás pedig csak intervokális helyzetben következik be, legyen az szón belül vagy fonoszintaktikai helyzetben, de beszédkezdesnél vagy mássalhangzók után soha. (Grassi, Sobrero & Telmon 1997: 114; treccani.it – A *gorgia toscana* az *Enciclopedia dell'italiano*-ban). Camilleri ezt nem mindig veszi figyelembe Bortuzzi nyelvezetének toszkanizálása során, valószínűleg azért, mert csupán érzékeltetni akarta a dialektust, ezáltal jellemezni magát a karaktert is, visszaadni annak fellengzős, felsőbbrendű stílusát. Nézzük meg, hogyan alakult ez a fordításokban.

« Non mi di 'a! » « E immeci sì, glielo dico! » fece trionfante Ferraguto. « È la storia archeologica della Sicilia e del du'a di Serradifalco? » « Voscenza c'inzertò. Sono i libri che cercava ». « E home avete fatto a trovarla? » [...] Sapete Ferraguto, vi rivelo una hosa. A me m'annoiano i libri fitti di scrittura, mi honfondono. 'apisco meglio dalle figure. E per fortuna i libri del Serradifalco ne sono pieni, di figure ». (<i>Il birraio di Preston</i>, 40)	– Ne mondja! – De bizony, mondom! – felelte diadalmasan Ferraguto. – Szicília révészeti leírása Serradifalco hercegének tollából? – Eltalálta kigyelmed. A könyv, amit keresett. – Hogy ahadt rá? [...] – Tudja, Ferraguto, elárulok magának valamit. Engem untatnak az olyan könyvek, amelyekben túl sok betű van, összezavarnak. Serradifalco hönyve, szerencsére, tele van hépekkel. (<i>A prestoni serfőző</i>, 35)	“You don’t say!” he said with a quaver in his voice. “Oh, yes, indeed I do say!” Ferraguto said triumphantly. “Is it The Archeological History of Sicily, by the Duke of Serradifalco?” “You’re right on the money, sir. The books you’ve been looking for.” “And how did you ever find them?” [...] You know, Ferraguto, I’m going to tell you something. Books with dense writing bore me. They honfuse me. I understand images much better. And fortunately, Serradifalco’s books are full of images.” (<i>The Brewer of Preston</i>, 32)	»Ja, sagen Sie mir bloß nicht!« »Und ob!« erwiderte Ferraguto triumphierend. »Das ist wirklich die Geschichte der Archäologie Siziliens vom Herzog von Serradifalco?« »Gewiß. Das sind die Bücher, die Sie gesucht hatten.« »Und wie sind Sie an die gekommen? [...] Ich verrate Ihnen etwas, Ferraguto. Die Bücher mit viel Schrift langweilen mich, sie bringen mich ganz aus dem Konzept. Abbildungen sagen mir einfach mehr. Und zum Glück sind die Bücher des Serradifalco ja voller Bilder.« (<i>Die sizilianische Oper</i>, 38–39)
---	---	---	--

Lukácsi és Sartarelli is megpróbálja érzékeltetni a *gorgia toscana*t fordításában, Lustig viszont leírja a könyv végére illesztett *A fordító utószavában*, hogy nem tudta érzékeltetni ezeket a

nyelvi különbségeket, de délnémet dialektusokat sem akart volna használni. Sartarelli a *Jegyzetek* között külön megjegyzést, leírást fűz ehhez:

A kontinentális olaszok és a szicíliaiak közötti, illetve maguk a kontinentális olaszok közötti számos kulturális különbség hangsúlyozásának érdekében ebben a könyvben Camilleri a nyelvezet, kifejezések és dialektusok nagy változatosságát alkalmazta. Továbbá azért, hogy kiemelje Borduzzi [sic!] prefektus fellengzős firenzei modorát, a szerző írásban is lefordította a magánhangzók közötti vagy a szókezdő kemény “c” (vagy “k”) aspirálásának vagy időnként elfojtásának toszkán szokását. Ez jelenik meg akkor, amikor Bortuzzi például azt mondja, hogy “*We’re at the gates with stones in our hands*”¹⁸⁵; az eredeti olasz szövegben “*Siamo alle porte hoi sassi*” van írva, míg rendesen “...*coi sassi*” lenne. Hogy egy másik példát említsek, egy toszkán úgy ejti a *la casa* [ház] szót: *la hasa* vagy *la ‘asa*. Hogy az eredeti szövegben ezen különleges írásmód által kitűnő humorból és gúnyból átvigyek valamennyit, vettem a bátorságot és minden magánhangzók közötti kemény “c” hangot aspiráltatok Bortuzzi prefektussal. Így aztán a “*confuse*” “*honfuse*” lesz. Ennek a sajátságos beszédmódnak talán legabszurdabb pillanata az, amikor Giagia, a prefektus felesége Boccherini olasz zeneszerző nevét Bohherininek ejti (lásd 212. old.). (Camilleri 2017a: 239–240)¹⁸⁶

Sartarelli tehát nemcsak a fordításban érzékelteti a nyelvi jelenséget, hanem magyarázatot is fűz hozzá, azt is leírja, hogy az eredeti szövegben hogyan jelenik meg. Bortuzzi az egyik legfontosabb karakter, nála a magyar és angol fordító is úgy döntött, megjeleníti a dialektális jegyeket, tehát ugyanúgy aspirálják a [k] hangot, mint az olaszban, az angolban a fordító célja alapján kifejezetten intervokális helyzetben, míg a magyarban a legtöbb megjelenésekor aspirálva van¹⁸⁷ („Egyszerű, hedves ezredesem. Mindenáron ellenkezni a hormány hépviseelőjének aharatával. [...] A vigataiak csöhhönyösségéről van szó. [...] Én gondolhodom, tudja?” (78)). Bortuzzi többi nyelvi sajátosságát a fordítók a hivatalos nyelvre jellemző

¹⁸⁵ A magyar fordításban: „Hezd a hörmünkre égni a dolog”.

¹⁸⁶ Eredeti: In accentuating the many cultural differences between the continental Italians and Sicilians in this book, and among the continental Italians themselves, Camilleri has included a great variety of divergences of speech, expressions, and dialect. In addition, to highlight Prefect Borduzzi’s [sic] pompous Florentine manner, the author has translated orthographically the Tuscan habit of aspirating or sometimes suppressing the hard “c” (or “k”) sound when it falls between the vowels or at the beginning of a word. This when Bortuzzi says, for example, “We’re at the gates with stones in our hands,” the original Italian is written “*Siamo alle porte hoi sassi*,” whereas it would normally be “... *coi sassi*”. To give another example, a Tuscan will pronounce *la casa* as either *la hasa* or *la ‘asa*. To carry over some of the humor and derision created in the original text by these strange orthographies, I have taken the liberty of making Prefect Bortuzzi aspirate almost all cases of hard “c” sounds that fall between vowels. Here, therefore, “*confuse*” becomes “*honfuse*”. Perhaps the most absurd instance of this idiosyncrasy of speech in this book is when Giagia, the prefect’s wife, pronounces the name of the Italian composer Boccherini as Bohherini (see p. 212).

¹⁸⁷ Lukácsi Margit kérdésemre válaszolva azt mondta, nem foglalkozott nyelvészetiileg a dialektus megjelenítésével, hangzás alapján döntött a hangzók aspirálásáról. A prefektus beszédében így érzékelhető ez a hangji jellegzetesség, amely magyarázat vagy előzetes tudás hiányában sajnos akár egyszerű beszédhibának is tűnhet.

szóválasztással és bonyolult mondatszerkesztéssel, illetve a feleségének írt levél terjengősségével jelenítették meg.

Bortuzzi mellett más északi szereplők is feltűnnek, például a montelusai helyőrség parancsnoka, Aymone Vidusso ezredes Piemontból, és Montelusa rendőrkapitánya, Everardo Colombo Milánóból. A magyar és a német fordításban az ő eltérő nyelvhasználatuk nem tűnik ki a párbeszédekből, az angol szöveg viszont megjeleníti, először akkor, amikor Vidusso egy bizalmas emberét, „egy piemonti társát” (*a fellow Piedmontese* [78]) küldi el a Casanova tábornoknak címzett levéllel. A válasz a levélre szintén piemonti dialektusban érkezik, bár az eredetiben a szöveg folytatásából is kikövetkeztethető az értelem. Sartarelli viszont a levél előtt megjegyzi, hogy piemonti dialektusban volt, utána pedig a szövegbe toldja a levél fordítását is („Ami egyértelműen azt jelentette”), és hogy ne ismétlje önmagát, megváltoztatja a szöveg végét is: „valóban megmondta Őexcellenciájának, hogy pontosan ezt tegye”.

Lo scritto consisteva di due righe firmate con la sigla inconfondibile del generale Casanova. Diceva: « Ca y disa al sur Prefet, cun bel deuit y'm racumandu, c'a vada a pieslu 'nt cùl ». Non sapeva con quanto tatto, ma seguendo l'ordine e la propria personale inclinazione, lui a Sua Eccellenza glielo aveva detto chiaramente di andarselo a pigliare in quel posto. (<i>Il birraio di Preston</i>, 83–84)	The message consisted of two lines signed with the unmistakeable initials of General Casanova. It was in Piedmontese: “Ca y disa al sur Prefet, cun bel deuit y'm racumandu, c'a vada a pieslu 'nt cul.” Which, in no uncertain terms, meant: “You must tell your prefect, tactfully and in accordance with the proper protocol, to go get buggered.” He wasn't sure how tactfully he had done so, but following the general's orders and his own personal inclination, he had indeed told His Excellency to do precisely this. (<i>The Brewer of Preston</i>, 78–79)
--	---

Everardo Colombo először a feleségével beszélget milánói nyelven, ám ahogy a piemonti, úgy a milánói sem jelenik meg a német és a magyar szövegben. Sartarelli ennek a megjelenítésére is tett kísérletet: meghagy a szövegben néhány kifejezést, amelyeket aztán lábjegyzetekkel lát el. Hogy miért pont ezeket, az nem derül ki, valószínűleg csak a különböző nyelven történő megnyilvánulást kívánta érzékeltetni.

« Descedett, porscella! » fece Everardo con apposita voce da letto. « Lendenatt! ». Il questore non raccolse. « Avanti, cara, tura su el coo! Te sèntet no la pendola? Hin i noev or che sona e tu sei ancora in lett! ». « Cagon! ». Ancora una volta il questore fece finta di niente, si chinò a sfiorarle una grecchia con le labbra. Questa volta la signora voltò tanticchia la testa verso di lui. « Coppet, stupid d'on menarell! ». [...] « Mi sta dicendo che gli altri non hanno riconosciuto quello che stava lì a mazzar? ». (<i>Il birraio di Preston</i>, 142)	“Get up, my little piglet!” said Everardo, with the appropriate bedroom voice. “<i>Lendenatt!</i>” she said in Milanese.¹ The commissioner was not deterred by the insult. “Come, darling, move your <i>coo!</i>² Didn’t you hear the grandfather clock? It’s chiming nine and you’re still in bed!” “<i>Cagon!</i>”³ Again the commissioner took it in stride and bent over, letting his lips graze her ear. This time his wife turned her head slightly towards him. “<i>Coppet</i>, you stupid man!”⁴ [...] “Are you telling me the others didn’t recognize the man who stood there and killed him?” 1 Idiot. 2 Bottom, bum. 3 Asshole. 4 Fuck off; get stuffed. (<i>The Brewer of Preston</i>, 139)
--	---

Everardo aztán az irodájában a titkárával való beszélgetéskor átvált hivatalos olasz nyelvre, de ez a fordításokban elveszik, jelentősége pedig egy későbbi pillanatban van, mégpedig akkor, amikor személyi titkárának, Francesco Melinek az alibi miatt milánóiul ad utasítást:

[...] aztán rájött, mennyire kapóra jöhet még neki ez az ember. Egy alkalommal ugyanis, amikor milánói nyelven intézett hozzá valami parancsot, Meli éppen fordítva értette a dolgot, következésképpen pontosan az ellenkezőjét tette annak, amit a parancs szerint tennie kellett volna. Colombo abban a pillanatban iszonyúan begurult, de aztán rájött, hogy a titkár a későbbiekben remek alibi lehet: mindig rákenheti, hogy nem érti, amit mond neki.
(*A prestoni serfőző*, 146)

A magyar szövegben ebben a részben a párbeszédekben és a narrációban is nyelvjárási elemek, hangzókaváltások tűnnek fel (*énnekem, hetenkint, enyim, teneked, eriggy, máma*), de ezeknek láthatóan nincs közükhöz a milánói dialektushoz, hiszen a regény többi részében is megtalálhatók. Ezzel a regény nyelvezetének sztenderd nyelvtől eltérő voltát láttatja a fordító, ami a magyar nyelvű irodalmi szövegekben nem megszokott és elfogadott, mivel a műveletlenséghez, ’vidékiséghez’ kapcsolódik. Az angolban inkább csak színesítésre szolgál, egyfajta *couleur locale*-t ad a szövegnek, míg a németben a fordító fentebb említett döntése alapján meg sem

jelenik, amely szintén utalhat a centrális nyelvek fordítói stratégiáira: a semlegesített nyelvezetbe csak színesítésként kerülnek bele eredeti (ez esetben milánói) szavak.

IV.3.3. Fridolin Hoffer, bányamérnök

Hoffer mérnök nyelvezete további szintet ad hozzá a regény amúgy is bonyolult nyelvi egyvelegéhez, hiszen itt nem olasz dialektusról van szó, hanem egy másik nyelvcsoporthoz tartozó nyelvről, a németről. Hoffer mérnök az, aki kifejlesztette a tűz eloltásához használt gépet, illetve az ő fia, Gerd lesz majd az *Első* (technikailag utolsó) *fejezet* narrátora, a hivatalos események papírra vetője.

Gerd és édesapja feltehetőleg németül és olaszul is beszélnek, de az olvasó kedvéért az eredeti szövegben a nem kikövetkeztethető német részeket Camilleri megismételte olaszul is (*Was ist denn? Che c'è?*). Gerd nyelvhasználatán nem érződik németisége, feltételezhető, hogy Olaszországban nőtt fel, ezért az apjánál meglévő hang- és szótévesztéseket ő egyáltalán nem mutatja. Emellett Fridolin Hoffer a cselekmény több részében is feltűnik, ezért jobban megfigyelhető nyelvhasználata.

« Vater » mormorò Gerd. « Was ist denn? Che c'è? » spìo l'ingegnere strofinando un fiammifero e accendendo il lume sul comodino. « C'è che questa notte fa luce da Vigàta ». « Luce? Quale luce? Alba di mattino? ». « Sì, vader ». [...] « Sissignore, vader, fa alba di mattino a Vigàta ». « Fai subito in kamera tua! » ordinò l'ingegnere che mai si sarebbe mostrato, levandosi dal letto, in camicia da notte agli occhi che supponeva innocenti del figlio. (<i>Il birraio di Preston</i> , 11– 12)	– Vater – dadogta Gerd. – Was ist denn? Mi fan? – kérdezte a mérnök, miközben gyufát sercintett és meggyújtotta a mécsest az éjjeliszekrényén. – Az van, hogy máma éjjel Vigàta felől jön a világosság. – Világosság? Miféle világosság? Hajnali fény? – Igen, Vater. [...] – Igenis, Vater, hajnalodik Vigàta felett. – Eriggy a szopádba! – parancsolt rá a mérnök, aki az ágyból kikelve a világ minden kincséért sem mutatkozott volna hálóingben a fia ártatlannak feltételezett tekintete előtt. (<i>A prestoni serfőző</i> , 7)	“Vater,” Gerd muttered. “Father”. “Was ist denn? What’s wrong?” asked the engineer, striking a match and lightning the lamp on his nightstand. “The night’s making light over Vigàta.” “Light? What light? Morning light?” “Yes, Vater.” [...] “That’s right, Vater, it’s making morning light over Vigàta.” “Ko at vunce to your room!” the engineer ordered him. Never would he let his son’s eyes—which he presumed to be innocent—see him get out of bed in his nightshirt. (<i>The Brewer of Preston</i> , 3– 4)	»Vater«, murmelte Gerd. »Was ist denn? Was gibt’s?« fragte der Ingenieur und zündete ein Streichholz für die Lampe auf der Kommode an. »Heute nacht kommt Licht aus Vigàta.« »Licht? Was für ein Licht denn? Morgenröte?« »Ja, Vater.« [...] »Ja, Herr Vater, in Vigàta dämmert es.« »Geh sofort auf dein Zimmer!« herrschte der Ingenieur ihn an, der sich niemals unter den vermeintlich unschuldigen Augen des Sohnes im Nachtgewand zeigen würde. (<i>Die sizilianische Oper</i> , 7–8)
---	---	--	---

Az idézett rész a regény legelső fejezetében található, amikor Gerd észreveszi, hogy tűz ütött ki a városban. Apját németül, *Vaterként* szólítja meg, amely az alapszókinsz részeként valószínűleg ismert az olvasók számára, ezért magyarul és németül is így tűnik fel, míg Sartarelli a biztonság kedvéért hozzáfűzte a szó angol megfelelőjét is az első alkalommal. Az angolban emellett dőlttel is jelezve vannak a más nyelvből vett szavak. A német fordító egyáltalán nem érzékeltette, hogy a szövegben két nyelven zajlik a párbeszéd. Egyetlen dolgot tartott fontosnak megjeleníteni: hogy Hoffer mérnök és fia között tekintélyelvű viszony van, a *Sissignore* [Igen, uram] kifejezést a *Herr Vater* [apámuram] veszi át. Az angolban és a magyarban is megjelenik a német anyanyelvűek tipikus zöngés-zöngétlen tévesztése (*szobádba-szopádba, ko-go*), ami az eredeti olaszban is látható (*fai-vai*), illetve angolban a [w] félhangzó mássalhangzóként való kiejtése (*vunce-once*). A magyar emellett régies és népies szavakat is használ: „*slafrok*”, „*Eriggy*”.

« Kvi, kvi, da kvesta parte! » gridò l'ingegnere ai suoi uomini che arrivarono in un fiat con la màchina spegnivampe. [...] « Io essere e sono ingegnere Hoffer. Ingegnere di miniera. Ho kvi makinario di me inventato che speghne foco. Lei aiuta me? ». [...] « Pene. Lei fa fare katena di omini da kvi a mare con tanti secchi. Loro pighlia acva di mare e mettono dentro makinario. Makinario pisogno sempre acva nova ». [...] « Foi apitare in kvesta kasa? » spiò l'ingegnere al gruppo immobile. [...] « Fermi! Stop! Halt! » gridò improvvisamente l'ingegnere ai suoi e	– Ide, ide, erre az oldalra! – kiáltott a mérnök az emberei után, akik már ott is voltak a tűzoltó masinával. [...] – Én lenni fagyok Hoffer mérnök. Bányamérnök. Itten fan a masinám, én találtam ki, tüzeket olt. Maga segít engem? [...] – Remek. Maga láncot csinál emberekből innen a tengerig, sok földörrel. Az emberek fizet hoznak a tengerből és beleteszik a masinába. Masinának mindig új fiz kell. [...] – Maguk eppen a házpan lakni? - kérdezte a mérnök a mozdulatlan csoporttól. [...] –Állj! Stop! Halt! - kiáltott rá embereire hirtelen a mérnök, mire Nardo el is zárt a csapat. [...]	“ <i>Über hier! Dis way</i> ” Hoffer cried to his men, who arrived in a flash with the fire-extinguishing machine. [...] “Mein name ist Hoffer, I been ein engineer. Minink engineer. I haff a machine I infented to outputten fires hier. Will you helf me?” [...] “Goot. You must ko and make a chain of men vit buckets von hier to the sea. They take the sea vater and put it in the machine. The machine alvays neets new vater.” [...] “You liiff in dis haus?” the engineer asked the motionless group. [...] “Stop! Halt!” the engineer suddenly shouted at his men, and Nardo closed the valve. [...]	» <i>Hier, hier, hierher!</i> « brüllte der Ingenieur seinen Männern zu, die im Handumdrehen mit dem Feuerlöschgerät vor ihm standen. [...] » <i>Ich sein und bin Ingenieur Hoffer. Bergbauingenieur. Ich habe hier eine Maschine, von mir erfunden, die Feuer löscht. Sie helfen mir?</i> « [...] » <i>Kut. Sie lassen eine Kette von Männern von hier bis zum Meer bilden, die viele Eimer haben. Sie nehmen Wasser vom Meer und schütten es in Maschine. Maschine braucht immer neues Wasser.</i> « [...] » <i>Ihr wohnen in diesem Haus?</i> « fragte der Ingenieur die reglose Gruppe. [...] » <i>Stehenbleiben! Stopp! Halt!</i> « schrie plötzlich der Ingenieur seine Männer an, und Nardo drehte den Hahn zu. [...]
---	--	---	---

Nardo chiuse la manopola.[...] « Schnell! Presto! Fare più presto! Acva, Acva! Più acva! » [...] « Schnell! Presto! » fece a gran voce Hoffer esaltato. « Pisoghna salfare vecchia tonna! ». Vide che l'indicatore del livello d'acqua ora era a buon punto, forse sarebbe stato meglio aspettare ancora tanticchia, ma non c'era tempo da perdere. La gioia che in quel momento provava nel poter salvare una vita umana con la sua invenzione, gli fece commettere un fatale errore. Per un attimo infatti Hoffer dimenticò che si trovava a Vigàta, in Sicilia, e non riuscì a controllare la continua traduzione che era costretto a fare dal tedesco in italiano. « Schnell! Kaltes wasser! » fece. Nardo Sciascia, che già stava per raprire la manopola dell'acqua fredda, si fermò di botto, taliandolo stunato. « Kaltes wasser! Kalt! Kalt! » ruggì l'ingegnere. [...] « Calda! Vuole quella calda! La pressione » gridò allora Sciascia a Cecè Consolo che se ne stava vicino alla parte di darrè della machina. [...] « Errore! Errore! Acva fredda! Fredda! » si sgolò Hoffer. (<i>Il birraio di Preston</i>, 65–69)	– Schnell! Gyorsan! Gyerünk, gyorsabban! Fizet, fizet! Még töpp fizet! – Schnell! Gyorsan! – üvöltötte Hoffer magán kívül. – Meg kell menteni az öreg nőt! Úgy látta, hogy a vízszintjelző most kedvező értéket mutat, bár lehet, hogy érdemesebb volna még egy kicsit várni, de nincs vesztegetni való idő. Afölötti örömeben, hogy találmanya révén most megmenthet egy emberi életet, végzetes hibát követett el. Hoffer egy pillanatra megfeledkezett róla, hogy a szicíliai Vigátában van, és elméjével nem volt képes követni a folytonos németből olaszra való fordítást. – Schnell! Kaltes wasser! – ordította. Nardo Sciascia, aki már éppen a hideg vizes csapot készült megnyitni, hirtelen megdermedt és döbbsen nézett vissza rá. – Kaltes wasser! Kalt! Kalt! – üvöltötte a mérnök. [...] – Meleget! Meleget akar! A nyomás – kiáltotta Sciascia Cecè Consolónak, aki a masina hátsó fertálya mellett állt. [...] – Téfedés! Téfedés! Hideg vizet! Hideget! - kiáltotta Hoffer torkaszakadtából. (<i>A prestoni serfőző</i>, 61–65)	“<i>Schnell!</i> Qvick! You must verk fester! Vater, vater! More vater!” [...] “<i>Schnell!</i> Qvick!” an excited Hoffer cried loudly. “Ve must safe dis olt voman!” He noticed that the water-level gauge was now where it was supposed to be. Perhaps it would have been best to wait just a little longer, but there was no time to lose. The joy he felt at that moment at being able to save a human life with his invention made him commit a fatal mistake. Indeed, for a brief moment Hoffer forgot he was in Vigàta, Sicily, and lost control of the mechanism in his brain that was constantly translating his thoughts from German into Italian. “<i>Schnell! Kaltes Wasser!</i>” he cried. Nardo Sciascia, who was about to reopen the cold-water valve, stopped in midmotion and gave him a puzzled look. “<i>Kaltes Wasser! Kalt! Kalt!</i>” roared the engineer. Now, since the Italian word for “hot” is <i>caldo</i>, an inevitable misunderstanding occurred. “He wants the hot water! Pressure!” Sciascia cried to Cecè Consolo, who was at the back of the machine. [...] “Mistake! Mistake! I vant colt vater! Colt!” Hoffer screamed. (<i>The Brewer of Preston</i>, 59–63)	»<i>Schnell! Presto! Schneller machen! Wasser, Wasser! Mehr Wasser!</i>« [...] »<i>Schnell! Presto!</i>« rief Hoffer mit sich überschlagender Stimme. »<i>Die alte Frau retten!</i>« Er konnte sehen, daß der Wasserstandsanzeiger hetzt einen guten Punkt erreicht hatte, auch wenn es vielleicht besser gewesen wäre, noch ein wenig zu warten. Doch es war keine Zeit zu verlieren. Die große Freude, mit seiner Erfindung ein Menschenleben retten zu können, ließ ihn in diesem Augenblick einen verhängnisvollen Irrtum begehen. Für eine kleine Weile vergaß Hoffer, daß er sich in Vigàta, in Sizilien, befand. Er hatte es einfach nicht mehr im Griff, ständig aus dem Deutschen ins Italienische zu übersetzen, wie er es normalerweise tat. »<i>Schnell! Kaltes Wasser!</i>« rief er auf Deutsch. Nardo Sciascia, der sich anschickte, die Kaltwasserdüse aufzudrehen, hielt mit einem Ruck inne und sah ihn wie vor den Kopf geschlagen an. »<i>Kaltes Wasser! Kalt! Kalt!</i>« rührte der Ingenieur, nicht bedenkend, daß er damit heißes Wasser anforderte. »Er will <i>acqua calda! Calda! Der Druck!</i>« schrie Sciascia zu Cecè Consolo, der an der hinteren Seite des Feuerlöschgeräts stand. [...] »<i>Fehler! Fehler! Acva fredda! Fredda!</i>« schrie Hoffer aus vollem Hals. (<i>Die sizilianische Oper</i>, 67–72)
---	---	---	--

A színpadias jelenetben Hoffer és emberei próbálják eloltani a színházban keletkezett tüzet, de Hoffer mérnök az olasz és német nyelv közötti 'hamis barát' szópár miatt nem hideg, hanem meleg vizért kiált a tűz oltásához. Érdekesség, hogy Camilleri híres Szicíliahoz köthető írók neveit adta néhány szereplőnek, az idézett jelenetben például feltűnik Nardo (Leonardo) Sciascia és Cecè (Vincenzo) Consolo, de a történet során találkozhatunk még Gegè (Gesualdo) Bufalino és G. (Giovanni) Verga nevével is.

Az eredeti olasz szövegben több helyen megjelenik a fentebb is említett zöngés-zöngétlen tévesztés (*pene-bene*, *pisoghna-bisogna*), a félhangzó mássallhangzósítása (*kvi-qui*, *kvesta-questa*), a németben nem létező mássallhangzók rossz ejtése (*ghli-gli*, *pisoghna-bisogna*), illetve kimaradnak névelők (*Ho kvi makinario*, *mettono dentro makinario*). Vannak olyan szavak, amelyek eleve németül szerepelnek a szövegben (*schnell*, *halt*, *stop*). Előfordul szórendtévesztés is (*Lei aiuta me?*), a ragozatlan ige (*io essere sono*) pedig a külföldiek sztereotípiája szerinti beszédmódját tükrözi.

A magyar fordítás szintén megjeleníti a mássallhangzótévesztést, a ragozatlan igét, a szórendtévesztést helyett viszont esettévesztést alkalmaz (*Maga segít engem?*). Az eredetileg német szavak németül köszönnek vissza a szövegben, az *acqua calda* kifejezés eredeti nyelven való beemelése pedig érzékelteti a félreértést.

A német fordításban is megjelenik, ugyan csak egy helyen, a zöngétlenedés (*Kut*), a ragozatlan ige (*Ich sein und bin*), hiányoznak itt is a névelők, a német helyett viszont olasz szavakat találunk a szövegben (*presto*, *acva fredda*, *acqua calda*). A szórend téves használatából szintén arra következtethet az olvasó, hogy idegennel van dolga, illetve a betoldások is ezt jelenítik meg (*rief er auf Deutsch* [kiáltotta németül], *wie er es normalerweise tat* [ahogy általában tette], *nicht bedenkend, dass er damit heißes Wasser anforderte* [nem gondolva arra, hogy ezzel meleg vizet követelt]). Ilyenfajta betoldások már az eredeti olasz szövegben is sokszor szerepelnek, amelyből néhányat a fordítók továbbfűztek vagy maguk is alkalmaztak a fordítás során.¹⁸⁸ A szicíliai kifejezések bevezetésekor Camilleri is többször megismétli olasz nyelven, mint a következő példánál is, ahol a szicíliai *babbiare* és olasz *scherzare* [viccelni] tűnnek fel a szövegben.

¹⁸⁸ Egy ilyen példa németül: *la coppola di stoffa 'nglisa* [angol szövetből készült micisapka] – *die coppola*, eine Schirmmütze aus englischem Tuch [a *coppolat*, angol szövetből készült micisapkát] (*Die sizilianische Oper*, 37).

« Vogliamo babbare? » gridò Gammacurta, e per dare più forza alla domanda la tradusse in italiano. « Vogliamo scherzare? ». (<i>Il birraio di Preston</i> , 103)	– Incselkedünk? – háborodott föl Gammacurta, s hogy még nagyobb nyomatékot adjon a kérdésnek, elmondta rendesen, olaszul is. – Tréfálkozunk? (<i>A prestoni serfőző</i> , 100)	“Is this some kind of joke?” cried Gammacurta. (<i>The Brewer of Preston</i> , 99)	»Soll das ein Witz sein?« rief Gammacurta, und um seiner Frage mehr Gewicht zu verleihen, wiederholte er in seinem besten Italienisch: »Sie belieben wohl zu scherzen?« (<i>Die sizilianische Oper</i> , 112)
---	---	---	--

Az idézett részben is tetten érhetők a különböző fordítói stratégiák: a magyar hozzáteszi, hogy *rendesen, olaszul is*, a német kiegészíti, hogy *wiederholte er in seinem besten Italienisch* [ismételte meg legjobb olaszával], az angol pedig teljesen kihagyja az ismétlést és az azt kísérő szöveget.

Az angolban az előbb említett jelenségek mellett a fordító megtartotta a német részeket, de saját maga is betoldott olyat (ráadásul helytelenül, bár ez lehet, hogy szándékos részéről, hiszen angol tükörfordításról van szó), amely az eredetiben nincs benne (*Über hier*). Hoffer mérnök mondataiba német szavak keverednek (*mein my* helyett, *ein an* helyett, *hier here* helyett, utóbbi inkább írásban értelmezhető), és még egy német igét is képez az angolból (*outputten*). A német részeket továbbra is dőltezéssel különíti el a szöveg többi részétől. Egy mondatot is betold: *Now, since the Italian word for „hot” is caldo, an inevitable misunderstanding occured* [Mivel olaszul a „hot”-ot caldónak mondják, elkerülhetetlenül bekövetkezett a félreértés.

A *caldo-kalt* tévesztés a narrációban is meg van magyarázva, nem szükséges az olvasóközönségnek külön tudni németül és olaszul is. A szükséghelyzetek megoldásait, a fordítói leleményességet leginkább a betoldások tükrözik, illetve a német szövegben az olasz részekre váltás.

IV.3.4. Réáliák és nyelvi humor

A történetben természetesen reáliák is megjelennek: Elisabeth Markstein meghatározása szerint ezek olyan „kultúraspecifikus kifejezések, amelyek nemzeti identitást, nemzeti vagy etnikai hovatartozást vagy kultúrát közvetítenek” (Markstein 2006: 288, idézi Zlatnar Moe, Žigon & Mikolič Južnič 2019: 87), Sider Florin definíciójában pedig „olyan tárgyakat vagy fogalmakat jelölő szavak vagy szóösszetételek, amelyek egy nép életmódjára, kultúrájára, társadalmi és történelmi fejlődésére jellemzőek, és egy másik számára idegenek. Mivel helyi és/vagy

történelmi színezetűek, nincs pontos megfelelőjük más nyelveken. Nem fordíthatók le a hagyományos módon és különleges megközelítést igényelnek” (Florin 2006: 288, idézi Zlatnar Moe, Žigon & Mikolič Južnič 2019: 87). A reáliák fordítása tehát igazi kihívást jelenthet a fordítók számára. Henry a jegyzeten kívül hat, a fordító számára létező választási lehetőséget ír le a reáliák problémájának megoldására: a forrásnyelvi szót hagyja a célszövegben; célnyelvi variánsra váltja; meghagyja az eredetit és zárójelben adja meg a célnyelvi megfelelőjét/magyarázatát; meghagyja az eredetit és közbeékeléssel (vesszőkkel elválasztva) adja meg a célnyelvi megfelelőjét/magyarázatát; egy azzal egyenértékű célkulturális megfelelőt ad meg; olyan utalásokat illeszt a célszövegbe, amelyek segítenek a homályos rész megértésében (például „André Gide Hamlet-fordítása alapján”, vö. Henry 2000: 235–236). A reáliák egy olasz példájára mind Sartarelli, mind Lustig felhívja a figyelmet megjegyzéseikben: az „articsókakézzől” van szó.

[...] lui riunì le dita della mano della destra a cacocciola, a carciofo, e le agitò ripetutamente dal basso in alto e viceversa. Era una precisa dimanda. « Come facciamo? » (Il birraio di Preston, 31) Le dita di lei a cacocciola. (Il birraio di Preston, 32)	[...] a legény jobb keze ujjaival madárfészket formált, és egymás után többször, alulról fölfelé és vissza meglengette. Világos kérdés volt. – Hogyan csináljuk? (A prestoni serfőző, 26–27) Az özvegy ujjai madárfészket formáztak. (A prestoni serfőző, 28)	[...] he brought the fingers of his right hand together, a <i>cacocciola</i>, artichoke-like, and shook them up and down repeatedly. It was a precise question: <i>What shall we do?</i>” (The Brewer of Preston, 23) Her fingers formed the <i>cacocciola</i>. (The Brewer of Preston, 25)	Er drückte die Fingerspitzen der rechten Hand eng zusammen und bewegte die nach oben gewölbte Hand auf und ab. Das war eine eindeutige Frage. »Wie machen wir es an?«” (Die sizilianische Oper, 28) Sie preßte die Fingerspitzen aneinander, und ihre Hand nahm die Form einer ausgehöhlten Frucht an. (Die sizilianische Oper, 30)
--	---	---	---

Lukácsi és Lustig célnyelvi megfelelőre váltották a reáliát (madárfészek, ívelt kéz, kivájt gyümölcs, amelyek felül nyitottak, így teljesen pontosak a hasonlatok), míg Sartarelli az eredeti szó megtartásán és a betoldáson túl magyarázatot is fűz hozzá a jegyzetekben:

Ez a kifejezés a tipikus olasz kézmozdulatot írja le, amellyel kérdezni szoktak. Jelentheti azt, hogy *miért*, *mi*, *hol*, *hogyan* stb., illetve konkrétabban *Hogy érted?* vagy *Mi bajod van?* vagy *Mit csinálsz?* A mozdulatot az egész mediterrán térségben használják a spanyolok, arabok, görögök stb., de leginkább az olaszokhoz kapcsolják, különösen a dél-olaszokhoz. *Cacocciola* szicíliaiul azt jelenti: articsóka.¹⁸⁹ (The Brewer of Preston, 238)

¹⁸⁹ Eredeti: This phrase describes the typically Italian hand gesture that is meant to ask a question. It can variously mean: *Why? What? Where? How?* and so on, or, more specifically, *What do you mean?* or *What's wrong with you?*

A Lustig által említett problémás reáliák második példája a *cassata*, amely fordításai lejjebb láthatók, és ugyanazokat a mechanizmusokat találjuk, mint az előző példánál (Lukácsi és Lustig célnyelvi megfelelőt választ, Sartarelli pedig betoldást az eredeti mellé). Camilleri szövege szerint a *cassata* „vidéki fagylalt aszalt gyümölcsökkel”, Lustig viszont azt írja: a „*cassata alla siciliana* nevezetesen nem egy halvány vaníliafagylalt kandírozott gyümölcsökkel, amit adagonként csomagolva várja a szupermarketben az Olaszországra vágyó kez, hanem egy alig leírható, illatos, ugyanakkor nehéz, tarka cukoréptmény, amelyre a torta kifejezés egy józan tudományos fogalom lenne”¹⁹⁰ (Camilleri 2000b: 270–271), így aztán a *színesen díszített cukrászremek* lett. Magyarul a *habos torta* jól leírja Gammacurta feleségének ruhakölteményét, de ahogy a németben, itt is eltűnt belőle a fagylalt. Angolban megmaradt a *cassata* kifejezés, azonban nemcsak vidéki fagylaltként, mint Camillerinél, hanem *színes kandírozott gyümölccsel megszórt rusztikus fagylaltként*.

allato alla sua signora che pareva una cassata, un gelato di campagna (<i>Il birraio di Preston</i> , 46)	mellette a felesége, aki úgy nézett ki, akár egy habos torta, arcát üdvözült mosoly lengte be (<i>A prestoni serfőző</i> , 41)	beside his wife, who looked like a cassata—a rustic ice cream speckled with colorful candied fruit (<i>The Brewer of Preston</i> , 38– 39)	ihm zur Seite seine Angetraute, die wie eine bunt verzierte Zuckerbäckertorte aussah (<i>Die sizilianische Oper</i> , 46)
---	---	--	--

A ma már legtöbb helyen ismert *cannoli* németül (38) és angolul (32) megtartotta a nevét, előbbiben viszont el lett különítve a szövegtől, a magyar szövegben habos tekercsként (34) ismerhetünk rá, amelynek magyarázatául az szolgálhat, hogy Magyarországon akkoriban még nem volt széleskörűen ismert ez a desszert.

A papírsárkány Bortuzzi és Ferraguto között félreértésre ad okot, angolban (dőltezve) és németül megmarad a szicíliai *comerdione* kifejezés, magyarul viszont *cservík* lesz, amely szlovák jövevényszó, és gilisztát, kukacot jelent, de mivel a kontextusból kiderül, hogy papírsárkányról van szó, a ritka tájnyelvi szó nem akadályozza a szöveg megértését.

Egy másik tárgyi félreértés a malacpersely, amellyel Traquandi és társai felgyűjtják a színházat. Mindegyik nyelven több szót is használnak a tárgyra, olaszul is – *a dindarolo*, *caruso*, *sarbadanaro* mind használatos szavak a szöveg szerint. A német és az angol az első említéskor

or *What are you doing?* The gesture is used all around the Mediterranean, by Spaniards, Arabs, Greeks, etc., but is most often associated with Italian, especially southern Italians. *Cacocciola* is Sicilian for “artichoke”.

¹⁹⁰ Eredeti: [...] *cassata alla siciliana* ist nämlich kein blasses Vanilleeis mit kandierten Früchten, das portionsgerecht abgepackt im Supermarkt auf die italiensehnende Hand wartet, sondern ein kaum zu beschreibendes, duftiges ebenso wie schweres, farbenrauschendes Zuckergebäude, für das der Name Torte ein nüchterner wissenschaftlicher Begriff ist.

megtartja a *dindarolo* és *caruso* szavakat, később pedig edény, cserépedény, persely, pénzesdoboz, edény (*Spardose, Sparbüchse, Tongefäß, Gefäß, Spardose aus Ton, Sparbehälter; piggy bank, money box*) kifejezéseket használják. A magyarban a tárgyat *pikszisnek, köcsögnek*, (pénzgyűjtő) *perselynek* nevezik.

A történetet nem sokkal megelőző forradalmat az olaszok csak '48-nak (*quarantotto*) emlegetik, ami átvitt értelemben felfordulást, zűrzavart is jelent: attól félnek, Bortuzzi prefektus is ezt okozza majd a makacsságával. Németül a kifejezés forradalommal, felkeléssel általánosodott, két helyen viszont, ahol konkrétan az 1848-as forradalomra utalnak, ott az 1848-as felkelés (10) és egy új negyvennyolcas forradalom (204) kifejezéseket használja a fordító. A magyar fordítás adja a legszínesebb palettát: *negyvennyolcas forradalom* (9), *kupleráj* (38), *kitör a vész* (44), *skandalum* (101), *óriási ribillió* (149), *forradalom* (181); csak akkor használja a *forradalom* szót, amikor az a valóban megtörtént forradalomra vonatkozik, és nem átvittent értelmezhető. Az angol fordítás a '48-as zavargások (6), *felkelés* (42), *újabb '48* (100, ,149), *új '48* (183) kifejezéseket használja, tehát legtöbbször dátummal együtt és az átvitt értelem mellőzésével.

Bortuzzi és Ferraguto előbb említett párbeszédében több reália is megjelenik, a papírsárkány és a '48-as forradalom mellett a *spártaiul* és *latinul beszélés* képessége, ahogyan Ferraguto próbálja megértetni a prefektussal, hogy miért nem kellene bemutatni az operát a vigátaik akarata ellenére. Latinul beszélni annyit tesz, mint világosan beszélni, de ezt Bortuzzi nem érti („*Ferraguto, höztünk maradjon, az iskolában nem voltam egy lángelme*”; *A prestoni serfőző*, 37); a latin szót mindegyik fordítás megtartotta. Amikor viszont Ferraguto *spártaiul* akar beszélni, tehát köznapian elmondani ugyanazt, akkor a magyar eltér a többi nyelvtől: Ferraguto *póriasan* (*A prestoni serfőző*, 38) fejezi ki magát, ami nem annyira a kijelentés köznapisága, hanem az emelkedett, szitokszavakkal kifejezett voltát hangsúlyozza, hanem a magyar fordításban feltűnő nyelvkeverék paraszti, nem kifinomult voltát.

A rangnak megfelelő megszólítás fontos volt a korban: Bortuzzi prefektust *Eccellenza* és *voscenza* [Öexcellenciája] szavakkal szólítják meg, amelyek Lustig utószava szerint a feudalizmusból maradt kifejezések és sokszor inkább ironikus értelemben használják őket. Angolul *Excellency, Your Excellency* [(ö)excellenciája] címen szólnak hozzá, de Sartarelli ezeket tényleg csak abban az esetben fordította így, amikor Bortuzzihoz fordulnak. Németül szintén *Exzellenz*, máskor pedig *der Herr* [az úr], *gnädiger Herr* [kegyelmes úr], *mein Herr* [uram], *Wohlgeboren* [tekintetes (uram)], *Euer Wohlgeboren* [tekintetessége] szavakkal szólítják meg. Monika Lustig saját bevallása szerint „a hangzáshoz tartotta mag[át], ezek [a

kifejezések] csak felszínesen tanúskodnak a szemlesütő alázatosságról”¹⁹¹ (Camilleri 2000b: 271). Magyarul a *kigyelmednek*, *kegyelmes uramnak*, *őkegyelmességének* nevezik a prefektust, előbbi a *voscenza-vuscenza* megfelelőjeként, amelyet nem csak Bortuzzi esetében használnak, hanem például Agatina is így szólítja meg Puglisi biztost.

A reáliák egy további esete lehet a firenzei szentségelés változatossága, amelyet érdekességként Sartarelli is megemlít a *Jegyzetek* között:

A toszkánok arról ismertek, hogy káromkodásokat improvizálnak, annyira, hogy néhány toszkán faluban nyári versenyeket is tartanak, hogy ki tudja kitalálni a legkreatívabb, lestenkáromlóbb szitokszavakat. Én magam soha nem láttam ilyen versenyt, de azt mesélték, hogy egyszer egy bizonyos falu versenyének nyertese azt mondta: „Madonna impestata”, amely többértelmű szitkozódás, a legközvetlenebb jelentésben „szifilisztes madonna”.¹⁹² (Camilleri 2017a: 241–242)

A regényben három ilyen alkalom található: a *dio bonino* angolul változatlan, németül *Du liebes Herrgöttchen* (127), magyarul *Édes jó istenem* (114), amelyek a szó szerinti értelemnek felelnek meg. A másik, angolban lefordíthatatlan szitokszó, a *Madonna 'amicaia* magyarul *Szentséges Szűzanyám* (115), németül *Jesus Maria* (128). Végül pedig egy harmadik, Sartarelli által nem említett, a *madonna bambinaia* magyarul az *úrstenit nehi* (78), *heilige Jungfrau* (86) [Szent Szűz], angolul *by God* [az istenért] (76), mert a kifejezést Camilleri csak nyomatékosításra használja a szövegben.

olasz	magyar fordítás	angol fordítás	német fordítás
dio bonino	Édes jó istenem (114)	dio bonino	Du liebes Herrgöttchen (127)
Madonna 'amicaia	Szentséges Szűzanyám (115)	Madonna 'amicaia	Jesus Maria (128)
madonna bambinaia	úrstenit nehi (78)	by God (76)	heilige Jungfrau (86)

¹⁹¹ Eredeti: Bei den ausgefeilten, in der Hierarchie des Lebens, nicht nur in der feudalen Gesellschaft abgewogenen Anreden von *Voscienza* [sic!] bis zu *Eccellenza* habe ich mich vor allem an den Klang gehalten, sie zeugen nur vordergründig von lidersenkender Unterwürfigkeit, sind vielmehr ironischer Verweis – eben weil der Anachronismus der Machtverhältnisse in diesem Sizilien »nachrevolutionärer« Prägung (wer gibt den Ton an? wer spielt die erste Geige? nach welcher Musik wird getanzt?) so augenfällig ist.

¹⁹² Eredeti: The Tuscans are known for improvising curses, to the point that some Tuscan villages even have summer contests to see who can come up with the most creative, blasphemous curse. Never having witnessed any such competitions myself, I was once told, however, that one year the winner of a certain village's contest had said: “Madonna impestata,” a curse of manifold meaning, perhaps the most immediate being “Syphilitic Madonna.”

A reáliákon kívül a nyelvi humor lefordítása során is nehézségekbe ütközik a fordító; két ilyen pillanatot szeretnék kiemelni. Az első már rögtön a második fejezetben található, amikor a vigátai „Család és haladás” kör tagjai az operá(k)ról beszélgetnek. A szóvicc egyik nyelvre sem tükrözhető, ezért mindegyik fordító meghagyja a szövegben az eredeti *ano triste* kifejezést is, a magyar pedig a latint is hozzáadja a magyarázathoz, habár a jelentés az olaszból is kiderülne.

Vengo solo a significarle che in lingua taliana tritano sta per culo malinconico. Ano triste. (<i>Il birraio di Preston</i> , 21)	Csak azt akartam ezzel mondani, hogy a talján meg a latin nyelvben a <i>Trisztán</i> szomorú segget jelent. <i>Anus tristis</i> – <i>ano triste</i> . (<i>A prestoni serfőző</i> , 17)	It only means that Tristano, in Italian, means ‘sad anus,’ ano triste. (<i>The Brewer of Preston</i> , 13)	Ich will Ihnen nur klarmachen, daß Tristano in italienischer Sprache melancholischer Arsch bedeutet. Ano triste. (<i>Die sizilianische Oper</i> , 18)
---	--	--	---

A második példa az előadás közben történik: az opera szövegében a *timballo* szó dobot és egy ételt is jelent, Gammacurta doktor pedig félreérti. Ennek érzékeltetésére a magyarban a *tuba* többjelentésű szót választotta a fordító, amely egyszerre jelentheti a rózsát és a hangszert is, de ezért a doktor kérdését teljes egészében módosítani kellett, a konyhából a kertbe helyeződött át. Lukácsi szintén módosította a *corno* áthallást, amely az olaszban egyszerre jelent szarvat és kürtöt; a magyarban *duda* lett, amely szintén többjelentésű szó. Németül a fordító meghagyta a kürt-szarv áthallást, de a másodikat módosította az üst-üstdobra. Az olasz étel neve is egyébiránt innen jön: a sütéshez használt edényből ragadt át magára az ételre (treccani.it – *timballo*). Egyedül az angolban maradt meg mind a szarv-kürt, mind a dob-étel párhuzam, bár Sartarelli a szarvakhoz, felszarvazáshoz külön jegyzetet készített (*In Italian, “to grow horns” is to be cuckolded*. [Olaszul „szarvakat növesztetni” annyit tesz, mint felszarvazva/megcsalva lenni [240]]).

Cercate, trovate in tutti i contorni I flauti, i timballi, i pifferi, i corni. « I corni non hai bisogno di cercarli, vengono da soli » disse una voce dal solito loggione. Qualcuno rise. « Ma il timballo non è quello che mi fai col riso, la carne e i piselli? » spiò seriamente Gammacurta alla moglie. « Sì ». « E allora che ci accucchia coi pifferi e i flauti? ». (<i>Il birraio di Preston</i>, 50)	Keresetek tüstént dudát, dobot, fuvolát, tubát. – Dudákat nem kell keresned, van a feleségednek kettő is – szólalt meg ismét egy hang a kakasülőn. Valaki felnevetett. – A tuba nem az a rózsa, ami a kertünkben nyílik? – kérdezte Gammacurta komolyan a feleségétől. – De az. – Akkor mi köze az üstdobhoz meg a fuvolához? (<i>A prestoni serfőző</i>, 45–46)	“Look for instruments, look all around, let flutes, horns and timbals resound.” “No need to look anywhere for horns. They grow all by themselves,” said a voice again from the gallery. A few people laughed. “But isn’t a timbal that thing that you make for me with rice, meat, and peas?” Dr. Gammacurta asked his wife in all seriousness. “Yes.” “So what the hell has it got to do with flutes and horns?” (<i>The Brewer of Preston</i>, 42–43)	Sucht, findet in allen Ecken Die Flöten, die Kesselpauken, die Pfeifen, die Hörner. »Die Hörner brauchst du nicht zu suchen gehen, die wachsen dir von allein«, ertönte es wieder von der Galerie. Jemand lachte. »Aber sind die Kessel nicht diese Dinger, in denen du das Essen zubereitest?« fragte Gammacurta mit ernsthafter Miene seine Gattin. »Jawohl.« »Was haben denn Kessel bitte mit Pfeifen und Flöten zu tun?« (<i>Die sizilianische Oper</i>, 50)
---	--	---	--

A toszkán dialektus nyomait tehát mindhárom fordításban felfedezhetjük, az angol fordításban emellett megjelenik a milánói és a szicíliai is, amelyek ritka jelenlétükkel idegen „íz” kölcsönöznek a szövegnek. A magyar fordítás az egyetlen, amely a szicíliai dialektust is megpróbálja átadni az olvasónak, amelyet leginkább az iskolázatlan rétegek esetében alkalmaz. A reáliákat a magyar és a német fordítás is honosítja, az angol ellenben többször a szövegben hagyja, ahogy azok az eredetiben is sokszor megtalálhatók, ezzel olaszos színezetet ad a szövegnek, a közönség egzotikum iránti érdeklődését elégíti ki.

A víz alakja és *Az agyagkutya* fordításához hasonlóan Lukácsi Margit *A prestoni serfőző* esetében is a célnyelvet alakítva jelzi a dialektust, míg Sartarelli általában forrásnyelvi elemeket hagy a szövegben. A német fordító, Monika Lustig – ahogy a kiadáshoz fűzött megjegyzésében olvasható – nem próbálta meg érzékeltetni a dialektust. A három regény elemzése után a következő fejezetben a recepciót vizsgálom meg: mit gondoltak említésre méltónak a könyvek hivatásos és laikus olvasói különböző felületeken megjelent értékeléseikben és recenzióikban, illetve azt is bemutatom, hogy a különböző fordítók hogyan nyilatkoztak a fordítási folyamatról és annak nehézségeiről, mert – ahogy már említettem – ezek is hozzájárulnak a művek recepciójához.

V. A dialektális elemek és a nyelvi hierarchia a recepció tükrében

V.1. Camilleri az olvasói vélemények alapján

V.1.1. A magyar olvasók véleménye

A magyar nyelven olvasók véleményéről a legpontosabb képet a moly.hu weboldal segítségével kaphatjuk: a több mint 320.000 taggal rendelkező oldal 14 millió olvasást, majdnem 6 millió értékelést és 20 millió hozzászólást tartalmaz a 600.000-nél is több listázott könyvhöz (moly.hu – Rólunk). Camilleri mindegyik magyarul megjelent könyve megtalálható itt, értékelésük pedig a következő (2025.07.25-én): *A víz alakja* 77%, *Az agyagkutya* 83%, *Az uzsonnatolvaj* 83%, *A hegedű hangja* 85%, *Montalbano. Egy hónap a felügyelővel* 80%, *Montalbano. Karácsonyi ajándék* 87%, *A prestoni szerző* 65%¹⁹³ – azaz a könyvek sikeresnek mondhatók. *A prestoni szerző* a legkevésbé népszerű az olvasók körében, ezt az olvasók saját bevallása szerint a sok név és a történet kuszasága okozza, illetve az is közrejátszhat benne, hogy Montalbano felügyelőt már sokan ismerik a sorozatból, a történelmi regények pedig ismeretlenek számukra. *A prestoni szerző* értékeléseinél a fordítást nem említik az olvasók (moly.hu – *A prestoni szerző*).

A Lukácsi Margit által készített három Montalbano-fordítást együtt vizsgálva látható, hogy igencsak megoszlanak a vélemények a könyvekről. A legtöbbször említett pozitívum a helyszín és a hangulat, a szicíliaiság megjelenítése, az ételek érzékletes leírása, de megtalálhatók kifejezetten a fordítással kapcsolatos vélemények is. Néhány a nevek fordításával foglalkozik,¹⁹⁴ míg másokban a tájnyelvi szavak használatáról is találunk véleményt. Az egyik legfeltűnőbb és számtalanszor visszatérő *csimota* szóról például a következőket írják:

Nagyon régi stílusú [sic], ez sem fogott meg. Plusz a fordító is érdekes szavakat használ. A „csomita” [sic] már csak hab volt a tortán. Sejtettem mi lehet, de azért utána kellett néznem. Hát már 20-30 éve sem használták ezt itt Mo-on (vagy sosem?). (moly.hu – *A hegedű hangja*)

Mondjuk könnyűnyárinak azért kifogástalan volt, csak ne ismételtették volna benne a csimota szót minduntalan... azt hiszem, én áttérek a filmre!” (moly.hu – *A hegedű hangja*)

¹⁹³ A jobb összehasonlíthatóság érdekében a vizsgált kötetek értékeléseit táblázatba szerkesztettem, amely a Mellékletekben található.

¹⁹⁴ Lukácsi Margit lefordította Montalbano kollégáinak nevét, pl. Gallo > Kakas, Galluzzo > Kappan, Tortorella > Gerle, Pera > Körte.

Csak az a sok csimotázás ne lett volna... (moly.hu – *A hegedű hangja*)

Hogy van a fordítónak része benne, abban biztos vagyok az olyan szava miatt, mint a gyerek, gyermek helyett a csimota állandó használata. (párszor oké, hangulatfestésként vagy más indokkal, de következetesen minden gyerekre...) Vagy ugyanez hálószoza helyett hálókamara... (moly.hu – *A hegedű hangja*)

[...] Nem tudom, a csimota szóval miért van baja a legtöbb értékelőnek, mi még ma is használjuk.” (moly.hu – *A hegedű hangja*)

A legtöbb olvasónak tehát feltűnt a *csimota* használata, és inkább negatív véleménnyel vannak róla; néhányuk viszont észlelte vagy utánanézett annak, hogy a különös nyelvhasználat a szicíliai dialektust hivatott megjeleníteni. A leglényegesebb elemnek a normától eltérő nyelvi mozzanatok értékelése tűnik számomra: az olvasók nem szeretik írásban megjelenítve „látni” a torzításokat, kellemetlen asszociációkhoz vezet bennük: a szereplők helytelenül beszélnek, butának, műveletlennek, „idiótának” tűnnek. Az írói és műfordítói hagyomány tehát rányomja a bélyegét a recepcióra is: ha a fordító eltér a normától, azt rögtön szóvá teszik az olvasók. Sok olvasó nem tudja hova tenni a tájnyelvi szavak használatát, részben azért, mert nem érti őket, máskor viszont azért, mert túl régiesnek vagy zavarónak találja azokat. Természetesen van, aki jónak gondolja a fordítást. *Az uzsonnatolvaj* egy olvasója ezt írja: „Valahol olvastam, hogy eredetiben még jobb. Ezt sajnos nem tudom kipróbálni, de azt hiszem igazán remek fordítást kaptunk” (moly.hu – *Az uzsonnatolvaj*), *Az agyagkutyánál* pedig a következő hozzászólás található: „Imádom a stílust, letehetetlen könyv, jók és életszerűek benne a helyzetek, jók a poénok – (a fordítónak köszönhetően magyarul is működnek).” (moly.hu – *Az agyagkutyája*).

A víz alakjának fordításáról, tehát Kovács Noémi és Zaránd Kornél munkájáról is olvashatók vélemények. Többen megemlítik, hogy rossz a fordítás, de konkrétumokat nem említenek, míg egy olvasó szerint „Öt csillag, mert Camilleri és Montalbano felügyelő, de fél csillag, mert ez a fordítás valami borzalmas. Valaki felkarolhatná már ezt a sorozatot, és ezt a kötetet rögtön újra is fordíttathatná, úgy, ahogy kell: Lukácsi Margittal. (moly.hu – *A víz alakja*)”. Az elírásokat, hibákat és szerkesztői kihagyásokat ketten is említik (ez Hahner Péter recenziójában is kritika, ld. V.2.1.).

Pozitív értékelésként olvasható, miszerint „Még bizony a felügyelő is [használ obszcén szavakat], aki, mint később kiderül, mindig az aktuális társasághoz választja meg beszédmódját, szavait.” (moly.hu – *A víz alakja*), tehát a fordításban is érezhető a regiszterváltás. Lukácsi Margit fordításához képest pozitívként jelenik meg a modern nyelvezet használata.

Az utolsó kettő, Kürthy Ádám András fordításában megjelent elbeszéléskötet értékelései között is találhatók olyanok, amelyek az előző fordításokra is reflektálnak – ugyanúgy a csimota(kor) használatát és a nevek magyarosítását vetik fel. Kürthy Ádám András is használja például a *csemetekor* szót, ám az olvasók ezt valószínűleg azért nem nehezményezik, mert az egész kötetben egyszer fordul elő (Camilleri 2017b: 14).¹⁹⁵ A Camilleri alapszókincséhez tartozó *tambasiàre* szót Kürthy Ádám a *kerimbózsálni* szóra fordítja, ezt egy olvasó meg is jegyzi: nem ismerte, de a kontextusból kiderült a jelentése, tehát részben elérte az olasz szöveg Camilleri-hatását („A kerimbózsált szó (425. oldal) pedig teljesen újdonság volt számomra, csak a szövegkörnyezetből tudtam megfejteni, mit is jelenthet.” – moly.hu – *Montalbano. Egy hónap a felügyelővel*). A Kovács és Zaránd által használt keringeni igéről nem találtam olvasói véleményt, feltehetően nem tűnt ki a szöveg többi részéből.

Az olvasóknak tehát nehéz a kedvére tenni – egyiknek tetszik a tájnyelvi szavak használata, a beszélő nevek fordítása vagy a szicíliai dialektus megjelenítése, a másik pedig pont ezektől nehezen olvashatónak, nehéznek, parodisztikusnak érzékeli a szöveget. Érdemes megfigyelni, hogy tájnyelvi és különböző regiszterbeli változtatások miatt a szereplőkhöz valóban negatív konnotációkat kapcsolnak egyes olvasók (vö. „hogya mi ehhez már nem egy sima dialektust asszociálunk, hanem azt, hogy valaki egyáltalán nem tudja kifejezni magát, annyira műveletlen, hogy ennyire HELYTELENÜL beszél”, „magyarra fordítva végig olyan érzésem volt, mintha idióták beszélgettek volna egymással”). A legjobban mégis a következő értékelés foglalja össze azt, amit a legtöbb olvasó gondol Camilleri könyveinek fordításairól: „Hiába jó a magyar fordítás, Camilleri csak olaszul az igazi.” (moly.hu – *Az uzsonnatolvaj*).

V.1.2. Az anglofón olvasók véleménye

Az angol nyelvű kötetek fogadtatásáról a goodreads.com oldalon tájékozódtam: a moly.hu-hoz hasonló, 2007-ben alapított portálnak mára több mint 150 millió felhasználója van, az értékelések több nyelven is adhatók és olvashatók. Az egyesült államokbeli és kanadai olvasók számára elérhető az úgynevezett First Reads program, amelynek keretében a szerzők és kiadók egyes kötetek példányait osztják ki az olvasók között értékelés céljából – a programban részt vett *A prestoni serfőző* is.

¹⁹⁵ A *Montalbano felügyelő. Karácsonyi ajándékban* háromszor fordul elő a csemete (2020b: 119, 217, 352). Kürthy Ádám a *picciliandro/a* szavak fordítására legtöbbször a gyerek, gyermek, kisgyerek, kölyök, kiskölyök, gyermek, kislány, lányka, csöppség, újszülött, picike, kislegény, kicsi, fiúcska, dedós szavakat használja, míg a *picciotto/a* szóra a leányzó, zöldfülű, srác, fiatalember, taknyos, lány, csaj stb. szavak fordulnak elő.

A prestoni serfőző a Montalbano-sorozathoz képest itt is rosszabb értékelést kapott (2025.07.25-én 3.67 pont 1845 értékelés alapján), *A víz alakja* 24.901 értékelés alapján 3.74-es, *Az agyagkutya* pedig 13.831 értékelés alapján 3.94 pontot, de az első három regényt tartalmazó, Donna Leon-könyvcímeket megidéző *Death in Sicily* című kötet 4.13 pontot kapott 1.514 értékelés alapján. *A prestoni serfőző* esetében az angolul olvasók is megemlítik a regénnyel kapcsolatos nehézségeket: a sok név és titulus, és a cselekmény nem kronologikus előrehaladása gyakran szegi az olvasók kedvét. Sokan kifogásolják a regény obszcén stílusát és a káromkodásokat, de jóval többen dicsérik a könyvet, mint a moly.hu-n. Ami a fordítás nyelvezetét illeti, igen különböző vélemények születtek: néhányan dicsérik, míg mások szerint inkább csak elfogadható. A mondatszerkesztést a Montalbano-sorozathoz hasonlóan különösnek találják néhányan, a kétértelműséget és a szójátékokat viszont elismerő szavakkal illetik. Bortuzzi prefektus firenzei dialektusát többen is elírásnak, nyomdahibának gondolták; az ezt felvető három olvasó közül csak egy jött rá a fordítói jegyzetek alapján, hogy a dialektus megjelenítéséről van szó. Tehát az olvasók is megerősítik, miért problémás az eredeti dialektus megjelenítése a célnyelvi szövegben: ha nincs megmagyarázva, egyszerű beszédhibának, esetleg nyomdahibának tűnhet, mert azt kell alapnak feltételeznünk, hogy a célnyelvi olvasók nincsenek tisztában a firenzei dialektus hangtani sajátásaival (annyira), hogy segítség nélkül azonosítani tudják a megjeleníteni kívánt nyelvi jellemzőt. Ha pedig, mint jelen esetben, a jelenség meg van magyarázva, de az nincs jelölve, könnyen elképzelhető, hogy az olvasók nem fedezik fel a jegyzeteket és ugyanarra a következtetésre jutnak: a szöveg „hibás”.

A fordítót többen név szerint említik: általában a jól sikerült fordítást dicsérik, de az általa összeállított fordítói jegyzetek is pozitív visszhangot váltottak ki. Egy esetben Sartarelli amerikaiságát kifogásolja az értékelő, amely szerinte *A keresztapához* teszi hasonlóvá az angol verziót, autentikusabbnak tartja *A párdúc* fordítója, Archibald Colquhoun által festett Szicília-képet.

A víz alakja és *Az agyagkutya* köteteket jóval többen olvasták és értékelték, összességében a sorozat második kötetét tartják jobbnak. Van olyan olvasó, aki a BBC-n hallott róla, illetve az Audible előfizetéssel rendelkezők ingyen hallgathatták meg az első hét kötetet, ami szintén hozzájárulhatott a több értékeléshez. A legtöbben, elsősorban a női olvasók az író szexista leírásai és a nők sztereotipikus ábrázolása miatt vetik el a köteteket, de többen vádolják a szerzőt homofóbiával, transzfóbiával és rasszizmussal is.

A kötetek értékelései sokszor ugyanazon dolog ellentétes oldalát emelik ki: dicsérik a fordítást vagy nem találják jónak, egyesek szerint lassú és vontatott a cselekmény, mások szerint pörgős, a káromkodások egyesek szerint eredeti szint adnak a szövegnek, mások számára pedig

zavarók. Itt is sokan írják, hogy túl sok a szereplő, nehéz követni a sok hasonló olasz nevet. Van, aki szerint előny, hogy nem hasonlít az amerikai stílusú krimikre („Milyen jó megízlelni az európai érzékenységet – a regény tempójában, az ételre való figyelemben, és a művészetre, kultúrára és politikára való megjegyzéseket, amelyeket a kulturált emberek tesznek egymásnak”¹⁹⁶ goodreads.com – *The Shape of Water*), mások számára pont ezért tűnik olvashatatatlannak. Az egyéni élethelyzet és percepció tehát feltűnő módon hatással van az olvasásra és az olvasott mű értékelésére is – egy olvasó ezt hangsúlyozta is értékelésében.

Sokan olvasták a regényt szicíliai nyaralásra hangolódásként vagy éppen az ottani élmények nosztalgiája miatt, néhányuknak egyenesen az idegenvezető ajánlotta a szerzőt vagy a városnézés során vitték el őket a sorozat helyszíneire. Számos olvasó a sorozat megnézése után kezdte el olvasni a könyveket – ezek a vélemények azt mutatják, hogy a könyvek terjedésében nagy szerepe van a sorozatnak, illetve a turizmusnak. A gasztronómiai leírások számtalan olvasónak jelentették a pozitívumot – még akkor is, ha a regény alapvetően nem nyerte el a tetszésüket, illetve a szerző halálakor megjelent cikkek hatására is többen kezdték el olvasni köteteit. Könyvklubok keretein belül is többen olvasták a művet, de a regények előkerülnek az olasz irodalommal kapcsolatos egyetemi órák kötelező olvasmányaiként is (*Italian literature, Italian crime fiction*). Néhányan a 2018-ban Oscar-díjat kapott *The Shape of Water* (magyarul *A víz érintése*) című filmmel való összetévesztés miatt olvasták *A víz alakját*. Többen említik Simenon stílusához és Maigret felügyelőhöz való hasonlóságot, ami nem meglepő, hiszen Andrea Camilleri producerként részt vett a *Le inchieste del commissario Maigret* [Maigret felügyelő nyomozásai] című sorozat megalkotásában. Donna Leon Brunetti felügyelőjével is számtalan összehasonlítás olvasható: általában jobban tetszik az olvasóknak a Leon-sorozat. Az összehasonlítás alapja, hogy mindkét történet Olaszországban játszódik (Brunetti Velencében nyomoz), de a címlapon található Leon-idézet is felerősítheti az olvasói összehasonlítást. Fontos azonban, hogy kevesen jegyzik meg, hogy Leon eredetileg is angolul írta regényeit, míg Camilleri fordításban olvasható.

A fordítói jegyzeteket többen meglepőnek találják egy detektívtörténetben: általában mindenki hasznosnak gondolja őket, a szövegben elfoglalt helyüket viszont megkérdőjelezzik. Az alábbi részletekben jól látható, hogy sehogy sem tehet az olvasó kedvére a fordító és a szerkesztő: az egyikük szerint jó, hogy nincsenek zavaró lábjegyzetek, egy másik pedig inkább azokat látná szívesen. A dialógusok hol autentikusnak és élvezhetőnek tűnnek, hol pedig nem is igaznak; egyesek szerint Sartarellinek sikerült megőriznie a szöveg szicíliai ízét, mások

¹⁹⁶ Eredeti: How nice to savor the European sensibility—in the pacing of the novel, the attention to food, and the comments about art, culture, and politics educated people make to each other.

szerint pedig zavaró a szicíliai szavak jelenléte a szövegben. A legérdekesebb nyelvezethez fűzött kommentár a *dawdle* szót érinti, amely a *tambasiàre*, Russi által Camilleri-alapszókincs részeként megjelölt szót hivatott megjeleníteni, amelyet a disszertáció III.2.2. alfejezetében én is elemzek. Az értékelés írója szerint megzavarta az olvasás folyamatát a szokatlan szó, majd azt is leírja, ő milyen szavakat használt volna a cselekvés megjelenítésére (*puttering*, *pottering*). A paratextuális elemekre, elsősorban a borítóra is reflektálnak az olvasók: többen a borító alapján választják a könyvet, illetve említik a történet és a borító ellentétességét, illetve a borítószövegek befolyásoló erejét (*weary* [kimerítő], *savagely funny* [kegyetlenül vicces], *sardonic* [gúnyos]).

Érdekes kitekintést adnak azok a hozzászólások, amelyek írói több fordításban is olvasták a könyvet.¹⁹⁷ Az első olvasó szerint a francia szöveg esetlen, mert a fordító megpróbálta visszaadni Camilleri szicíliai dialektusát. A második szerint a görög közelebb áll az eredetihez, mint az angol, és ez leginkább a dialógusokban érhető tetten. A harmadik olvasó szerint a máltai verzió jobb, mint az angol, mert a fordító az olaszosabb szavakat használ a sémi eredetűek helyett, illetve a szöveg jobban őrzi az eredeti szövegnek a környezetben, karakterekben, életstílusban, káromkodásokban vagy épp az ételekben megjelenő hangulatát, esszenciáját.

Az anglofón olvasók tehát inkább dicsérik a köteteket és a fordítást, Sartarelli neve is több ízben feltűnik – ez a fordítások szokatlanságát is jelentheti. A német és magyar olvasókhoz képest feltűnően sokan nehezményezik a regényben megjelenő szexizmust, homofóbiát, a nők megjelenítésének módját, és a káromkodásokat sem tartják a legtöbb esetben indokoltnak; ezek a társadalmi normákra utalnak. A példák alapján úgy tűnik, Camilleri vonzereje az anglofón olvasók számára elsősorban a helyszín megjelenítésében és az angolszász krimiktől való eltérésében található.

V.1.3. A németül olvasók véleménye

A német olvasók véleményét több weboldalon is vizsgáltam: lovelybooks.de és buechertreff.de német weboldalakon, illetve a goodreads.com és az amazon.de német nyelvű értékeléseiben kerestem releváns megjegyzéseket. Az alábbi táblázatban a vizsgált kötetek 2025.08.10-i értékeléseit vetem össze (a legtöbb értékeléssel rendelkező kiadás oldalát, ahol szöveges értékelések is megtalálhatók). Az amazon oldalán nemzetközi értékelésről van szó, tehát a

¹⁹⁷ Természetesen olyanok is akadnak, akik mind az angol, mind az eredeti olasz szöveget olvasták – sok esetben a forrásszöveg dialektális elemei okozta nehézségek miatt váltottak át a fordításra.

pontozás globális, de az értékelések Németországból érkeztek, a goodreads.com oldalon pedig a kötet összes kiadása és ezek értékelése is együtt szerepel, tehát a globális érték látható. Az első két Montalbano-regény egy kiadásban is megjelent Németországban (Piper, 2003), ezt külön lehetett értékelni több oldalon is. A buechertreff.de-n ezen felül az egész sorozat átlaga is megtalálható: 3.9 pont 441 értékelés alapján.

*A prestoni szerfőző*ről kevés szöveges értékelés található, a pontozás alapján látható, hogy a német közönség körében is kisebb sikert aratott, de nagyobbat, mint az angolul és magyarul olvasóknál (átlagot számolva 3.72 pont vagy 74.35%, vö. 3.67 vagy 65%), amelyet a következő idézet is mutat: „Jobb, mint a lassan már sablonos Montalbano-szappanoperák”¹⁹⁸ (amazon.de – *Die sizilianische Oper*). A regény hangoskönyv-változata ingyenes volt az Audible próbaverziójában, ezáltal több emberhez eljuthatott – csakúgy, mint a Montalbano-sorozat első hét kötete az anglofón olvasókhoz. Ahogy a magyar és angol olvasók esetében, a németeknek is jobban tetszenek a Montalbano-könyvek. A német olvasók is kifogásolják a sok nevet és titulust *A víz alakjában*, illetve könnyű, szicíliai nyaraláshoz megfelelő olvasmánynak tartják a köteteket. Az írót szexistának, rasszistának, homofóbnak tartó anglofón olvasókkal szemben meglepő módon a németül olvasók korához képest progresszívnek tartják *A víz alakját* a queer szereplők és a szexmunka előítéletmentes megjelenítése miatt. A vélemények természetesen itt is nagyon különböznek – egyesek szerint Camilleri jól érzékelteti a szicíliai életet és környezetet, mások szerint viszont ebből semmi sem érződik –, tehát az egyéni percepció nagy befolyással van a könyvek értékelésére. Ami viszont a német nyelven olvasóknak is kedvére van, az a szicíliai konyhaművészet megjelenítése (ne feledjük, a Montalbano-sorozatot publikáló Bastei Lübbe kiadásában megjelent az író által említett ételeket tartalmazó kötet, amelyre biztosan volt kereslet), emellett pedig azt is méltatják, hogy a könyv végén megtalálható az ételek listája („Montalbano felügyelő ebben a szicíliai krimiben is végig eszik [Az ételnevek hátul fel is vannak sorolva].”¹⁹⁹ – goodreads.com – *The Shape of Water*). Utóbbi idézet *A víz alakja* értékelései között található, viszont ennél a kötetnél nincsenek felsorolva az ételek, csak a fordító megjegyzései találhatók meg, amelyekben röviden magyaráz négy szót (*Mànnara, Lombroso, Sturzo, La liggi*). A második kötettől található meg a magyarázatok után illesztett ételek listája („*Im Text erwähnte kulinarische Köstlichkeiten*” [A szövegben említett finomságok]), viszont az értékelésből az látszik, hogy az olvasó több könyvet is ismer a sorozatból. A paratextuális elemekre hivatkozás *A prestoni szerfőző* esetében is megtalálható. Az

¹⁹⁸ Eredeti: Besser als die allmählich schablonierte Montalbani-Soap [sic].

¹⁹⁹ Eredeti: Kommissar Montalbano futtert sich auch in diesem sizilianischen Krimi durchs Buch (Rezepte sind hinten tatsächlich aufgelistet).

olvasók hivatkoznak a borító ígéretére és igazat adnak annak („Egy vaskos, lendületes és hangulatos regény, ami olyan, mint egy olasz opera, azokból az időkből, amikor Olaszország még királyság volt”²⁰⁰), a fejezetcímek választására („zseniális”), a szerző és a fordító utószavára („a felfuvalkodottság csúcsa”).

A német normákhoz tartozhat az, a dialektális elemekkel foglalkozó fejezetben ismertetett tendencia, miszerint a német szöveg megtűri a számos olasz/szicíliai kifejezést az alapvetően német nyelvű szövegben, amely valószínűsíthetően a hangulat és a környezet érzékeltetésére szolgál. Az idegen szavak szövegbe ékeléséről több hozzászóló is kifejezi a véleményét: néhányukat összezavarja, egyesek viccesnek találják és olasz nyelvkurzusnak fogják fel, míg mások számára megnehezíti a történetben való elmélyülést.

Wallender (Henning Mankell) és Brunetti (Donna Leon) felügyelőkhöz is több ízben hasonlítják Montalbanót a német olvasók – az angol kiadásokkal ellentétben a német borítón nem található Leon-idézet, tehát az olvasók maguk vonják a párhuzamot a szerzők és nyomozóik között. A legtöbbször ugyanolyan izgalmasnak és stílusban hasonlóknak tartják őket.

Ami a nyelvezetet illeti, a fordítónak több olvasó szerint is sikerült átültetnie Camilleri ironikus stílusát. Feltűnő viszont, hogy a fordításról kevesen ejtenek szót, a fordítót név szerint pedig még ennél is kevesebben említik – ez a magyar kiadás esetében is így történt, az angol értékeléseknél viszont rengetegszer feltűnik a fordító neve, legtöbbször pozitív környezetben, amely a fordítások szokatlanságára, egzotikusságára, ritkaságára utalhat, és arra, hogy érdemes megjegyezni a fordító nevét, aki jól ültette át a szerzőt angol nyelvre. Mindhárom német fordítóról (Schahrzad Assemi, Christiane von Bechtolsheim, Monika Lustig) találunk kedvező kritikákat.

Természetesen nem mindenkinek nyerték el a tetszését a fordítások. Egy olvasó kifogásolja, hogy a regény még a régi helyesírás szerint íródott, amelyben az [s:] hangzót több esetben ß-nek kellett írni (vö. Rechtschreibreform 2004). Egy olvasó azt is kifogásolja, hogy az olasz mondatok túlságosan szó szerint vannak lefordítva, egy másik pedig Lustig munkáját más Camilleri-fordítókkal veti össze (Bechtolsheim és Kahn) – nekik szerint jobban sikerült Camilleri humoros stílusát németre ültetniük:

²⁰⁰ Eredeti: Ein Roman, so deftig, schwungvoll und stimmungsreich wie eine italienische Oper zu Zeiten, als Italien noch ein Königreich war.

Kár, hogy így el lehet rontani egy elbeszéléskötetet [sic]. A fordító utószava a felfuvalkodottság csúcsa, az olasz dialektusok abszolút szakértőjének hiszi magát és ezt részletesen ismerteti. Nyilvánvaló, hogy Camillerit nem lehet egyszerűen ugyanolyan bájjal és humorral németre átültetni. De Lustig asszonynak érdemes lenne megnéznie Moshe Kahn vagy Christiane von Bechtolsheim fordításait, akik okosan és viccesen oldották meg ugyanezt a problémát, igazi olvasásélményt nyújtottak és az olvasónak.²⁰¹ (amazon.de – *Die sizilianische Oper*)

Ahogy az anglofón, úgy a német olvasók számára is elsősorban a helyszínen és az ironikus írásmódban rejlik Camilleri vonzereje. Kevesebben említik a fordítókat név szerint, a fordításokról pedig mind pozitív, mind negatív kritikákat olvashatunk. Az értékelésekből az is kitűnik, hogy nem kifejezetten zavarják az olvasókat a szövegekben található olasz/szicíliai kifejezések – tehát az idegen szavak célszövegbeli használata nem minősül normaszegésnek.

V.2. Camilleri a recenziók és könyvismertetők tükrében

V.2.1. Magyar nyelvű ismertető, kritikák, recenziók

A könyvekről nemcsak az olvasók, hanem irodalomkritikusok is véleményt formáltak. Tandori Dezső az *Új Könyvpiac* című lapban ír Camilleri *Az agyagkutya* című regényének magyar fordításáról: „végre egy olasz krimi” – írja rögtön az ajánló elején (Tandori 2001: 11). Véleménye szerint „Camilleri urunk népszerűségén nem fog rontani a »parasztias« hitelesség, a történelmi mélynyomozás; végső soron a kellemes olasz szerző sem éppen zsenge ifjúkorában lett igazi (s bűnügyi) szerző”. A borítót idézve a kiadó ígéretét említi („Kiadónk Camillerit is úgy kommentálja, mint a szabványkrimiktől megcsömörlött olvasók igazi csemegéjét”, *ibidem*), és valóban: Tandori szerint *Az agyagkutya* „elsőosztályú munka-féle” (*ibidem*), amelyet csak a polipozós filmekben és Donna Leon könyveiben látott, és amit a klasszikus krimin nevelkedett, egzotikumot váró, a vérfertőző történettől vissza nem riadó olvasóknak ajánl. Ő is megemlíti a TV-adaptációt, de reméli, hogy a könyvek is sikert aratnak, „ezt alighanem a sorozatszerűség is elő fogja segíteni. Vigáta bevonul a krimiolvasók várakozási térképére, s bizony mondom, a városka remek leírásai szinte utazásra is serkentenek majd lelkes híveket” (*ibidem*). Tandori a dialektus rétegnyelvi megjelenítését tehát nem tartja a fogadtatást

²⁰¹ Eredeti: Wie man ein Kurzgeschichtenbuch derart verhunzen kann, ist schon schade. Ein Gipfel der Überheblichkeit findet man im Nachwort der Übersetzerin, die sich für eine absolute Kennerin der verschiedenen italienischen Dialekte hält und dies ausführlich wiedergibt. Dass sich Camilleri nicht so ohne weiteres mit Charme und Witz ins Deutsche transferieren lässt, ist einleuchtend. Aber da sollte sich Frau Lustig mal die Übersetzungen von Moshe Kahn oder auch Christiane von Bechtolsheim vornehmen, die sich pfiffig und witzig mit derselben Problematik auseinander zu setzen wussten und dem Leser ein echtes Lesevergnügen bereiteten.

gátló tényezőnek, sőt, dicséri a fordítást: „A magyar kiadás szép fordítását, a borító merész puritanizmusát külön is dicsérhetem” (ibidem); a recenzió mellett található könyvadatoknál szerepel a fordító neve is.

Rövid ismertetés található *Az agyagkutyáról* a Szabad Föld 58/3. számában: szerzője elsősorban a cselekményt ismerteti, a könyvet a „krimi és a szépirodalom jól sikerült ötvözetének” tart: a jelenben és a múltban játszódó rejtély és annak megoldása „páratlanul izgalmas olvasmánnyá teszik a Bastei Kiadónál megjelent kortárs olasz regényt” (*Az agyagkutyá* 2002: 18).

Hahner Péter történész a Gyilkosság-sorozat három regényéről, így *A víz alakja* fordításáról is írt az *Új Könyvpiac* című lapban. A könyveket a „rövidebb, tradicionális bűnügyi történetek kedvelőinek” (Hahner 2004: 38) ajánlja, illetve Camilleri könyve kapcsán megemlíti a TV-sorozatot is. Míg a könyvek cselekményét élvezhetőnek tartja, a borítót kifogásolja: „e kiváló és szórakoztató regények megérdemelték volna egy-egy színesebb, izgalmasabb borítót: a fedőlapon látható szürke es jellegtelen montázsok aligha vonjak majd magukra a könyvesboltokban válogató olvasók figyelmét” (ibidem). *A víz alakja* fordításával kapcsolatban szövé tesz néhány szövegben maradt magyartalan kifejezést („»beprobálkozott« (26. old.), »átadom az ügyesség fele« (90. old.), »leizzadt« (93. old.)” Hahner 2004: 42), illetve a szerkesztői munkát is kritikával illeti:

Gondosabb szerkesztői munkával ezeket az apró szépséghibákat el lehetett volna tüntetni, s Drvenkar és Camilleri kötetében is helyre lehetett volna állítani a bekezdéseket. E könyvekben ugyanis valamennyi sor a bal szélén kezdődik, néhány betűhely kihagyása nélkül, ez pedig nem csak csúnya és szokatlan, de félreértésekhez is vezethet: ha az egy szereplőtől származó szöveg éppen a sor jobb szélén ér véget, akkor (üresen hagyott betűhelyek híján) a következő sorban kezdődő szerzői közlés a szereplő mondanivalója folytatásának tűnhet.

Mindezen kifogások dacára is nyugodt lelkiismerettel ajánlhatom a kiadó új sorozatának első három kötetét a színvonalas krimiket kedvelő és értékelő olvasók figyelmébe (Hahner 2004: 42).

Hahner Péter tehát színvonalas műnek tartja *A víz alakját*; a borítót, a szerkesztői és fordítói munkát kifogásolja, a dialektális szavakról, nyelvezetről nem ejt szót – feltehetően azért, mert ezek az eredeti szövegben és a magyar fordításban is alig vannak jelen (lásd III. fejezet). A fordítók neve nem szerepel sem a kritikában, sem a könyvadatok között.

Az e-kultura felületén több kötethez is olvasható recenzió. Galgóczi Móni *Az agyagkutyát* mint „kiváló logikával és lélektani érzéssel megírt történet”-et (Galgóczi 2005b) a sablonos krimiktől megcsömörlött olvasóknak ajánlja. Ismertetője zárásában viszont megjelenik

Camilleri nyelvezete, amelyről elmondja, hogy az előbeszédet és a szicíliai dialektust ötvözi, amely olaszossá teszi Camilleri regényét. Galgóczi *A prestoni serfőzőről* írt ismertetőjében is leírja, hogy Camilleri műveinek egyik különlegessége a kevert nyelv, amely „első olvasáskor kissé zavaróan hathat”, emellett pedig említi a nyelvkeverés hagyományait, Alessandro Manzoni és *A jegyesek* című regényét, illetve az itáliai dialektusok helyzetét és az olasz nyelv alakulásának menetét is (Galgóczi 2005a). Megállapítja azt is, hogy „az újfajta nyelv, az idősíkok felbontása, az elbeszélte események különböző rétegeinek elegyítése, a krimi és a történelmi regény elemeinek ötvözése, a groteszk elemek felvonultatása valójában a mai modern olasz próza múltból hozott öröksége” (Galgóczi 2005a), továbbá az utolsó bekezdésben a fejezetcímek és a fejezetek sorrendjének kérdését is érinti.

Baranyi Katalin *Az uzsonnatolvajról* írt ismertetőjében (Baranyi 2014) leginkább a szerző munkássága és a regény cselekménye van a középpontban, de megemlíti a többi megjelent kötetet és megjegyzésben foglalkozik a borítók kérdésével, amelyek közül Tandorihoz hasonlóan neki is az eredeti, modernebb változat nyerte el a tetszését:

Érdekes kitekintést adnak a *Montalbano. Egy hónap a felügyelőről* megjelent írások. A *Magyar Hírlap* szerzője az új kötet megjelenéséről szóló, a fordítót név szerint is említő hírben azt is megjegyzi, hogy a „nemrég a televízióban futó Montalbano-filmsorozat epizódjai az ő történeteinek alapulnak” (Péntek 2018: 13), illetve röviden a szerző írói munkásságát is bemutatja. Megemlíti emellett, hogy a Camilleri számára sikert hozó első Montalbano-kötet (*A víz alakja*) magyarul is olvasható, és „Montalbano összehasonlíthatatlanul jobb olvasva, mint a képernyőn” (ibidem). Az *ekulturán* megjelent ismertető is említi röviden a fordítót és munkáját: „Montalbano felügyelőt előbb-utóbb muszáj megkedvelni, ha az ember találkozott vele. Ebben pedig sokat segít, hogy a most kiadott kötet Kürthy Ádám igaz rajongásból született, s egyszerűen remek fordításában látott napvilágot magyarul” (Baranyi 2018).

A recenziók foglalkoztak a paratextuális elemekkel, elsősorban a borítóval és az azon megjelenő szövegekkel (Baranyi 2014, Tandori 2001, Hahner 2004), míg kifejezetten a fordításról kevesebben írnak (pl. Hahner 2004), leginkább a cselekményt és a szerző olaszosságát hangsúlyozzák. Érdekesség továbbá, hogy a *Műút* Olasz szekciójában Lukácsi Margit rendszeresen ad hírt Camilleriről könyveinek megjelenése, könyvfesztiválokon való részvétele alkalmából, illetve több lap is (pl. *Népszabadság*, *Új Könyvpiac*) hírt ad az új fordítások megjelenéséről, de nem közöl recenziót.

V.2.2. Angol nyelvű könyvismertető, kritikák, recenziók

Doktori disszertációjában Ellen McRae Camilleri angolul megjelent műveinek recepciójára is kitér (McRae 2011: 220–230): „a fordítások kritikai fogadtatását vizsgálom, különös tekintettel arra, hogy a recenzensek felismerik-e a fordító szerepét, tisztában vannak-e az eredeti szöveg egyedi nyelvezetével, és hogy Camilleri nyelvezetének eredeti funkciói megtalálhatók-e a fordításokban is”²⁰² (McRae 2011: 220). A vizsgálathoz ötvenhét, brit és amerikai újságokban, magazinokban, folyóiratokban és könyvismertető weboldalakon megjelent cikket vett alapul. McRae előzetesen megjegyzi, hogy Edith Grossmann szerint a recenzensek számára még kevésbé fontos a fordítás, mint a kiadóknak: ritkán beszélnek érdemben a fordításról és a fordítókról, ha meg is említik, általában egyszerűen valamilyen határozószót tesznek a „fordította” ige mellé.

Huszonhét recenzió kommentálta a fordítás minőségét, ebből négy kedvezőtlenül, a legtöbb a Grossmann által leírt felszínes módon beszél róla (például „*admirable job*” [bámulatos munka], „*expertly*” [szakértelemmel], „*superbly*” [kitűnően], „*engaging*” [megnyerő], „*elegant*” [elegáns]) (McRae 2011: 220–221). Általában dicsérik Sartarelli célnyelvi készségeit, egy kivétellel, aki kiábrándítónak („*unsatisfying*”) gondolja *A víz alakját*, amiért a fordítást teszi felelőssé: „egyszerre tekervényes és lapos, a szavak rossz helyen vannak, mintha szó szerint, a nyelv ritmusára való tekintet nélkül fordították volna”²⁰³ (McRae 2011: 221). Tizenkét recenzió foglalkozik azzal, hogy Sartarelli hogyan bánt a dialektussal, ketten pedig azt is észreveszik, hogy Catarellának angolul brooklyni akcentusa van. Természetesen nem mindenki értékeli pozitívan a fordítást: felhánytorgatják, hogy nem érzékelteti a dialektust, ezért az angol olvasók számára elveszik ennek dimenziója, míg mások szerint különös és zavaró. A jegyzeteket általában dicsérik; egy recenzens kevesli az információk mennyiségét, egy másik szerint viszont jobb lett volna, ha azok a szövegbe vannak illesztve (vö. McRae 2011: 221–224).

Tízen helyezték Camillerit Didbin és Leon mellé, tehát az angol nyelvű krimikkel való rokonságát hangsúlyozták („Camilleri olyan életerővel és szellemességgel ír, hogy Michael Didbin és Donna Leon mellett a helye, azzal a további előnnyel, hogy sikeresen közvetíti a

²⁰² Eredeti: I consider the critical reception of the translations, with special regard to the reviewers' acknowledgement of the translator's role, their awareness of the unique language used in the original text, and whether the functions fulfilled by Camilleri's language in the original are also fulfilled in translations.

²⁰³ Eredeti: *The Shape of Water* is unsatisfying, and that is down to the translation, which manages to be both convoluted and flat, with words in the wrong place, as if translated literally but with no ear for the rhythms of the language.

bennfentesek hitelességét”²⁰⁴) – utóbbit (bennfentes hitelesség) négy másik recenzió is megemlíti. Fontos azonban, hogy nem különböztetik meg Camilleri olasz voltát az angolszász szerzőktől.

McRae szerint a recenzensek a következő jellegzetességeket ítélték megfigyelésre méltónak: humor (23), amelyek közül a legtöbben felismerik Camilleri humorának iróniáját és intelligenciáját, illetve annak célját, a személyes ideológiájának kifejezését; a szereplők jellemzésének képessége (18), ebből kettő negatív; a helyszín ábrázolása (16), ebből kettő nem specifikusan Szicíliáról beszél; hasonlósága Sciasciához (2).

Camilleri dialektushasználatát 13 kritikus említi meg, de közülük csak négy jelzi, hogy sztenderd olasszal keveri, és csak egy hangsúlyozza a nyelvezet komplexitását (McRae 2011: 228). A recenzensek tehát csak kismértékben vannak tisztában a nyelvi variációval, az árnyalatok és az utalások pedig elvesznek; dicsérik ezzel szemben a kifejezésmódot és az élénk párbeszédet. Amit viszont nem észlelnek: a fordító szerepét a stílus kialakításában. A stílusról szóló megjegyzések azt mutatják, hogy Sartarelli elérte célját, hogy Camilleri természetességét utánozza a fordításban (vö. V.3. alfejezet), illetve kiérződik a szövegből a szerző humánus volta is.

McRae konklúziója az, hogy „bár a nyelvi variáció és különösen annak dialektális alkotórésze és gazdag asszociációi csak kis mértékben érzékelhetők a célszövegekben, Camilleri forrásszövegekben található nyelvezetének sok funkciója más módon érvényesül az olvasó számára”²⁰⁵: a humor, az irónia, a kifejezésmód közelsége és élénksége, a szereplők egyedisége, a helyszín érzete, az író személyes ideológiája mind látható a recenziókban. Ami a fordítást illeti, a recenziók felében nem ismerik el Sartarelli szerepét a szövegek megformálásában, ami McRae szerint Venuti állítását támasztja alá, miszerint az anglofón olvasók szerint a fordításnak és a fordítónak láthatatlannak kell maradnia (vö. Venuti 1995). McRae azt is megjegyzi továbbá, hogy azok a recenziók, amelyek megemlítik a fordító szerepét, teljesen figyelmen kívül hagyják a fordító kreativitását és a fordítást befolyásoló nyelvi, kulturális vagy társadalmi tényezőket, illetve megtalálható az anglofón kisajátítás (*Anglophone appropriation manoeuvre*) is: együtt említik a többi Olaszországban játszódó, de eleve angol nyelven írt krimivel, illetve négy recenzió meg sem említi, hogy olasz szerző írta a regényeket (McRae 2011: 229–230).

²⁰⁴ Eredeti: Camilleri writes with such vigour and wit that he deserves a place alongside Michael Didbin and Donna Leon, with the additional advantage of conveying an insider’s sense of authenticity.

²⁰⁵ Eredeti: [...] although the linguistic variation, and specifically its dialectal element and all of its rich associations, only comes through in the translated texts to a small extent, many of the functions fulfilled by Camilleri’s language in the source texts are fulfilled in other ways for the reader.

McRae disszertációjának írásakor (2011) még nem jelent meg egy történelmi regény sem, de már ő is említi ezeknek a tervét (McRae 2011: 210). *A prestoni szerzőről* szóló recenziókban legtöbbször előkerülő elem a humor, amelyet minden recenzens pozitívan értékelt (DiMartino 2014, Keymer 2014, Brayden 2015, Kachuba 2015). Kifejezetten a fordításról két recenzió ír: egyikük nehéznek gondolja a fordítást Camilleri dialektushasználata miatt, a másik pedig Sartarelli fordítói munkáját dicséri:

Gondolom, nagyon nehéz volt lefordítani ezt a könyvet Camilleri állítólag szabados dialektushasználata és a viccek miatt, de Sartarelli hozza a szokásos kiváló munkáját²⁰⁶ (Brayden 2015)

A fordító, Sardarelli [sic] – az ég küldte, olyan jó – jegyzeteiben rámutat arra, hogy Camilleri minden fejezetet más szerzők könyveiből, például Fjodor Dosztojevszkij, Herman Melville, Ray Bradbury és a *Peanuts* alkotója, Charles Schultz munkáiból vett szó szerinti idézettel vagy játékos parafrázissal kezd²⁰⁷ (Keymer 2014)

A jegyzetek kapcsán ketten csak az incipiteket említik meg, a többi, ott fellelhető információról nem ejtenek szót, míg egy recenzens a jegyzetek többi elemét is (Kirkus 2014). A recenzensek pozitívan értékelik a regény stílusát, a *Melisende's Library* ismertetőjének írója azt is megjegyzi, mennyire különbözik *A prestoni szerző* stílusa a Montalbano-sorozatétól. A *Kirkus* recenziójának írója Camilleri stílusát egyenesen Boccacciéhoz hasonlítja.

Négy recenzió (Kirkus 2014, Keymer 2014, Kachuba 2015, Melisende 2018) azt is fontosnak tartja megemlíteni, hogy Camilleri a (sikeres, régóta futó) Montalbano-sorozat atyja is, illetve azt, hogy Olaszországban és Franciaországban bestseller író (Kachuba 2015). A *Shelf Awareness* recenziójában kifejezetten sokszor található meg a „szicíliai” jelzőt, tehát nagy hangsúlyt fektetnek a lokációra és az ahhoz kapcsolt denotatív jelentés közvetítésére.

Összességében tehát elmondható, hogy *A prestoni szerző* angol nyelvű recenziói dicsérik a kötetet, leginkább a szerző humorát és stílusát ismerik el, megemlítik a paratextuális elemeket (fordítói jegyzetek) és a híresebb Montalbano-sorozatot is, kettő Sartarellit nemcsak név szerint említi, de munkáját is elismeri. *A víz alakja* és *Az agyagkutya* című regények esetében a legtöbbet említett tényező a humor és a helyszín, illetve sokszor megtalálható a párhuzam

²⁰⁶ Eredeti: I expect this was a very hard book to translate owing to Camilleri's apparently liberal use of dialect and puns, but Sartarelli does his usual excellent job.

²⁰⁷ Eredeti: Translator Sardarelli [sic]—the translator from heaven, so good is he—points out in his notes that Camilleri starts every chapter with a direct quote or playful paraphrase of the opening line taken from other authors' books, including the work of Fjodor Dostoevsky and Herman Melville to Ray Bradbury and *Peanuts* creator Charles Schulz.

Donna Leon és egyéb angolszász krimiszerzők műveivel, sokszor nem is téve különbséget fordított és nem fordított szerzők között.

V.2.3. Német nyelvű ismertető, kritikák, recenziók

A prestoni szerzőről négy német nyelvű recenziót találtam, ebből egy a hangoskönyvről szól, amelynél az adatok között a fordító nem, csak a felolvasó van feltüntetve. A három könyvkritika mindegyikénél fel van tüntetve a fordító neve az adatok között, de csak egy recenzens ír a fordításról és tünteti fel a fordító nevét a szövegben is. Leuschner a következőket írja a *Literaturkritik* című lapban:

Hogy *A prestoni szerző* ilyen szokatlanul száraz németül, arra vezethető vissza, hogy Camilleri műszicíliaja, amely eredetiben az elbeszélő nyelvét is áthatja, Monika Lustig német fordításában nemcsak hogy analógiát nem talál, hanem irodalmi nyelvre van átültetve, amely bár olyan provokatív szavakat, a „*Scheiß*” [szar] és „*Arsch*” [segg], minden elképzelhető variációban felsorakoztat, viszont az egyszerű olasz „*signora Hoffer*”-t németül az ódivatú „*werte Signora Hoffer*”-ré [becses Hoffer asszony], a köznyelvi „*far soffrire*”-t [megszenvetetni] „*strapazieren*”-né [lestrapál, agyonfáraszt] alakítja. Lustig fordítása, amelyet utószavában indokol, nem képes arra, hogy Camilleri szereplőinek saját hangot adjon, és még az olaszul utalásokban gazdag „*Chiamatemi Emanuele!*” – *Call me Ishmael!*”-t is a félrevezető, irodalmi stílusú „*So ruft denn Emanuele!*”-re [Akkor hívjátok Emanuelét!] redukálja.

A német zsebkönyv értékelése így végülis attól függ, hogy az ember az eredetiben az elbeszélői nyelvvel szorosan összefonódó, ezért attól elválaszthatatlan műveket akarja-e egyáltalán fordításban látni.²⁰⁸ (Leuschner 2000)

Leuschner tehát kritikával illeti Lustig fordítását, leginkább annak „szárazsága” miatt, de már az alcímbe is feltüntetett negatív véleményét: „*Camilleris [sic] Roman, unangemessen übersetzt*” [Camilleri regénye, méltánytalanul fordítva]. Az *Echthörbuch* ismertetőjének írója szerint az erotikus jelenetek negatív benyomást keltenek, illetve szükségtelenül vulgárisak és durvák (*Echthörbuch – Die sizilianische Oper*).

²⁰⁸ Eredeti: Dass sich „Die sizilianische Oper” im Deutschen so seltsam spröde liest, ist darauf zurückzuführen, dass Camilleris Kunst-Sizilianisch, das im Original sogar die Sprache des Erzählers durchsetzt, in der deutschen Übersetzung von Monika Lustig nicht nur keine Entsprechung findet, sondern durch eine Literatursprache ersetzt ist, die sich zwar provokativ Worte wie „Scheiß” und „Arsch” samt allen erdenklichen Varianten leistet, aber daneben die italienisch schlichte „signora Hoffer” im Deutschen zur antiquierten „werten Signora Hoffer” oder ein kolloquiales „far soffrire” (leiden lassen) zu „strapazieren” werden lässt. Lustigs Übersetzung, die sie in einem eigenen Nachwort zu rechtfertigen versucht, ist nicht in der Lage, Camilleris Figuren ihre eigene Sprache zu geben, und sie reduziert etwa das italienisch anspielungsreiche „Chiamatemi Emanuele!” – Call me Ishmael! – auf ein irreführendes, literarisch gestelztes „So ruft denn Emanuele!”

So hängt die Bewertung des deutschen Taschenbuches letztlich davon ab, ob man Werke, die im Original zu eng mit ihrer Erzählsprache verwoben sind, um von ihm ablösbar zu sein, grundsätzlich übersetzt zu sehen wünscht.

Deventer (2000) megjegyzi, hogy Camilleri elbeszélői művészetének addigi csúcspontját *A prestoni serfőző*val érte el, illetve azt is leírja recenziójában, hogy Camilleri könyvei eredetiben irodalmi olasz és dialektus keverékét tartalmazzák.

A víz alakja és *Az agyagkutya* című regényekről több írás található, de ezek sok esetben csak a cselekményt ismertetik, például a *Spiegel* krimiajánlójában (Krimi-Tipps 1999). Gyakorlatilag mindegyikben Camilleri humorát, iróniáját és a regények szicíliai karakterét dicsérik, amelyeket a hangjátékokról (*Hörspiel*) szóló recenziók is kiemelnek (Buchwurm – *Die Form des Wassers*, Buchwurm– *Der Hund aus Terracotta*). Ludovica Cintio is írja Camilleri *Il re di Girgenti* című regényéről szóló szakdolgozatában, hogy a recenziók és az íróval készített interjúk alapján az látható, hogy Németországban két témát emlegetnek feltűnően sokat: a szerző politikai nézeteit és Montalbano ételek iránti szeretetét (Cintio 2013: 51), de emellett dicsérik Camilleri különös nyelvezetét is. Cintio idézi Deventer írását (1999), aki első mondataiban Camilleri olaszországi sikereit hangsúlyozza, majd a szicíliai dialektus használatában állapítja meg Camilleri különlegességét a krimi irodalomban, amely viszont „gyakorlatilag áthidalhatatlan problémák”²⁰⁹ (Deventer 1999) elé állítja a fordítókat.

A *Sicilianità im Kriminalroman* című írás (2012) szerzője szerint is a nyelvezet tette híressé Camillerit, míg Klüver (2015) a nyelvezet leírása mellett a fordítók (Lustig, Kahn, Rita Seuß és Walter Kögler) módszereiről is szót ejt, a *mein-italien-info* oldal pedig azt hangsúlyozza ki, hogy a német olvasó „lemarad” a speciális nyelvezetről. Gerhard Beckmann, aki írásának alcímében a szicíliai Mankellnek nevezi Camillerit, kitűnőnek tartja a német fordításokat, amelyekben megőrződik az életteli nyelvezet (Beckmann 2001). Wergin szerint Camilleri „németül félig se olyan vicces”²¹⁰ (Wergin 2010), de elismeri, hogy Camilleri nehezen fordítható, még az olaszoknak is nehézséget okoz, illetve Maïke Albath is úgy véli, a „fantáziadús műszicíliai” nem ültethető át a célszövegbe (Albath 2005, idézi Cintio 2013: 53). Wieckenberg (2000) szerint is le kellett mondania a fordítónak (Christiane von Bechtolsheim) az eredeti kevert nyelvezet visszaadásáról. A fordításról a legtöbben a fordításban „elvesző” részleteket említik (Leser-Welt – *Die Form des Wassers*, Kümmel 2003a, 2003b, míg a *Blaue Stunde am Vormittag* (2001) című írás szerzője Camilleri német fordítóihoz való viszonyát is felidézi:

²⁰⁹ Eredeti: [...] fast überwindliche Probleme.

²¹⁰ Eredeti: Nur ist er auf Deutsch nicht einmal halb so witzig.

A Camilleri-könyvek varázsa ebben a műnyelvben áll, amely a globalizáció ellenére az eredetet/származást hangsúlyozza. És ezzel problémák elé állítja a fordítót. A német nyelvterületen belül Camilleri különösen a berlini Moshe Kahnt dicséri. Bár nem tud ítéletet mondani a fordításokról, „de tőle mindig kilométernyi faxok jönnek kérdésekkel, alternatívákkal, problémafelvetésekkel”. Más fordítóktól bevallása szerint semmit nem hall vissza. „Vajon mindig jól értenek-e mindent?” A krimiszerzőket nyelvi szempontból gyakran alábecsülik és másodrangú fordítókkal fordíttatják le. Ezért is vonakodik Andrea Camilleri ettől a megbélyegzéstől.²¹¹ (Blaue Stunde am Vormittag 2001)

A paratextuális elemekről is írtak némely helyen: említik a borító vizuális elemeit (mediterrán lakás bekeretezett festménye, Leser-Welt – *Die Form des Wassers*), a könyv végén található „receptgyűjteményt” (Wieckenberg 2000), a mellékletekben listázott ételek receptjét (ez valójában nincs megadva) és leírását (Kümmel 2003b). Természetesen a német recenziókban sem marad el Camilleri más szerzőkkel való hasonlítása: Beckmann Mankellhez hasonlítja, van, aki Donna Leon Brunetti felügyelőjéhez (Kümmel 2003b alcíme: „Egyértelmű ellentéte Brunettinek – itt a valóság szerepel”²¹², illetve Erzählwas). A német recenziók közül többen megemlítik Camilleri különös nyelvezetét és a fordítói kihívásokat, de magáról a fordításról kevesebb szót ejtenek, leginkább Leuschner (2000) ad képet róluk.

V.3. Fordítók fordításról

Camilleri műveit, mint láthattuk az II.4. alfejezet végén, számos nyelvre lefordították, a fordítók pedig különbözőképpen birkóztak meg az azokban használt nyelvezettel. A fordítóknak több lehetőség is rendelkezésükre áll a dialektust felvonultató művek fordításakor: első lépésként meg kell állapítaniuk, hogy vissza akarják-e adni a dialektust vagy semlegesítik-e azt a szövegben, ha pedig megtartják, az eredeti szöveg elemeit hagyják meg, célnyelvi dialektussal/dialektális elemekkel helyettesítik azokat, a regiszterválasztással jelenítik meg a nyelvi váltakozást, esetleg egyéni nyelvváltozatot alkotnak meg. Érdekes betekintést engednek a fordítók döntéseibe – és sok esetben a szerkesztők és kiadók kívánságaiba – a fordítók egyéni tanúságtételei.²¹³ A fordítók saját fordításaikról való, következőkben idézett megnyilatkozásai

²¹¹ Eredeti: Der Reiz der Camilleri-Bücher liegt eben auch in dieser Kunstsprache, die gegen jede Globalisierung das Ursprüngliche betont. Und damit die Übersetzer vor Probleme stellt. Camilleri lobt im deutschen Sprachraum besonders den Berliner Moshe Khan. Er könne zwar nicht die Übersetzungen bewerten, „aber da kommen immer kilometerlange Faxe mit Fragen, mit Alternativen, mit Problemstellungen.“ Von anderen Übersetzern höre er dagegen überhaupt nicht nichts. „Ob die immer alles richtig verstanden haben?“ Krimiautoren werden oft sprachlich unterschätzt und von zweitklassigen Übersetzern bearbeitet. Auch deshalb wehrt sich Andrea Camilleri gegen diesen Stempel.

²¹² Eredeti: Klarer Kontrast zu Brunetti - hier spielt die Realität.

²¹³ Vö. a később felsoroltakon kívül pl. Lombardi 2003, Wozniak 2023 stb.

véleményem szerint Genette előbb említett kategóriáiban a nyilvános szerzői *epitextus*ba esnek: ugyan Genette nem tárgyalja külön a fordításokat, de az említett kategóriába tartozik az önkommentár is (vö. Genette 1997: 367, illetve 264, 22. lábjegyzet). Emellett – ahogy a módszertani fejezetben említettem – a fordítók megnyilvánulásai a recepcióhoz is hozzájárulnak. Az alábbiakban Camilleri néhány fordítójának különböző fórumokon bemutatott, döntéseit tárgyaló gondolatait mutatom be.

Az újlatin nyelvet használók egészen más helyzetben találják magukat: a francia fordítók például sok esetben saját dialektusaikat használták a fordításokban. Dominique Vittoz (a *La concessione del telefono, Il gioco della mosca, La stagione della caccia, Un filo di fumo* kötetek fordítója 2002-ben, a *Letteratura e storia: il caso Camilleri* című konferencia²¹⁴ megvalósulásakor) szerint a francia nyelvi közegben centralizmus uralkodik, Párizs nyelve „a norma, a nemzeti identitás büszkesége és mércéje”,²¹⁵ ezért csak harmadik Camilleri-fordítása során kezdte el használni a célnyelv egyik dialektusát: rájött, hogy ő is birtokában van „ugyanilyen kizökkenő hatást felvonultató szavaknak: a tájnyelvem [*patois*] [...], a lyoni frankoprovenszál beszédmod szavainak”²¹⁶ (Vittoz 2004: 192). Arra a kérdésre, hogy miért a lyoni tájnyelvet választotta, azt a választ adta, hogy mert azt ismeri jól, a sztenderd francia nyelvtől eltérő gazdag szókincse van, de fonetikailag nem tér el túlságosan attól, illetve azért is, mert novellák, költemények és marionettszínház hagyománya fűződik hozzá. A német dialektusoktól eltérően viszont gyakorlatilag kihalt nyelvi örökségről van szó, ezért nem kötődik hozzá semmilyen olvasói konnotáció. Ahol nem talált lyoni megfelelőt az adott kifejezésre, kétfajta technikát alkalmazott: a mondaton vagy szövegen belüli kompenzációt (vö. Vittoz 2004: 195–197). Bonalumi fordításaiban a kitalált szavak és a fonetikai torzítások stratégiáját kifogásolja, míg Serge Quadruppani fordításaival kapcsolatban azt jegyzi meg, hogy a szicíliai minta alapján alkalmazott e-i váltás a szereplők esetében azzal a kockázattal jár, hogy úgy tűnhet, nem megfelelően birtokolják a nyelvet vagy túl gyakran folyamodnak szlengszavakhoz (Vittoz 2004: 193). A *La stagione della caccia* francia változatának végén francia-lyoni szószedet található, amely az olvasók számára ismeretlenül csengő kifejezéseket tartalmazza (vö. Vittoz 2001, Szirti 2003: 57, Brianti 2013: 157).

²¹⁴ *Letteratura e storia: il caso Camilleri*. Dipartimento dei Beni Culturali dell’Università di Palermo, 2002. március 8–9. A konferencia előadásait tartalmazó kötet *Il caso Camilleri. Letteratura e storia* címmel 2004-ben jelent meg a Camilleri legtöbb kötetét kiadó Selleriánál.

²¹⁵ Eredeti: Parigi è norma, vanto e metro dell’identità nazionale.

²¹⁶ Eredeti: [...] possedevo anch’io parole portatrici dello stesso effetto deflagrante: quelle del mio *patois* [...], la parlata franco-provenzale di Lione.

Camilleri másik francia fordítója, Serge Quadruppani író szerint is erősen központosított a francia nyelv, de Montalbanót nem lehet helyes franciára (*en bon français*) lefordítani, illetve lehetetlen a fordított szöveggel ugyanazt a hatást elérni, mint amelyet Camilleri az olasz olvasókra tesz az eredetivel. Quadruppani úgy véli, a fordítás során nem elég a szavak egyszerű egymásnak megfeleltetése, mert két változó mentális univerzum találkozik egymással, nem pedig két tehetetlen szótár. A nyelvezet három szintje közül az olaszt és a dialektust sztenderd franciára fordította, de jelezte a szövegben, ha szicíliaiul volt a párbeszéd, illetve néha az eredeti szót is meghagyta a francia mellett. A kettő közti szintet atyanyelvnek (*langue paternelle*) nevezi el: arról a szicilianizált olaszról van szó, amelyet a narrátor, Montalbano és a szereplők nagy része is használ, amely tele van regionális kifejezésekkel, nem tiszta dialektus. Camilleri maga sem fordítja le ezeket (pl. *spiare, taliàre*), a kontextusból kikövetkeztethető jelentésük. Quadruppani nem tartotta jó megoldásnak egy mesterséges nyelv kialakítását, mert szerinte a fordítónak nem szabad Camilleri szerzőségét elvitatnia, inkább a révész (*traghettatore*) szerepét kell magára vállalnia. A szövegben néhány szövegrészbe francia-oksztán (*francitan*) szavakat helyezett el útjelző kövek módjára, amit három tényezővel indokol: az oksztán elég elterjedt és ismert az országban, déli jelleget kölcsönöz a szövegnek, illetve gyerekkora nyelve, ezért ismerős számára. A *tambasiàre* szó esetében (bővebben lásd III.2.2. fejezet) nem talált megfelelő szót, ezért a gall eredetű, Bretagne-ban használt *rousiner* kifejezést használta. Quadruppani megjegyzi azt is, hogy a szöveg szicíliaisága a szintaxisban is megjelenik: ő is alkalmazza a hátravetett igét (*sicilien je suis*), illetve megőrizte a Dél-Olaszországban általánosan használt régmúltat (*passato remoto*) is a francia szövegben (*passé simple*). Időnként lábjegyzetekhez is folyamodott, például az *incaprettato*²¹⁷ szó esetében (vö. Quadruppani 1998, 2004b), illetve egy ízben azt is elmondta, néha szlenggel fejezi ki a dialektális szavakat (pl. *spiare* – *demander* helyett *matter*, vö. Marci & Ruggerini 2017: 19).

Quadruppani arról is nyilatkozik, hogy a történelmi regények nyelvezetét hogyan fordította. *A prestoni serfőző*ben a firenzei prefektus esetében ugyanazt a technikát alkalmazta, mint Camilleri az olasz szövegben: aspirálta a [k] hangokat (a jelenséget a IV.3.2. fejezetben elemzem részletesebben), a milánói rendőrkapitány szavait megtartotta, mivel dialektusa nagyon hasonlít a francia nyelvhez („a rendőrkapitány szavait a legérthetőbben idéztük”²¹⁸,

²¹⁷ Eredetileg a kecskék megkötését jelentette, azonban manapság a maffia által alkalmazott kínzási módszerre használják: hátrakötik az áldozat kezét, lábát, az összekötözött kezét és lábát is összekötik, majd a négy végtagot összekötő kötelel ráhurokolják az áldozat nyakára, s ahogy a négy végtag próbál kiegyenesedni ebből a természetellenes testhelyzetből, a nyakra hurkolt kötél egyre szorosabb lesz, így az áldozat saját mozdulataival fojtja meg magát (vö. treccani.it – *incaprettare*).

²¹⁸ Eredeti: [...] on a fait sentir la langue du questeur en reproduisant tels quels les mots au sens le plus transparent.

példája: *va te faire fottet*), a romanescónál annak vulgáris voltát hangsúlyozta, illetve reprodukálta a dialektusra jellemző magánhangzó-kihagyásokat és az *il* helyett használt *er* névelőt is. A *La mossa del cavallo* regény fordítása során is ugyanilyen megoldásokat alkalmazott (vö. Quadruppani 2004b). Fordítói munkájáról így nyilatkozott: „arra törekszem, hogy a francia olvasóval is megosszam azt az örömet, amelyet olasz társaik éreznek Camilleri olvasása közben”²¹⁹ (Quadruppani 2004b). Stephen Sartarelli, Camilleri amerikai fordítója is megemlíti a Quadruppani által alkalmazott stratégiákat: üdvözli, hogy nem fordította le a piemonti, milánói, római és egyéb dialektust felmutató részeket, hanem eredeti formájukban hagyta meg és lábjegyzetekkel látta el azokat, így megőrizte az egyesítés utáni Olaszország könyvben megjelenő nyelvi mozaikját (vö. Sartarelli 2009).

Pau Vidal katalán író és fordító szerint „Camilleri fordításához kicsit olyannak kell lenni, mint Camilleri”²²⁰ (Vidal 2017: 11, 2018: 105): szeretni kell a nyelvet, a nyelvi játékokat, árnyalatokat. Fordításaiban földrajzi és társadalmi nyelvváltozatokat választott Camilleri nyelvezetének érzékeltetésére, amelyeket a szintaxis és morfológia szintjén is alkalmazott (vö. Rajmil Bonet 2022). *A prestoni serfőző* fordításakor a narrációt sztenderd nyelvre fordította, a különböző olasz dialektusokat viszont katalánokkal helyettesítette (szicíliai – mallorcai, firenzei – léríai, római – barcelonai, milánói – oloti, génuai²²¹ – roussilloni, vö. Briguglia 2009: 234); további érdekesség, hogy Vidal az eredeti címet akarta megőrizni, ám a kötet végül a spanyol fordítás címével jelent meg (katalán: *El birraire de Preston* helyett *L'òpera de Vigata*, spanyol: *La ópera de Vigata*, vö. Bennasar 2025). A legnagyobb fejtörést számára Catarella szóvicceinek, félreértéseinek lefordítása okozta: ezek Vidal szerint nem fordíthatók le, csak adaptálhatók (Coromines 2014).

A norvég a magyarhoz hasonlóan periferiális nyelv, így példáját érdemesnek tartom megemlíteni. Jon Rognlien fordító úgy döntött, nem próbálja meg norvég dialektusokkal visszaadni Camilleri nyelvezetét, mert azok „sűrű jegenyefenyő-erdőket, -40 fokos havas fennsíkakat, a jeges-tengeri viharban jéggel borított, teljesen zárt halászhajókat”²²² (Agrosi 2005) idéznek meg. Az olasz olvasó már Camilleri könyveinek kinyitásakor azonnal felismeri, hogy Szicíliában játszódik a történet, míg a norvég olvasó nem tudja kitölteni a narratív lyukakat, számára:

²¹⁹ Eredeti: [...] mon travail de traduction est orienté par le souci de faire partager au lecteur français le plaisir qu'éprouve son semblable italien à la lecture de Camilleri.

²²⁰ Eredeti: Per tradurre Camilleri devi essere un po' come Camilleri.

²²¹ Briguglia torinóit említi, ám a regényben valójában genovai szerepel.

²²² Eredeti: [...] fitti boschi di abeti, altipiani bianchi con 40 gradi sotto zero, pescherecci ornati di ghiaccio, completamente coperti, in un temporale nei mari artici.

Olaszország Torinó, Velence, Firenze, Róma, Szicília, Nápoly, spaghetti, parmezán, mozzarella, Ferrari, Michelangelo, Armani, Milánó, Dante, Chianti, Campari, Colosseum, Pompei, O sole mio, gondolasok, Rimini és így tovább. A norvégok számára Olaszország csak ritkán Pippo Baudo [műsorvezető], a Marechiaro [nápolyi dal], Enzo Tortora [televíziós műsorvezető], [a] Franco és Ciccio [humoristaduó], az Un posto al sole [tévéműsor], Raffaella Carrà [énekes], Fregene, Chioggia, Bari, Caserta [városai], a scamorza-sajt, Bergamo, Frosinone, a cassata [ld. IV.3.4. fejezet], Giovanni Gentile [filozófus és politikus], Mazzini [filozófus, politikus, szabadságharcos és forradalmár], Giovanni Verga [író], Totò [színész], vagy a pandoro- és panettone-rajongók vég nélküli háborúja. [...] A norvég olvasó konkrét tudása elég limitált, nem megy egy bizonyos mélység alá. Olaszország mindig csak Olaszország, legyen észak vagy dél, Adriai- vagy Tirrén-tenger. Ne feledjétek, egy norvég számára már Dánia is NAGYON délen van.²²³

A dialektális játékot ezért nemzetire cserélte („A játék más, de hasonló”²²⁴), a Firenze-Palermo távolság pedig Rognlien szerint megközelítőleg annyi, mint a Norvégia és Olaszország közötti: a szövegben olasz nyelvre utaló, könnyen értelmezhető részleteket hagyott (pl. *commissario*, *avvocato*, *cavaliere*, *signori*, ételnevek, *omertà*), illetve dőlttel jelzett, és a szövegben rögtön magyarázott állandósult fordulatokat, amelyek utal a szöveg olasz, metonimikusan szicíliai voltára is (Agrosi 2005, továbbá vö. Marci & Ruggerini 2017: 13–22). Camillerinek nem volt sikere az olvasók körében, a kritika viszont pozitívan értékelte műveit – Rognlien szerint ez annak tudható be, hogy Norvégiában nem vetítették a sorozatot; Svédországban ellenben, ahol leadták a sorozat részeit, jobban fogytak a könyvei (Marci & Ruggerini 2017: 17).

Ami a vizsgált nyelveket illeti, Moshe Kahn többször is nyilatkozott Camilleri-fordításairól. Bár a disszertációban elemzett műveket nem ő fordította, nevéhez harminchárom lefordított Camilleri-kötet köthető (2017-ig összesen kilencvenkét kötetének fordítása jelent meg Németországban, vö. Boarini 2017: 36–38). Kahnt a Wagenbach kiadó kérte fel a *La concessione del telefono* fordítására, amely olasz irodalomra specializálódott, „az olasz irodalom egyik legműveltebb és legkifinomultabb kiadója Németországban”²²⁵ (Boarini 2017: 38). Kahn számára a fordítások a szerzővel való nyílt, őszinte párbeszéd és együttműködés lehetőségét adták, egyenesen létfontosságú volt, amikor kifejezetten a szülővárosában és

²²³ Eredeti: L'Italia è Torino e Venezia e Firenze e Roma e Sicilia e Napoli e spaghetti e parmigiano e mozzarella e Ferrari e Michelangelo e Armani e Milano e Dante e Chianti e Campari e Colosseo e Pompei e O sole mio e i gondolieri e Rimini e via dicendo. Mentre l'Italia per il norvegese raramente è Pippo Baudo, Marechiaro, Enzo Tortora, Franco e Ciccio, Un posto al sole, Raffaella Carrà, Fregene, Chioggia, Bari, Caserta, la scamorza, Bergamo, Frosinone, la cassata, Giovanni Gentile, Mazzini, Verga, Totò, o l'interminabile guerra tra pandoristi e panettoniani. [...] la competenza specifica del lettore qui in Norvegia è ristretta, e non scende al di sotto di un certo livello. E Italia rimane sempre Italia, settentrione o meridione che sia, Adriatico o Tirreno. Ricordatevi che per un norvegese persino la Danimarca sta MOLTO a sud.

²²⁴ Eredeti: Il gioco è altro, ma analogo.

²²⁵ Eredeti: [...] uno dei più colti e raffinati editori di letteratura italiana in Germania.

környékén beszélt dialektális szavak fordításához ért, amelyeket a más területekről származó szicíliaiak sem értenek.

A 2002-es konferencián arról beszélt, hogy a dialektusokat nem fordítani, hanem kezelni (*trattare*) kell, egy másik nyelv sajátosságaihoz alakítva veszt „ízéből”. A *La concessione del telefono* esetében a hivatalos olasz nyelvhez anyai nagyapja fennmaradt levélváltásaiból merített ihletet, a szóbeli dialektális részek megjelenítéséhez pedig modern beszélt németet alkalmazott, néha a szótagok összevonásával érzékeltetve a beszéd gyorsaságát és a szereplő alacsony társadalmi osztályból való származását, illetve szokatlan, manapság alig használt szavakat ékelt a szövegbe. A *La mossa del cavallo* regényben három nyelv keveredik a szövegben, egy esetben tudta érzékeltetni a génuai dialektust, illetve a főszereplő vívódását a két világ, két dialektus között: rövidebb részekre bontotta és a német szövegben így közölte az eredeti, génuai dialektusban írt szöveget, a kisebb részeket pedig rögtön követte a német fordítás. A mű elején a szicíliai dialektust meghagyta eredetiben, mert a főszereplő számára is idegen nyelvről van szó (vö. Kahn 2004).

Kahn egy, Francesca Boarinivel készített interjúban elismételte, hogy a dialektusokat „kezelni” kell: egy olyan beszélt nyelvet kell megalkotni a fordításban, amely hihető népnyelv, de nem kötődik egyetlen körülhatárolható földrajzi területhez sem. A német nyelv Kahn szerint nem kemény, ahogy sokan gondolják, hanem az ógöröghöz hasonlóan jól formázható, elasztikus. A fordításaiban megőrizte például a *dutturi* szót, mert a német olvasó, aki kicsit is ismeri az olaszok szokásait, tudja, milyen fontosak a titulusok Olaszországban. A vulgáris kifejezések problémát jelentenek számára – függetlenül attól, hogy milyen dialektusról van szó –, mert a németben nem ugyanúgy használatosak, mint az olaszban: az olasz köznyelvben sokat használt *cazzo* németre szó szerint fordítva ugyan a nemi szervre utal, de nem működik nyomtérköszításként, felkiáltásként. Az *Il re di Girgenti* regényben alkalmazott barokkos nyelvezet fordításához például a barokk és romantikus irodalomból, Jean Paul műveiből indult ki. Azt is elmondja, hogy néha szó szerint fordított szólásokat, amikor úgy vélte, a német olvasó számára is érthetők maradnak, ezzel a német nyelvörökséget is gazdagítani tudta (vö. Boarini 2017).

Stephen Sartarelli szintén többször nyilatkozott Camilleri-fordításai kapcsán. Az első ilyen a 2002-es konferencián elhangzott, majd 2004-ben nyomtatásban, a már idézett *Il caso Camilleri* kötetben is közölt *L’alterità linguistica di Camilleri in inglese* [Camilleri nyelvi mássága angolul] című előadása. 2002-ben még csak az első két kötetet fordította le, de úgy vélte, hogy a legfontosabb Camilleri nyelvezetének természetességét megőrizni, és ahhoz tartja magát, amit jól ismer: az amerikai szlenghez, amelyet a világon sokan ismernek (napjainkra

jóval többen, mint 2002-ben). Fontosnak tartja megjegyezni, hogy az olasz olvasók számára az idegenség egyedül a nyelvezetet érinti, míg a többi tényező, például a szicíliai környezet ismert számukra, az angol nyelvű olvasók számára viszont a krimi műfaja megszokott, az idegenséget a szicíliai környezet, a szokások furcsasága, illetve a politikai és bürokratikus háttérinformációk hiánya okozza. További komplikációt okoz, hogy az egész anglofón világnak fordít, így közérthetőnek kell maradnia, egy, az olvasók számára ismerős és érthető nyelvet használnia. Ennek ellenére szó szerint fordított le angol megfelelővel nem rendelkező olasz és szicíliai idiomatikus kifejezéseket (pl. *con santa pazienza*–*with the patience of a saint*, *with saintly patience*, de azóta híressé vált a *santiare*–*cursing the saints* fordulat is), amelyek így megőrizték képszerűségüket és zeneiségüket – Henry Jamest is idézi, aki szintén használt franciából és olaszból vett kifejezéseket (Sartarelli 2004).

Tudatában van annak is, hogy az Egyesült Államok azt fogadja el leginkább, ami amerikaivá válik. Eliot Weinbergert idézve elmondta, hogy az amerikai szerzőket szerte a világban olvassák és fordítják, de az amerikai kiadók nem akarnak külföldi szerzőket megjelentetni (valójában olyanokat, akik nem angolul írnak), illetve hogy a nagy kiadók is évente nagyjából öt idegen nyelvű könyvet jelentetnek meg fordításban, minden műfajt beleértve. A szerkesztők szerepéről is szót ejt: Sartarelli szerint elnyomják a nyelvi furcsaságokat, a megszokottól való eltéréseket, „akkor is, ha mindenáron, mondjuk, skót szavakat akarnék adni egy vigàtai szereplő szájába, a szerkesztők hada rögtön kijavítaná”²²⁶ (Sartarelli 2004: 216).

2009-es írásában, az Emanuela Gutkowski könyvéhez²²⁷ írt előszóban arról ír, hogy jól esik neki, amikor egy olyan író elegáns stílusát dicsérik, akit ő fordított, „csendes munká[ja] dicséretének”²²⁸ (Sartarelli 2009) tartja (vö. Venuti 1995, II.1. alfejezet), de Camilleri esetében nehezebb anonimnak maradnia. Lehetetlennek tartja teljesen visszaadni Camilleri nyelvezetét, de megteszi, amit lehet: nem lehet ugyanazokat a sztenderd olasztól idegenítő hatásokat reprodukálni, mert abszurd lenne például Faulkneri mississippi nyelvjárást használni, de lehetségesnek tartja az irányadást: a legtöbb rendőr brooklyni tájszólással beszél Camilleri műveiben, mert New Yorkban, ahol maga is élt, a legtöbb rendőr szicíliai vagy dél-olasz származású. Itt is hangsúlyozza, hogy Camilleri művei eredetiben gördülékenyen olvashatók, ha az ember hozzászokik a nyelvezethez, ezért fontosabbnak tartja ezt a természetességet

²²⁶ Eredeti: [...] anche se volessi a tutti i costi mettere in bocca a un vigatese una parola, che so, scozzese, le squadre di redattrici me la correggerebbero subito.

²²⁷ *Does the night smell the same in Italy and in English speaking countries?* Enna: IlionBooks, 2009.

²²⁸ Eredeti: A compliment of my own quiet work.

megőrizni, mint a nyelvezet halvány lenyomatának visszaadását. Próbál viccet csinálni, amikor az eredetiben is van, zagyválja az angolt, amikor Catarella az olaszt, de keresi a lehetőségeket a stílus visszaadására: példaként az *interneck* (internet) szó kompenzációját említi, amelyet Catarella eredetiben helyesen használ (azt is hozzáteszi, hogy nem csinált belőle túlságosan amerikaias változatot a *t* elhagyásával [inner neck]). Szerinte Dominique Vittoz túlzásba esett, amikor az *Il re di Girgenti* és a *La stagione della caccia* esetében a cselekmény idejével összhangban (1700-as évek, fasizmus) lévő, korabeli lyoni dialektust használt: Sartarelli szerint egyrészt a dialektus mindig helyhez kapcsolódik, így Vittoz Lyon városához köti a szerzőt, másrészt viszont az eredetiben tiszta és pontos próza fordításban a régies nyelvhasználata miatt sötétté, nehezen értelmezhetővé válik, az olvasóknak muszáj a könyv hátuljában található szószeredetet olvasniuk a szöveg megértéséhez. Szerencsésebbnek tartja Quadruppani franciát szicilianizáló megoldását, amely, bár mesterséges, de közelebb áll Camilleri saját kísérletezéseihez (vö. Sartarelli 2009).

A 2010-ben készült, McRae disszertációjában (2011) idézett interjúban (vö. McRae 2011: 286–288) Sartarelli megerősíti, hogy egyre több szabadságot enged meg magának a fordítások során, leginkább Catarella beszédében: eleinte félt a szereplő beszédmódjának fordításától, később viszont egyre szórakoztatóbbnak találta azt (vö. továbbá Rozovsky 2018b). A fordító azt is hangsúlyozza, hogy az angol nyelv, azon belül is az amerikai változat nagyon sztenderdizált, a kortárs amerikai kiadásoknál szigorú szabályokhoz kell tartani magukat a szerzőknek és fordítóknak, viszont Camilleri sikeressége miatt már nem kell többet megküzdenie a szerkesztőkkel, akik nem akarnak elírásoknak/helyesírási hibáknak tűnő jelenségeket, szokatlan kifejezéseket látni a szövegekben (vö. továbbá Sartarelli 2018). Sartarelli bevallja, hogy nem tudja, Camilleri mennyire érti fordításait, de elégedett velük, talán azért is, mert több ízben is mesélt a nyilvánosság előtt fordítói döntéseiről, tapasztalatairól. A hallgatóságnak arról is mesélt, hogy tudatosan krimiírókra jellemző keményebb, nyersebb (*hard-boiled*) nyelvezetet használ Camilleri-fordításaiban, néha Raymond Chandleréhez hasonlót. A fordító láthatatlanságáról pedig azt gondolja, hogy „még mindig jobb nem észrevenni a fordítót, mert az esetek nagy részében a hibák miatt vesszük észre”²²⁹ (McRae 2011: 288), ellenben léteznek olyan fordítások, amelyek hibákat tartalmaznak, de szépségük miatt a mai napig is használják őket: például Baudelaire vagy Charles Wright szövegei.

A 2017-es kerekasztalbeszélgetésben az előbbieket mellett azt is említi, hogy angolban a regiszterváltás, a szleng használata esetén fennáll a veszélye annak, hogy Montalbano úgy

²²⁹ Eredeti: Ma è sempre meglio non notare i traduttori perché la maggior parte delle volte li si nota per errori.

beszél, mint egy maffiózó, mint egy műveletlen ember. Ahogy látta, hogy Camilleri egyre többet használja a dialektust műveiben, feljogosítva érezte magát, hogy ő is kísérletezzon az angol nyelvvel (vö. Marci & Ruggerini 2017: 13–22).

Egy 2018-as interjúban Sartarelli azt nyilatkozta, egyrészt azért tett jegyzeteket a könyv végére, mert nem akarta, hogy az olvasók számára elsikkadjon néhány részlet, utalás teljes jelentése, jelentősége, másrészt mert ezzel tudományos igényt akart kölcsönözni egy olyan műfajnak, amelyet a kritikusok nem vesznek komolyan. Azt állítja, nem kellett részletet azért kihagynia fordításaiból, mert nem talált rá angol nyelvű megfelelőt, viszont azt is elmondja, elképzelhető, hogy Montalbano regiszterváltásaira utaló jelzéseket vagy feleslegesnek, redundánsnak ítélt elemeket kihagyott a szövegből (vö. Rozovsky 2018a).

A 2018-as Camilleri-különszámban²³⁰ megjelent cikkében (Sartarelli 2018) azt írja, elgondolkodott rajta, hogy Camilleri nyelvezetének visszaadásához az amerikai olaszok dialektusokkal átítatott nyelvezetét használja, ám végül ellene döntött: egyrészt az Egyesült Államokba érkező, elsősorban szicíliai, calabriai és campanai régiókból származó olaszok „furcsa” nyelvezetének nagyon rövid a története, másrészt nem áll mögötte a kulturális hagyomány méltósága, mint a szicíliai dialektus esetében. Camilleri dialektusát nyelvként kezelte, amelyet különös, a Montalbano-regényekben New York-i akcentussal vegyített angol nyelvre ültetett át.

Camilleri magyar fordítói közül csak Kürthy Ádám és Szirti Beáta beszéltek fordításaikról. Szirti Beáta a lefordított elbeszélést (Camilleri 2003) követő, *A fordító feladhatta* című írásában röviden saját fordítói döntéseit is leírja: Lukácsi Margithoz hasonlóan nem keresett a szicíliainak megfelelő magyar tájnyelvet, tulajdonképpen teljesen mellőzte a tájnyelvi szavak használatát, és míg „az elbeszélő szöveget a némileg bürokratikus, körülményes és modoros stílus felé engedtem, a párbeszédekben igyekeztem a közvetlenséget, a valóban beszélt nyelvi fordulatokat megkeresni” (Szirti 2003: 58). A szicíliai dialektus faragatlanságát, közvetlenségét kívánta érzékeltetni a dialógusokban.

Kürthy Ádám a sorozat után kezdte el Camilleri regényeit olvasni, később pedig fordítani, amiben nagy segítségére voltak az interneten is elérhető szótárak. Szerinte is elkerülhetetlenek a veszteségek, az átlag magyar olvasó háttértudása sosem lesz egy olaszéhoz mérhető. Úgy döntött, hogy Lukácsi Margittal ellentétben nem fordítja le Montalbano kollégáinak nevét (mert nem akarta olaszságuktól megfosztani a szereplőket, vö. Kürthy 2018b), az *origanót* szurokfű helyett oregánónak fordítja, és az ételek neveit is megtartja, mert Camilleri esetében a szöveg

²³⁰ *Biancoenero* 590 (Camilleri secondo Camilleri).

maga is segít a megértésben a leírásokkal és magyarázatokkal. A dialektust nem próbálta meg célnyelvi dialektussal helyettesíteni:

ettől bőven megóvott egy viszonylag friss és – legalábbis szakmai berkekben meglehetősen hírhedt – példa, ahol egy fordító a Buenos Aires-i városi beszédet magyarul egy az egyben saját szülővidékének dialektusával próbálta meg átadni. Úgy véltem, a jó döntés az, ha a dialektális jelleget univerzális szabály nélkül, jelzésszerűen adom át, érzés szerint törekedve az íze megtartására – még ha ez szintén veszteségekkel jár is. (Kürthy 2018a)

Ahogy Sartarelli, Kürthy Ádám is fontosnak tartotta Camilleri szövegének gördülékenységét megőrizni: „igyekeztem a jó szöveget jó szöveggé visszaadni, még akkor is, ha ez itt-ott lecsiszolt a különösségéből” (Kürthy 2018a). A fordító úgy véli, ha egy adott, markáns tájszólásnak feleltette volna meg Camilleri nyelvezetét, az mesterkéltnek tűnne, ezért inkább – ahogy a III. és IV. fejezetben láttuk, Schahrzad Assemi, Christiane von Bechtolsheim és Stephen Sartarelli is tette – ízt próbált adni a szövegnek, „inkább jelezni [ezt a különös nyelvezetet], mint reprodukálni”, mindemellett pedig a hangsúlyt a párbeszédnek Camilleri dramaturgi rutinjából adódó hatásának megtartására helyezte (Podmaniczky 2017). Az olvasói visszajelzések kárpótolták a fordítás során lemondásra ítélt részletek miatti elkeseredésében, sikerült az olvasásélmény örömét átadni a magyar olvasóknak.

Összefoglalás, konklúziók

A disszertációban azt mutattam be, hogyan alakultak Andrea Camilleri regényeinek fordításai magyar, német és angolszász környezetben három kötet (*A víz alakja*, *Az agyagkutya*, *A prestoni serfőző*) segítségével. A szakirodalmi áttekintésben elhelyeztem Camilleri munkásságát az olasz irodalomban, bemutattam, hogy miért számít kedvelt export- és importcikknek, illetve áttekintést adtam nyelvezetének alapvető vonásairól, a kritika hozzá kapcsolódó gondolatairól, végül pedig arról, hogy mit írtak műveinek különböző nyelvre történt fordításai kapcsán. Külön alfejezetben ismertettem a dialektusok fordításának problematikáját a kapcsolódó szakirodalmon keresztül, amelyben az általános elméleti írások mellett (pl. Gideon Toury) kifejezetten az olasz dialektusok fordításának kérdésével foglalkozó írásokat is (pl. Szirti Beáta) bemutattam.

Az elméleti alfejezetben ismertettem Johan Heilbron elméletének előfutárait (Toury, Even-Zohar, de Swaan, a fordításszociológia kialakulása) és magát az alapot adó elméletet: Heilbron szerint a fordítások nemzetközi rendszert alkotnak, amelyben a nyelvek különböző kategóriájuk alapján vesznek fel pozíciót (periferiális, félperiferiális/félcentrális, centrális, hipercentrális). A módszertani alfejezetben bemutatott hipotézisek a következők voltak:

1. **hipotézis:** Heilbron elméleti munkái és a szlovén kutatók esettanulmányai alapján azt várhatjuk, hogy a fordítások közül **az angol és a német honosítóbb lesz**, mint a magyar, mert a fordítók az angol és a német nyelv centralitása miatt semlegesebb nyelvet (kénytelenek) használni. Azt is várhatjuk továbbá, hogy a magyar fordító törekszik legjobban a szerző „hű” fordítására, tehát a sajátos nyelvezet megjelenítésére, illetve a reáliák megtartására.
2. **hipotézis:** a **krimik esetében honosítóbbak lesznek a fordítások, a hierarchia miatt pedig elsősorban az angol**, mert az ilyen műfajú könyvek esetében sokkal inkább a cselekményre, a rejtély felderítésére helyeződik a hangsúly, kevesebb tér jut(hat) a fordításokban a nyelvi kísérletezés megjelenítésére.

3. hipotézis: az első két hipotézisből következik, hogy **a sztenderd olasztól eltérő nyelvi elemek** – elsősorban a szicíliai dialektus és Camilleri sajátos kreált nyelvezete – **leginkább a magyar fordításban lesznek jelen**, míg a német, és különösen az angol fordításokban legfeljebb mutatóban marad belőlük.

Az előfeltételezések részben beigazolódtak: a német és angol fordítók semlegesebb nyelvet használnak a fordításokban; Lukácsi Margit magyar fordításai törekednek Camilleri sajátos nyelvezetét visszaadni, míg a centrálisabb, tehát német és angol szövegekben csak az olasz közeg érzékeltetése céljából találhatók meg olasz és szicíliai kifejezések; a történelmi regény a magyar és angol esetében kevésbé honosító, mint a krimik.

A víz alakja és *Az agyagkutya* elemzése után a következő következtetések vonhatók le: a magyar szöveg számos helyen megsérti a normákat (pl. a lexika és elsősorban a fonetika szintjén), ami nem szokványos a magyar műfordítói hagyományban. A közelmúltig inkább a felülstilizálás volt jellemző, manapság azonban a fordítók (és a szerkesztők, kiadók) nagyobb hangsúlyt fektetnek a forrásszöveg regisztereinek megtartására. Ennek okán számos, korábban felülstilizált művet újr fordítottak, például Dante *Commediáját*, Albert Camus *L'étranger* vagy J.D. Salinger *Catcher in the Rye* című művét.²³¹ A harmadik hipotézis tehát beigazolódtott: egyedül Lukácsi Margit kísérli meg visszaadni Camilleri egyedi nyelvezetét *Az agyagkutya* fordításában, amelyhez tájnyelvi szavakat (pl. *csimota*, *máma*, *celőke*), végződéseket (*-bül*) és hangtorzításokat (*hunnan*) használ. Russi elemzéséből kiderül, hogy a fonológiai eltérések nagyobb számban vannak jelen, mint a morfológiai, morfoszintaktikai vagy lexikai változtatások, ami ellentmond annak az állításnak, hogy Camilleri nyelvezete leginkább a szókinszben érhető tetten (vö. Santulli 2010: 97 és Pistelli 2003: 22, idézi Russi 2018: 211, vö. II.4. alfejezet). Hasonló fonológiai változtatások figyelhetők meg Lukácsi fordításában: az /i/ használata az /ε/ vagy /e/ helyett (*békében* > *békiben*, *nyelvén* > *nyelvin*) vagy az /o/ zárása /u/-ra (*honnan* > *hunnan*). A tájnyelvi elemek leginkább a szereplők beszédét érintik, „a narratív részekből törlődnek a nyelv ún. regionális változatai, helyükbe szleng vagy archaizáló szavak lépnek. A tájnyelv tudatos használatára legfőképpen a különböző tájegységek nyelvezetének

²³¹ *Dante komédiája*. 1912–1922. Ford. Babits Mihály. Budapest: Révai. – Alighieri, Dante. *Isteni színjáték*. 2016. Ford. Nádasdy Ádám. Budapest: Magvető.

Camus, Albert. 1946. *Közöny*. Ford. Gyergyai Albert. Budapest: Révai. – Camus, Albert. 2016. *Az idegen*. Ford. Ádám Péter & Kiss Kornélia. Budapest: Európa.

Salinger, J.D. 1964. *Zabhegyező*. Ford. Gyepes Judit. Budapest: Európa. – Salinger, J.D. 2015. *Rozsban a fogó*. Ford. Barna Imre. Budapest: Európa.

Az újr fordításokról ld. pl. Dante kapcsán Barna 2017, Mátyus 2021a/b, Nádasdy 2021a/b; Camus kapcsán Angyalosi 2016, Szekeres 2016, Miklós 2019, Kiss 2021; Salinger kapcsán Bollobás 2019, 2021.

keverése és a dialektális univerzálék, valamint a betűnépiesség alkalmazása jellemző” (Kollár 2009: 56).

A honosítás a szereplők neveit is érinti – Montalbano felügyelő beosztottjainak nevét (Gallo, Galluzzo, Tortorella) is egyedül Lukácsi Margit fordítja le, bár Stephen Sartarelli is jelzi a jegyzetekben, hogy beszélő nevekről van szó, így magyarázza a szövegben található, nevekre épülő viccet, bár a három szereplőből csak kettőt említ (Camilleri 2004c: 338, 25. oldalhoz írt jegyzet). Ezek a változtatások viszont leginkább a dialógusokban érhetők tetten, tehát a szereplők ábrázolására korlátozódnak és nem jelennek meg a narrátor nyelvén. Kovács és Zaránd fordításában csak egy hasonló esetet lehet felfedezni (*emberje*), ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy az általuk fordított regény eleve kevesebb figyelemre méltó nyelvi pillanatot tartalmaz: *A víz alakja* a Montalbano-ciklus első regénye volt, megjelenésekor Camilleri még nem ért el nagy sikereket hazájában, így nem akarta túlzásba vinni a szicíliai elemek használatát.

Az angol fordító, Stephen Sartarelli, ahogy McRae (2011) is állítja disszertációjában, Venuti elképzelésével összhangban próbál idegeníteni, amennyire lehetséges, de elismeri a szerkesztők és a kiadók befolyását a nyelvezetre, normához való ragaszkodásukat és ezért a nyelvi kísérletezés elfojtását (vö. a disszertáció V.3. alfejezete). Sartarelli elsősorban sztenderdre váltja Camilleri nyelvezetét, csak időnként kapunk betekintést a változó nyelvhasználatba (például Adelina vagy a szomszédasszony esetében). Mindemellett megtalálhatók a szövegben az eredetiből vett elemek, de általában olyanok, amelyek a kontextusból is kikövetkeztethetők (pl. pl. *signora*, *va bene*, *buongiorno*) vagy amelyek olaszos „ízt” adnak az olvasónak – ebbe tartoznak például az ételek nevei vagy olyan reáliák, mint a valóságos vagy fiktív újságnevek, amelyeket aztán a jegyzetekben magyaráz meg. Amikor azonban lényegi információt közvetítenek, lefordítja azokat: például a *Funerary Rites in the Montelusa Region* című könyv esetében (Camilleri 2002c: 182). Kivétel lehet az *omertà* szó (Camilleri 2002c: 32), amely nem következtethető ki, de megtalálható a könyv végére illesztett jegyzetekben, tehát Sartarelli nem hagy a szövegben olyan elemet, amely nem kikövetkeztethető vagy nincs megmagyarázva. Sanna (2019) szerint a fordításban elveszik a nyelvi keveredés, a célszöveg egynyelvűvé válik, és azt is megemlíti, hogy Sartarelli a célszöveget az olvasók ismereteihez és szokásaihoz igazítja.

A német irodalmi hagyományokra, tehát a fordításokra is jellemző a nyelvezet formalitása, a sztenderd nyelv előnyben részesítése a dialektusokkal, alsóbb regiszterekkel szemben. Ezért lehet az, hogy a német fordítások általában semlegesítik a nyelvet, ízelítőnek hagynak benne kifejezéseket, például az olasz/szicíliai megszólításokat, hivatalokat (*signora*,

dottori, commissario), illetve egyéb, „ízesítésre” szolgáló elemeket, például felkiáltásokat, topográfiai elemeket (*Mànnara*) vagy az említett varázsigét. Az olvasás gördülékenységének igényét mutatja az is, hogy ritka a lábjegyzetelt kifejezés, amely megakaszthatja az olvasás folyamatát (például Camilleri 2000a: 110 – *tangenti* [kenőpénz]). Megállapítható az is, hogy a két fordító, Assemi és Bechtolsheim hasonló stratégiával dolgoznak: egyikük sem próbálta meg németre fordítani Camilleri nyelvezetét, hanem olasz és szicíliai elemek szövegben hagyásával próbálták érzékeltetni a regény olaszosságát. Basili (2024: 259–260) szerint Christiane von Bechtolsheim *Az agyagkutya* fordításában sokszor elvesznek a szicíliai szavak jelentésének egyes komponensei, például a *garrusiare* szó esetében a homoszexualitásra való utalás, az *incaniato* esetében a haragosság, míg a *smèusa* jelzőnél a furcsaság, de úgy vélem, egy szó minden aspektusának pontos fordítása nem kérhető számon a fordítón. A német kiadásban megtalálhatók jegyzetek is: a *Die Form des Wassers* végén a *Mànnara*, Lombroso és Sturzo neveket, illetve a *La liggi* kifejezést magyarázza, ami nem mutat különösebb koherenciát. A *Der Hund aus Terracotta* végén nemcsak a fordító megjegyzései²³² (*Anmerkungen der Übersetzerin*, amelyben az Asinara, Eduardo de Filippo, Mário de Sá-Carneiro, Delio Tessa és Vucciria magyarázata található), hanem a regényben említett ételek is (*Im Text erwähnte kulinarische Köstlichkeiten* [A szövegben említett kulináris csemegék]) megtalálhatók, amelyek a későbbi, Bechtolsheim által fordított regényekben is ugyanígy elrendezve találhatók, tehát jó eséllyel a kiadó és/vagy a szerkesztő döntésére vezethetők vissza. Ennek a feltételezésnek ellentmond az, hogy Moshe Kahn és a Rita Seuß-Walter Kögler páros fordításaiban nem találhatók meg ezek a paratextuális elemek. További érdekesség, hogy a német Montalbano-kötetek esetében megtalálható alcím is (*Commissario Montalbano löst seinen zweiten Fall* [Montalbano felügyelő megoldja a második esetét], *Commissario Montalbano denkt nach* [Montalbano felügyelő elgondolkozik]), ami fordítótól függetlenül minden kötet címe után szerepel, tehát igen nagy valószínűséggel szintén a kiadó és a szerkesztő befolyását mutatja.

Kappanyos András szerint „a normalizáció általános tendencia a fordításokban, statisztikailag igazolható fordítási univerzálénak számít” (Kappanyos 2021b: 51), de ő is úgy véli, az alacsonyabb presztízsű művek fordításánál több lehetőség nyílik meg adaptációra, honosításra, szubsztanciális átírássra, átsajátításra, illetve a népszerű műfajok, például a krimi esetében elsődleges szempont lehet a szöveg könnyen fogyaszthatósága, gördülékenysége (vö. Kappanyos 2021b: 52).

²³² *Az agyagkutya* allográf jegyzeteinek elemzését ld. Demontis 2022.

A módszertani fejezetben (I.2.) ismertetett első hipotézisem az volt, hogy az angol és a német fordítás honosítóbb lesz, mint a magyar, mert a fordítók a nyelvek centralitása miatt semlegesebb nyelvet kényszerülnek használni. Ez részben beigazolódott: az angol és a német fordítók sztenderd nyelvet használtak, amelyet olasz/szicíliai szavakkal színesítettek, tehát minimálisan idegenítenek is, érzékeltetik, hogy idegen eredetű szövegről van szó. A magyar szintén honosít és idegenít egyszerre: a szöveg az idegenszerűség érzetét kelti az olvasóban, mert az eredeti szöveg jellemzőit megpróbálva visszaadni eltér az irodalmi normától, ugyanakkor honosít is, mivel olasz vagy dialektális szövegrészek egy kivétellel egyáltalán nem találhatók meg benne.

A *prestoni serfőző* elemzéséből az derült ki, hogy az angol fordító nyúlt a legszabadabb kézzel a fordításhoz: kihagyta a Camilleri játéka szempontjából fontos tartalomjegyzéket, a tartalmát saját megjegyzéseivel kiegészítve a *Jegyzetek*be tette, majd átírta a Post Scriptumot is, amely a tartalomjegyzék végéről Camilleri utószava mögé került. A jegyzetek ötvennyolc tételes listája nemcsak az incipitek származási helyét tartalmazza, hanem sok olasz kultúrát érintő megjegyzést, magyarázatot is. Sartarelli a szövegben több betoldást, módosítást tett, illetve a nyelvezet színesítése, egzotikussága érdekében gyakran hagy a szövegben olasz/szicíliai szavakat, tehát egyszerre honosít és idegenít. Emellett a szöveget és Camillerit dicsérő ajánlók közül a kötet csak angol nyelvű kritikákat, recenziókat idéz. Monika Lustig csak a *Fordító megjegyzéseit* fűzte hozzá a könyvhez, de a szövegbe ő is betoldásokat tett: például *rief er auf Deutsch* [kiáltotta németül] (*Die sizilianische Oper*, 71) vagy *fragte der Ingenieur ihn in seinem teutonischem Italienisch* [kérdezte a mérnök a németes olaszával] (*Die sizilianische Oper*, 12).

A nyelvezet sokszínűségét legjobban a magyar igyekezett visszaadni, habár az angol is megjelentetett néhány ilyen elemet, például Bortuzzi toszkán kiejtését, Colombo és felesége párbeszédének milánói színezetét, vagy a szicíliai párbeszéddek szóbeliségét. Az angolban a szövegben hagyott idegen szavak és kifejezések, a *couleur locale* az angol nyelvű közönség egzotikum iránti érdeklődését elégítik ki vagy kelthetik fel. Mindez elhanyagolható azonban a magyar kísérlet mellett, amely az irodalmi köznyelvhez képest leginkább hangtani, és kicsi, de emlékezetes mértékben lexikai változtatásokat alkalmaz a szövegben.

A Marija Zlatnar Moe, Tanja Žigon és Tamara Mikolič Južnič által közölt kötet esettanulmányaiban tapasztaltakhoz hasonlóan elmondható, hogy az angol fordító szabadabban bánik a szöveggel és a szöveget kísérő elemekkel, mint a német vagy a magyar fordító. Mindebbe természetesen a kiadónak és a szerkesztő(k)nek van beleszólása, így elképzelhető, hogy a változtatás nem a fordító kérésére történt.

A regény nyelvi megformálása a fordításokban tehát igen nagy változatosságot mutat. A német fordító egyáltalán nem tesz kísérletet a nyelvi változatosság megjelenítésére: a regény irodalmi német nyelven (*Hochdeutsch*) olvasható, amelyben elhanyagolható mennyiségű olasz és dialektális elem található (pl. a második fejezet áriacímei és -részletei, *dindarolo*, *caruso*). Az angol szöveg csak a firenzei prefektus toszkán beszédmódját és néhány milánói kifejezést mutat meg, illetve szicíliai szavak maradnak a szövegben, hogy ízesítsék azt. A magyar a legváltozatosabb ebből a szempontból: a kevert magyar dialektális elemeket Lukácsi Margit csak az alsóbb rétegekből származó szereplők esetén hagyja meg (pl. Agatina), és ahogy a Montalbano-regények esetében. A reáliák már az eredeti szövegben is a legtöbb helyen magyarázattal állnak, így ez esetben a fordítóknak sem kellett újításokat eszközölniük, bár a magyar fordításban ilyen esetekben is kizárólag magyar szavak találhatók.

A felsorolt tényezők alátámasztani látszanak Heilbron modelljét és az abból következő hipotéziseket (vö. II.2.2.): az angol és a német fordítás honosítóbb lesz, mint a magyar, mert a fordítók a nyelvek centralitása miatt semlegesebb nyelvet kényszerülnek használni. Mindhárom fordítás honosító, bár ezt teljesen más módszerekkel teszik: a magyar forrásorientáltan igyekszik visszaadni Camilleri dialektussal kevert nyelvezetét, de a kulturális elemeket legtöbbször magyar megfelelőikkel helyettesíti. A német ezzel szemben mind a nyelvezetet, mind a reáliákat semlegesíti, így a fordítást a német olvasókhöz igazítja. Az angol a szöveg nyelvezetét honosítja, a kulturális reáliákat sokszor eredetiben közli, viszont a szöveget kísérő elemeket nagy szabadsággal alakítja. A német nyelv centralitását jelezheti, hogy a fordító meg sem próbálta lefordítani a nyelvezetet, míg Lukácsi Margit különböző módszerekkel is próbálja érzékeltetni a nyelvi változatosságot. Az angol olvasóközönség ahhoz van szokva, hogy a „felesleges dolgokat”, szöveghez szorosan nem kötődő elemeket kihagyhatja, ezért lehet az, hogy a tartalomjegyzék eredeti szövegekre utaló jeleit a fordító és a szerkesztő a jegyzetek közé teszi, amely a többi, kiegészítésként szolgáló, nem „lényeges” információ közé rejti őket. A hipercentrális angol nyelven, mint a bevezetőben is említettem, a fordítások aránya nagyjából 5%, a fordítások egzotikumnak számítanak, ezért kerülhetett a fordító neve a belső címloldalra (ez a német kiadás esetében is igaz), akinek elismertsége és költőként való ismertsége további bizalmat ébreszt az olvasóban a fordítás iránt (vö. Casanova 2004).

Helytállónak tűnik Zlatnar Moe és szerzőtársainak megállapítása, miszerint a centrálisabb nyelvek kevésbé „kísérleteznek”, próbálják meg visszaadni a nyelvi sokszínűséget, inkább homogénebb, az olvasóknak megszokottabb szöveget készítenek, viszont a szövegen kívüli elemek esetében nagyobb szabadsággal élnek (2019: 86–87).

A recepcióról szóló fejezet olvasói értékeléseiből kivehető, hogy a fordításról legtöbbet a magyarok írnak. Az angol és német nyelvű olvasók is említik a fordítókat és hoznak ítéletet a fordításokról, de ezek a legtöbbször felszínesek. A fordítót név szerint legtöbbször az angol recenziókban emlegetik, ami a fordított irodalom egzotikusságára, idegenségére, szokatlanságára utalhat, illetve érdekes megfigyelni, hogy általában pozitív kontextusban említik a fordítót, amikor rossznak gondolják a fordítást, általában nem szerepel a fordító neve. Az olasz/szicíliai szavak jelenlétét mind pozitívan, mind negatívan értékelik az olvasót, de erősebb a pozitív felhang. A magyar szöveg olvasóinak egyértelműen feltűnt az, ahol a fordító Camilleri nyelvezetét próbálta visszaadni: a legtöbbször a *csimota*, *kamara* és egyéb, dialektális vagy annak ható szavak használatát jegyzik meg értékelésükben. A német és angol nyelven olvasók is sokszor jelezték értékelésükben, hogy a fordított szöveg olasz/szicíliai elemeket tartalmaz.

Érdekesség, hogy az angol nyelvű recenziók sokat emlegetik a káromkodásokat, ami a kulturális normákból adódik – az angolszász területeken sokkal kevésbé elfogadott ezek használata irodalmi művekben, illetve a „céltalanságukat” is felróják. A sorozatban kevesebb káromkodás található, amit elsősorban az anglofón olvasók tesznek szóvá („És nem tűnt fel a káromkodás, ami nyilvánvaló a könyvekben”²³³ – goodreads.com – *Death in Sicily*).

Mind az angol, mind a német olvasók és recenzensek párhuzamot vonnak más szerzőkkel, például olyanokkal, akiknek szintén Olaszországban játszódnak a regényei (pl. Donna Leon Brunetti felügyelője Velencében), krimiírókkal (pl. Henning Mankell, Georges Simenon), esetleg nyomozókkal (pl. Philipe Marlowe); ez a német és angol nyelvű recenziókra is érvényes. Az angol esetében felerősítheti ezt a párhuzamot a Montalbano-kötetek borítóin található Donna Leon-idézetek is.

Ami a recenziókat illeti, általában nem térnek ki részletesebben a fordításra (kivétel talán Hahner 2004, Leuschner 2000), néha megemlítik Camilleri kevert nyelvezetét, de inkább a szerző származását és ebből adódó vonzerejét (Olaszország), illetve a cselekményt ismertetik. Egyéb paratextuális elemeket, ezen belül leginkább a borítót többen is említik (Tandori 2001, Hahner 2004, Baranyi 2014, Leser-Welt – *Die Form des Wassers*), a fordítások nyelvhasználatáról – dialektális szavak, illetve olasz/szicíliai kifejezések – nem ejtenek szót.

Az V. fejezet alapján látható, hogy a fordítás ténye mennyire háttérbe szorul mindhárom célkultúrában – az olvasók többsége meg sem említi a fordítást. További írások, például Margaret Atwood kanonizált kanadai szerző regényének fordításkritikájában olvasható,

²³³ Eredeti: And I had not realised about the swearing which is evident in the books.

repcióról szóló rész alapján (vö. Sohár 2025: 140–143) feltételezhetjük, hogy ez a tendencia Magyarországon nem csak a populáris irodalomi műfajokra vagy a krimire jellemző. Józsa Judit is megfogalmazza, hogy

nálunk a fordításkritika sem annyira kultivált műfaj. Talán azért van így, mert érzékeny témáról van szó: a magyarországi italianisták köre nagyon szűk... Természetesen vannak viták, de ezek kiadói vagy oktatási környezetben zajlanak, nagyon ritkán publikálják őket. Néhány kivételt találunk az olasz költők fordításai kapcsán. Ami a prózát illeti, a klasszikusok fordítása olyan problémákat vet fel, mint az archaizálás vagy a felülstilizálás gyakorlata. De a modern prózairodalom fordítása nem vet fel sajátos kérdéseket. Vagyis inkább azt mondhatjuk, hogy olyan szerzőket választanak, akik műveinek lefordítása nem jelent nagyobb akadályt, ezáltal máris megtörténik a szelekció.²³⁴ (Józsa 2013: 146)

Józsa Judit egy másik írásában azt is leírja: „a magyarországi kritika nem fogadta jól azokat a törekvéseket, amikor egy dialektust használó szerző nyelvezetét hazai dialektusra váltották át: ezt történt Gioacchino Belli szegedi tájszólásban fordított verseivel” (vö. Józsa 2008b: 245). Kivételként Giuseppe Tomasi di Lampedusa *A párdúc* című regényének nagy port kavarási esetét említi: mivel a fordítást elkezdő italianista (Füsi József, de Józsa nem nevezi meg) betegség miatt nem tudta átnézni és javítani a fordítását, a regény rengeteg hibával jelent meg; halála után munkatársai módosították és kijavították a szöveget (vö. Józsa 2013: 146).

Bár az anglofón olvasók említik legtöbbször a fordító nevét, ám a portálokon olvasható értékelésekben az ilyen típusú megjegyzések arányaiban mégis kevésnek mondhatók, illetve inkább sekélyesek maradnak, részletesebben csak egy-egy írás foglalkozik a fordítás némely aspektusával (pl. a *dawdle* szó alkalmazásáról). Az olvasói vélemények alapján az is megállapítható, hogy nem lehet mindegyikük kedvére tenni: ugyanazt a dolgot ellenkező módon értékeli, mert mindegyikük más elvárással közelít az adott műhöz, amely nagyban függ egyéni olvasásélményeitől, percepciójától, helyzetétől, a rá tett befolyásoktól is (vö. recepcióelmélet és olvasóválasz-kutatás, pl. Kiss és tsai 2025).

A fordítási cselekvés során döntést kell hozni: ha a fordító a forrásszöveghez marad hű (például Lukácsi Margit esetében), olvasókat tántoríthat el az adott könyvtől és esetleg magától a szerzőtől; ha a megbízóhoz, mint Stephen Sartarelli tette, sok esetben nem lehet hű

²³⁴ Eredeti: [...] da noi neppure la critica delle traduzioni è un genere molto coltivato. Forse anche perché si tratta di un argomento delicato: il cerchio di italianisti in Ungheria è troppo piccolo... Naturalmente ci sono dibattiti, ma si svolgono in ambienti editoriali o accademici, raramente vengono pubblicati. Qualche eccezione la troviamo semmai a proposito della traduzione dei poeti italiani. Quanto alla narrativa, la traduzione dei classici pone alcuni problemi, come quello, da parte di alcuni traduttori, di archaizzare o meno il testo, o la pratica di un'eccessiva stilizzazione. Ma la traduzione della narrativa moderna non pone problemi particolari. O meglio, si scelgono autori che non presentano particolari difficoltà, in questo modo avviene già una selezione.

önmagához: saját fordítói megoldásait felülírják a kiadó és a szerkesztők által képviselt (vagy feltételezett) olvasói elvárások. Ha a fordító a szerzőhöz hűséges (ide sorolhatjuk például Umberto Eco esetét, aki sok esetben megmondta, milyen megoldásokat szeretne látni műveinek fordításaiban, vö. Eco 2003 és Barna 2002: 130), szintén kevesebb teret kap(hat)nak saját megoldásai és stratégiái.

További kérdés az, hogy mi számít sikeres fordításnak/kiadásnak: a fordító számára elég lehet, ha maga elégedett a szöveggel, ám a legtöbb kiadónak – különösen populáris irodalom megjelentetésével – érdekében áll, hogy könyvei az olvasók tetszését is elnyerjék és gazdasági sikereket mutassanak fel több eladás (és utánnnyomás) által, amit olyan marketingtényezők is befolyásolnak, mint a bestsellerlisták, ajánlásokban, vizuális felületeken, esetleg közösségimédia-felületeken való megjelenés – tehát a bourdieu-i szimbolikus tőke gazdaságivá alakulása a cél. Mindemellett az olvasói szokások is meghatározhatnak bizonyos fordítási aspektusokat, például a művek sorrendjét – nem véletlen, hogy a történelmi regények kiadása angol nyelvterületen csak akkor kezdődött meg, amikor Camilleri már ismert és elismert szerzőnek számított az angolszász irodalmi többrendszerekben.

A bemutatott laikus és professzionális olvasói vélemények alapján kitűnik, hogy nem kifejezetten a fordításnak van recepciója: kifejezetten fordításkritika gyakorlatilag nincs, annak felfogható, olvasói portálokon írt értékelések elvétve és csak egy-egy aspektusról). A recepció elsősorban a regény cselekményét és egyéb, textualitáson felüli aspektusokat – például a szerző vélt vagy valós gondolkodásmódját (pl. szexizmus, homofóbia) – érinti.

Az idézett fordítói megnyilvánulások, amint említettem, nemcsak a metatextualitás egyik speciális módját jelentik, hanem a művek célkultúrabeli fogadtatásához is hozzájárulhatnak. A fordítási folyamatok alapjául szolgáló dinamikák jobb megértése érdekében a módszertani keretbe integráltam néhány fordító Camilleri-fordításairól adott megnyilvánulásait; a célnyelvek mellett egyéb periferiális (norvég) és mediterrán (spanyol, katalán, francia) nyelvekre fordító személy döntéseit bemutattam, mert úgy véltem, ezek további, kivételes betekintést engedő adalékok lehetnek. Ezek az első kézből származó beszámolók a kulturális hierarchia, a nyelvi dominancia és a fordítási ügynökség (ágencia) elméleti fogalmai mellett a fordítási folyamat olyan dimenzióinak feltárására is szolgálnak, amelyek gyakran hiányoznak az elemzésekből. A fordítók kritikus, de gyakran láthatatlan pozíciót töltenek be a globális irodalmi forgalomban, általuk több olyan dologra is fény derülhet, amelyeket máshonnan nem tudnánk meg: ilyen lehet például a fordítandó szövegek kiválasztásának módja, a szerkesztők és kiadók szerepe és befolyása, a cenzúra és öncenzúra, illetve a gazdasági megfontolások is. A fordítás ugyanis nem csak nyelvi transzfer: a személyes ideológia, a piac és az intézményi

eljárások mind hatással vannak a folyamatra. A fordítói beszámolók kontextusba helyezik a fordítás aktusa során felmerülő döntéseket: megmutathatják például, hogy a fordító miért folyamodott bizonyos stratégiákhoz, vagy miben kényszerült kompromisszumot kötni.

A kiadók bizonyosan gördülékenységet várnak el magyarul is, bár Kappanyos András szerint manapság minden fordító az idegenítés felé tendál, mert olvasóik rendelkezésére állnak olyan források, amelyek korábban nem:

A viszonylag könnyű ellenőrizhetőség kikényszeríti a nagyobb referenciális és strukturális pontosságot, hátrébb sorolja a díszesség és gördülékenység (azaz könnyített fogyaszthatóság) iránti igényt, továbbá majdnem lehetetlenné teszi a fordítás során alkalmazott cenzúrát: röviden szólva a honosítástól az idegenítő stratégiák felé tereli a fordítókat. (Kappanyos 2021b: 55)

Egyetértek McRae azon állításával, miszerint megvalósul a Venuti által (1995) felvetett idegenítés (McRae 2011: 273), és nemcsak az angol szöveg esetében. Camilleri regényeinek vizsgált fordításaiban találhatók az olvasók számára idegen elemek: a magyar olvasók szokatlan, esetleg ismeretlen jelentésű magyar szavakkal találkozhatnak a szövegben, míg a német és angol szöveg olvasói az eredeti szövegben is megtalálható kifejezésekkel szembesülnek, ezzel véleményem szerint hasonló hatású, egyértelműen fordításként azonosítható szövegekről beszélhetünk mindegyik környezetben. Az idegenítés különböző módjai nemcsak a fordító saját döntéseire, hanem a célkultúra normáira is utalhatnak: Lustig egyéni döntése alapján választotta az irodalmi nyelvet, ahogy írja utószavában, és ahogy Assemi és Bechtolsheim is saját (hasonló) stratégiáját alkalmazta; úgy tűnik, a német közönség jól tűri az idegen szavak megjelölését. A Bastei-kiadású magyar szövegekben kevesebb idegen szó található, ezek elsősorban a nem szicíliai dialektus megjelenítésére szolgálnak (vö. Balassone hadnagy *Az agyagkutyában* vagy a német jelenléte *A prestoni serfőzőben*), a szicíliai dialektust a magyar rétegnyelvek jelenítik meg, amelyet Lukácsi Margit Antonio Donato Sciacovelli tanácsára alkalmazott, a kiadó pedig megtartott. A Kovács Noémi és Zaránd Kornél fordította *A víz alakja* eleve kevés dialektális elemet vonultat fel, a magyar szöveg pedig egyáltalán nem tartalmaz erre utaló nyomokat. Az angolszász országokban elsősorban a szöveg gördülékenységén, az olvasók tetszésének elnyerésén van a hangsúly Sartarelli saját bevallása szerint is (vö. Sartarelli 2004), ezért ő apránként építette bele az olasz/szicíliai szókincset és az angol sztenderdtől eltérő változatot (brooklyni, vö. pl. Sartarelli 2009, 2018) műveibe, ahogyan Camilleri is tette. Mindemellett azonban fontos tényező, hogy az angolnak, a németnek és a magyarnak hierarchiától függetlenül is más a helyzete: a több egymás mellett létező sztenderd lehetőséget ad arra, hogy a nem elsődleges sztenderdnek megfelelő elemeket az olvasók ne

szubsztenderdnek lássák, ez pedig a magyar esetében nem működik (ezt az olvasók is érzik, vö. V.1. alfejezet). Az élőbeszéd-imitáció a modern próza problémái közé tartozik, mert más szabályok érvényesek a beszélt-írott nyelvben, mint a valóban beszélt nyelvben – ez az imitáció Camilleri egyik fontos eszköze, amely más fordítási nehézségeket jelent, mivel a dialektusnak, amelyet használ, létezik ugyan sztenderdje, de az nem esik egybe az írottal.

A paratextuális elemek esetében a tartalomjegyzék eltüntetése, a jegyzetek háttérbe szorítása, a fordító nevének belső címlapon történő feltüntetése mind az angol centralitásának befolyását támasztják alá. Azt is fontos megemlíteni, hogy a történelmi regények megjelenítése viszonylag későre, 2014-re tehető, míg a magyar és német fordítás az eredeti megjelenéshez közelebb történt. A kiadó és a fordító is tisztában volt vele, hogy a krimik közelebb állnak az anglofón olvasók ízlésvilágához, ezért először azokat jelentették meg, a történelmi regényekre viszont csak akkor kerítettek sort, amikor Camilleri már bestseller krimiszerzőnek számított.

A kutatás megkezdése előtt merült fel bennem a kérdés, hogy miért nem sikerült Camillerit behozni a magyar olvasók tudatába, miért nem vált sikeres szerzővé itt, mint ahogy történt sok más helyen (leginkább Franciaországban és Németországban). Németországban a szerző regényein kívül más, hozzá kapcsolódó kötetek is megjelentek: például a már idézett *Auf Camilleris Spuren durch Sizilien: Die Lieblingsplätze des Commissario Montalbano* [Camilleri nyomában Szicilián át: Montalbano felügyelő kedvenc helyei] (Lübbe, 2007) vagy *Andrea Camilleris sizilianische Küche: Die kulinarische Leidenschaften des Commissario Montalbano* [Andrea Camilleri szicíliai konyhája: Montalbano felügyelő kulináris szenvedélyei] (Lübbe, 2012), amelyek Camilleri munkásságának közkeletűségét mutatják Németországban, annak is elsősorban turisztikai és kulináris vetületét. Serge Quadruppani szerint Camilleri sikerességét Franciaországban három tényezőn érhetjük tetten: az első az eladások száma (*A víz alakja* 80.000, a többi kötet ~20.000 példányban kelt el 2002-re); a második a sajtó fogadtatása (Quadruppani szerint nincs olyan napilap vagy folyóirat, amely ne írt volna róla, a nemzeti rádiók odalátogatásakor interjúkat készítettek vele), a harmadik pedig az olvasókkal való találkozás során említett tényezők (például a kötetekben található ételek ingyensége, „a jóindulatú, mosolygó líraiság, amellyel megénekelteti az ételt”²³⁵ Sartarelli 2004b: 201). Sartarelli fordításai nemcsak Camilleri regényeire, hanem az író cikkeire is kiterjednek, amelyeket a *New York Times* hasábjain jelentet meg, így az olvasók több helyen is találkozhattak a nevével és gondolataival. Sartarelli 2013-ban díjat (CWA International Dagger Award) is nyert

²³⁵Eredeti: [...] il lirismo bonario e sorridente con il quale fa cantare il piatto.

az *Il campo del vasaio* (The Potter's Field [A fazekas mezeje]) című Montalbano-kötet fordításáért (vö. Rozovsky 2014a). Mindezek mellett Sartarelli és Moshe Kahn több alkalommal és több médiumon át részletezték fordításaikat, a fordítási folyamat során tapasztalt nehézségeiket, ami a művek pozitív recepciójához is hozzájárultak.

A magyar kiadói környezet olasz irodalomhoz való hozzáállásáról viszont maga Lukácsi Margit azt írja:²³⁶

Csak zárójelben kesergem el, hogy Sciascia-művet a *Nagyvilág* folyóirat, az Európa és a Magvető Kiadó 70-es és 80-as évekbeli közlései után éppen húsz éve nem adtak ki magyarul, pedig lett volna miből válogatni. De még Camillerit vagy az Itáliában hatalmas visszhangot kiváltott Gomorrát és szerzőjét, a bátor SAVIANÓt sem sikerült behozni a magyar olvasói köztudatba. (Hiába, ha egy olasz szerzőt nem Umberto Ecónak hívnak, az nálunk gyakorlatilag nem létezik, vagy művének megjelentetése egy-egy lelkes szerkesztő-műfordító agyonhallgatott vállalkozása marad, mint az ősszel a lágerirodalom klasszikusának számító Primo LEVI *Angyali pillangó* című kötete). (Lukácsi 2010: 94)

Ennél mostohább szerep jutott viszont az olasz költészetnek: a második világháború után rendszeresen jelent meg aktuális olasz próza, magyarul is elérhetővé váltak Pirandello, Svevo, Pavese, Vittorini és Calvino művei. Bár megjelentek versfordítások a *Nagyvilág* hasábjain és a *Modern olasz költők* című kötetben (szerk. Rába György és Sallay Géza, Magvető, 1965), a költészetet Szkárosi Endre szerint „szinte teljes kiközösítés kísérte, elsősorban az akkori *Európa Könyvkiadó* részéről” (Szkárosi 2015: 98). Szkárosi ezt a tényt részben egyéni döntéseknek, részben intézményi körülményeknek tulajdonítja: „az olasz irodalom prezentálása fagyott állapotban maradt”, amelynek oka „az intézményrendszer kóros konzervativizmusa, az újra való irigysége, személyes aránytévesztések,” illetve „a magyar irodalom modernizációs elmaradottsága mutatkozik meg e jelenség mögött” (Szkárosi 2015: 99–100).

Elképzeltető, hogy Camilleri magyar kiadásainak sikertelenségét (az olvasói vélemények alapján) a fordítások okozták, ám ennél sokkal jelentősebb tényező volt a szerzőt behozó kiadó tapasztalatlansága: a német kiadó leányvállalataként nem vették figyelembe a magyar közeg, nem végeztek piackutatást, nem alkottak megfelelő marketingstratégiát, Camilleri-köteteik kevésbé voltak láthatók a magyar kiadói térképen.²³⁷ Még az sem segített a helyzeten, hogy a IX. Budapesti Nemzetközi Könyvfesztiválon, amelynek díszvendége Olaszország volt, külön szekcióban (2002. április 20., 16–17 óra, Lehár III. terem) értekezett Camilleri munkásságáról Antonio Sciacovelli, Fried Ilona és Szénási Ferenc.

²³⁶ Vö. továbbá Lukácsi 2020.

²³⁷ A felsorolt tényezőket és problémákat Lukácsi Margit osztotta meg velem személyes beszélgetésekben.

Megfontolandó az a szempont is, hogy a magyar fordítók mind pályakezdők voltak Camilleri-fordításaik elkészültekor, ellentétben Monika Lustiggal, Moshe Kahnnal vagy épp Stephen Sartarellivel. Ahogy Casanova is megállapítja (1999/2004), nagyobb tekintélyt adhat a fordított szövegnek, ha tapasztalt fordító keze alól kerül ki – továbbá a kiadók nagyobb eséllyel hagyják érvényesülni a fordító saját elképzeléseit a nyelvi megvalósításról. Ez azonban megvalósult Lukácsi Margit fordításaiban, így úgy gondolom, az ő esetében nem releváns ez a szempont.

Bár három(szor három) elemzett mű alapján természetesen nem lehet általános következtetéseket levonni, véleményem szerint jól megfigyelhetők a centrális nyelvek fordítási tendenciái: angolszász területeken fontos kiemelni az író elért sikereit és a könyv egzotikumát (ez esetben a szicíliai-olasz környezetet); a német nyelvterületen ezek megjelennek, ám kevésbé hangsúlyosan, míg a magyarban elsősorban a műfajra és a helyszínre helyeződik a fókusz. A centrális nyelvek kevesebbet kísérleteznek a nyelvvel, eredeti szövegrészek átemelésével próbálják meg érzékeltetni a nyelvi sokszínűséget, és alapvetően homogénebb szöveget várnak el a fordítóktól; a szövegen kívüli elemek esetében nagyobb szabadságot engednek meg.

Öröndetes lenne, ha a disszertációban prezentált kutatás kiterjedhetne további fordításokra is: jó volna minél több nyelvet – és kutatót – bevonni a vizsgálatba, hogy minél teljesebb és árnyaltabb képet kapjunk Camilleri regényeinek célkultúrákban betöltött szerepéről, az alkalmazott fordítói megoldásokról, illetve a nyelvek hierarchiájának befolyásáról mind a szövegre, mind a szöveget kísérő elemekre.

Úgy gondolom, a jövőbeli kutatásoknak érdemes lenne minél több fordításban megvizsgálniuk, hogy az itt bemutatott tendenciák más (fél)periferiális nyelvek esetében is megvalósulnak-e, más szerzőknél, más műfajokban, más korokban. Az ilyen jellegű elemzések megmutatnák, hogy a nyelvek hierarchiában elfoglalt helyzete általában befolyásolja-e a fordításokat, azaz a nyelvi és kulturális transzfert, vagy szigorúan csak bizonyos esetekben, s ha utóbbi, melyek ezek az esetek, ezek hogyan változnak, hogyan változtathatók, illetve miként viszonyulnak nyelven kívüli tényezőkhez. Mindez meghaladja egyetlen kutató erejét és multidiszciplináris megközelítést és elemzést igényel széleskörű összefogással.

Bibliográfia

Források

- Camilleri, Andrea. 1994 (1999¹⁶). *La forma dell'acqua*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, Andrea. 1995. (2015⁵⁵). *Il birraio di Preston*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, Andrea. 1996 (2003³⁰). *Il cane di terracotta*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, Andrea. 1998a. Mani avanti. In: Camilleri, Andrea. *Il corso delle cose*. Palermo: Sellerio, 141–142.
- Camilleri, Andrea. 1998b. *Un mese con Montalbano*. Milano: Mondadori.
- Camilleri, Andrea. 1999a. *Die Form des Wassers*. Ford. Schahrzad Assemi. Bergisch Gladbach: Lübbe.
- Camilleri, Andrea. 1999b. *Gli Arancini di Montalbano*. Milano: Mondadori.
- Camilleri, Andrea. 1999c. Pirandello: la lingua, il dialetto. *Annali della Scuola Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia* Serie IV, 4 (2): 439–450.
- Camilleri, Andrea. 2000a (2008¹⁰). *Der Hund aus Terracotta*. Ford. Christiane von Bechtolsheim. Bergisch Gladbach: Lübbe.
- Camilleri, Andrea. 2000b (2005⁵). *Die sizilianische Oper*. Ford. Monika Lustig. München: Piper.
- Camilleri, Andrea. 2001a. *Az agyagkutya*. Ford. Lukácsi Margit. Budapest: Bastei.
- Camilleri, Andrea. 2001b. *Das Paradies der kleiner Sünder. Montalbano kommt ins Stolpern*. Ford. Christiane von Bechtolsheim. Bergisch Gladbach: Lübbe.
- Camilleri, Andrea. 2002a. *A prestoni serfőző*. Ford. Lukácsi Margit. Budapest: Bastei.
- Camilleri, Andrea. 2002b. *The Shape of Water*. Ford. Stephen Sartarelli. New York: Viking.
- Camilleri, Andrea. 2002c. *The Terra-Cotta Dog*. Ford. Stephen Sartarelli. New York: Viking.
- Camilleri, Andrea. 2003. A tengelice meg a macska. Ford. Szirti Beáta. *Café Babel* 12 (43–44): 47–52.
- Camilleri, Andrea. 2004a. *A víz alakja*. Ford. Kovács Noémi és Zaránd Kornél. Budapest: Mágus Design Stúdió.
- Camilleri, Andrea. 2004b. *The Shape of Water*. Ford. Stephen Sartarelli. London: Picador.
- Camilleri, Andrea. 2004c. *The Terracotta Dog*. Ford. Stephen Sartarelli. London: Picador.
- Camilleri, Andrea. 2010. *Il sorriso di Angelica*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, Andrea. 2013. *Come la penso. Alcune cose che ho dentro la testa*. Milano: Chiarelettere.
- Camilleri, Andrea. 2014a. Egy mennyei zug. Ford. Kürthy Ádám András. *Műhely* XXXVII (5–6): 191–193.
- Camilleri, Andrea. 2014b. *Donne*. Milano: Rizzoli.
- Camilleri, Andrea. 2017a. *The Brewer of Preston*. Ford. Stephen Sartarelli. London: Picador.
- Camilleri, Andrea. 2017b. *Montalbano. Egy hónap a felügyelővel*. Ford. Kürthy Ádám András. Budapest: Európa.
- Camilleri, Andrea. 2017c. Kétélű indíték. *Librarius*, 2017. december 10.
<https://librarius.hu/2017/12/10/montalbano-visszater/> (Megtekintés ideje: 2026.03.22.)
- Camilleri, Andrea. 2020a. *Riccardino*. Palermo: Sellerio.

- Camilleri, Andrea. 2020b. *Montalbano felügyelő. Karácsonyi ajándék*. Ford. Kürthy Ádám András. Budapest: Európa.
- Camilleri, Andrea & De Mauro, Tullio. 2013. *La lingua batte dove il dente duole*. Bari: Laterza.
- Camilleri, Andrea & Lodato, Saverio. 2002. *La linea della palma*. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri. Milano: Rizzoli.

Videós források

- Andrea Camilleri előadása Pirandellóról (2001. január 19., Scuola Normale Superiore, Pisa)
<https://www.youtube.com/watch?v=noY5GRNcYXA> (Megtekintés ideje: 2026.03.06.)
- Andrea Camilleri Stefano Giuffridának adott interjúja (2001)
<https://www.youtube.com/watch?v=gucR6Uko79w> (Megtekintés ideje: 2023.03.06.)
- Beszélgetés Andrea Camillerivel a párizsi Olasz Kultúrintézetben (2017. június 15., Istituto Italiano di Cultura, Párizs)
<https://www.youtube.com/watch?v=h4oOzNWzTN4> (Megtekintés ideje: 2026.03.06.)
- Camilleri racconta – Amo le triglie di scoglio*
<https://www.raiplay.it/video/2025/12/Il-mio-Montalbano---Camilleri-raconta---Amo-le-triglie-di-scoglio-0012e6e8-6331-433c-a56e-057609fa292b.html> (Megtekintés ideje: 2026.03.31.)
- Camilleri secondo Camilleri (a biancoenero 590. számának videómelléklete)*
<https://www.youtube.com/watch?v=H2ow8Y55AQc> (Megtekintés ideje: 2026.03.06.)
- Heilbron *Transnational Cultural Exchange and Globalization* című előadásának felvétele (Swedish Collegium for Advanced Studies, Uppsala, 2018.01.25.)
<https://www.youtube.com/watch?v=o3L9fqwMYnI> (Megtekintés ideje: 2025.05.16.)
- Il maestro senza regole* (dokumentumfilm, rendezte: Claudio Canepari és Paolo Santolini, 2014)
- Az *Una voce di notte* című regény bemutatója (2012. december 9., Palazzo dei Congressi, Róma)
<https://www.youtube.com/watch?v=nhfYIBBGsAU> (Megtekintés ideje: 2026.03.06.)
- Quilici, Folco & Sciascia, Leonardo. *L'Italia vista dal cielo: Sicilia*. 1970.
<https://www.youtube.com/watch?v=G6AFkRGjTBA> (Megtekintés ideje: 2026.03.06.)

Felhasznált irodalom

- A IX. Budapesti Könyvfesztivál programjából. 2002. *Új Könyvpiac* 12 (4): 8–9.
- Agrosi, Dori. 2005. 10 domande a Jon Rognlien, traduttore di Camilleri in norvegese. *Nota del traduttore*, 2005.02.11. <https://lanotadeltraduttore.it/it/articoli/focus/l-intervista/10-domande-a-jon-rognlien-traduttore-di-camilleri-in-norvegese> (Megtekintés ideje: 2025.09.18.)
- Angyalosi, Gergely. 2016. Camus, újratöltve. *Élet és Irodalom* LX (30), 2016.07.29.
<https://www.es.hu/cikk/2016-07-29/angyalosi-gergely/camus-ujratoltve.html>
 (Megtekintés ideje: 2025.10.07.)

- Ania, Gillian & Caesar, Ann Hallamore. 2007. *Trends in Contemporary Italian Narrative 1980–2007*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Arcangeli, Massimo. 2004. Andrea Camilleri tra espressivismo giocoso e sicilianità straniata. Il ciclo Montalbano. In: Marci, Giuseppe (szerk.). *Lingua, storia, gioco e moralità in Andrea Camilleri. Atti del seminario Cagliari 9 marzo 2004*. Cagliari: Cooperativa Universitaria Editrice Cagliaritano, 203–232.
- Asero, Vincenzo & Ponton, Douglas Mark. 2015. The Montalbano effect: re-branding Sicily as a tourist destination? *On the Horizon* 23 (4): 342–351.
- Asero, Vincenzo & Ponton, Douglas Mark. 2021. Film Tourism in South-Eastern Sicily: In the Footsteps of Inspector Montalbano. *Athens Journal of Tourism* 8 (3): 163–176.
- Az agyagkutya*. 2002. *Szabad Föld* 58 (3) (2002. január 18): 18.
- Bagota, Edit. 2001. Montalbano felügyelő októberben érkezik. Bemutatkozik a Bastei Budapest Kiadói Kft. *Könyvhét* V (19): 10.
- Barabási, Albert-László. 2024. Interjú az amerikai Nemzeti Tudományos Akadémia tagjává választott Barabási-Albert Lászlóval. *MTA hírek*, 2024.05.13.
https://mta.hu/tudomany_hirei/a-halozatelmélet-segitsegevel-teljesen-mas-szemlelettel-tudjuk-a-vilag-szamos-problemajat-megkozeliteni-interju-az-amerikai-nemzeti-tudomanyos-akademia-tagjava-valasztott-barabasi-albert-laszloval-113688 (Megtekintés ideje: 2025.09.30.)
- Baranyi, Katalin. 2014. Andrea Camilleri: Az uzsonnatolvaj. *ekultura.hu* (2014.05.03.)
<https://ekultura.hu/2014/05/03/andrea-camilleri-az-uzsonnatolvaj> (Megtekintés ideje: 2025.08.19.)
- Baranyi, Katalin. 2018. Andrea Camilleri: Montalbano – Egy hónap a felügyelővel. *ekultura.hu* (2018.09.03.)
<https://ekultura.hu/2018/09/03/andrea-camilleri-montalbano-egy-honap-a-felugyeloel> (Megtekintés ideje: 2025.08.19.)
- Barna, Imre. 2002. La Mitteleuropa come traduzione. Contesti ed invenzioni. In: Rónaky, Eszter & Tombi, Beáta (szerk.). *Dal centro dell'Europa: culture a confronto fra Trieste e i Carpazi. Atti del Secondo Seminario Internazionale Interdisciplinare Pécs, 26–29 settembre 2001*. Pécs: Imago Mundi, 129–131.
- Barna, Imre. 2017. Lectura. Dante Alighieri: Isteni színjáték, Nádasdy Ádám fordítása. *Revizor*, 2017.12.14. <https://revizoronline.com/dante-alighieri-isteni-szinjatek-nadasdy-adam-forditasa/> (Megtekintés ideje: 2025.10.07.)
- Bartezzaghi, Stefano. 2003. Il sogni di essere un luogo da romanzo. *La Repubblica*, 2003.04.29.
<https://www.repubblica.it/online/cronaca/vigata/bartezzaghi/bartezzaghi.html> (Megtekintés ideje: 2026.03.09.)
- Basili, Maurizio. 2024. «Montalbano hier!». Sul tradurre Camilleri in tedesco. *Testo e Senso* 27: 249–262.
- Bassnett, Susan, & Lefevere, André. 1990. Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The “Cultural Turn” in Translation Studies. In: Bassnett, Susan, & Lefevere, André (szerk.). *Translation, History and Culture*. London-New York: Pinter, 1–13.
- Bassnett, Susan. 1998. Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation* 11: 90–108.

- Bennasar, Sebastià. 2025. Pau Vidal: “Tot aquest material que desborda la llengua normativa em dona la vida”. *Vilaweb*, 2025.06.24. <https://www.vilaweb.cat/noticies/pau-vidal-a-mi-tot-aquest-material-que-desborda-la-llengua-normativa-em-dona-la-vida/> (Megtekintés ideje: 2025.09.27.)
- Beckmann, Gerhard. 2001. Das Land, wo die Ganoven blühen. *Die Welt*, 2001.08.25. <http://www.welt.de/print-welt/article470033/Das-Land-wo-die-Ganoven-bluehn.html> (Megtekintés ideje: 2025.08.25.)
- Berezowski, Leszek. 1997. *Dialect in Translation*. (Acta Universitas Wrataviensis 1996). Wrocław: Wydawnictwo uniwersytetu Wrocławskiego.
- Berruto, Gaetano. 1987. *Sociolinguistica dell’italiano contemporaneo*. Firenze: La Nuova Italia Scientifica.
- Beszterda, Ingeborga. 2017. Lingua e dialetto nel comportamento verbale degli italiani attraverso la stilizzazione letteraria dell’oralità nei romanzi di Andrea Camilleri. *Studia de Cultura* 9 (3): 5–13.
- Bianchi, Diana & Zanettin, Federico. 2018. ‘Under surveillance’. An introduction to popular fiction in translation. *Perspectives* 26 (6): 793–808.
- Bielsa Mialet, Esperança. 2010. The Sociology of Translation: Outline of an Emerging Field. *MonTI* 2: 153–172.
- Blaue Stunde am Vormittag. 2001. *Cluverius*. <https://cluverius.com/blaue-stunde-am-vormittag/> (Megtekintés ideje: 2025.08.24.)
- Boarini, Francesca. 2017. Da Camilleri a D’Arrigo: un colloquio con Moshe Kahn. In: Marci, Giuseppe & Ruggerini, Maria Elena (szerk.). *Il cimento della traduzione (Quaderni Camilleriani 3)*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 36–45.
- Bodrogai, Dóra. 2022. «La grazia sarebbe di morire assieme». Appunti sulla produzione breve di Andrea Camilleri. In: Farkis, Tímea & Wallendums, Tünde (szerk.). *Contributi alle ricerche romanze*. Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 19–25.
- Bollobás, Enikő. 2019. Alkeszek, homárok és húhák. Salinger és Updike új fordításban. *Alföld* 70 (9): 67–80.
- Bollobás, Enikő. 2021. Hol kapja el a legény a leányt: a Rye gázlójánál vagy egy rozsmezőben? Egy kultuszregény újrafordításáról. In: Gulyás, Adrienn & Mudriczki, Judit & Sepsi, Enikő & Horváth, Géza (szerk.). *Klasszikus művek újrafordítása*. Budapest: KRE-L’Harmattan, 171–181.
- Bonfiglio, Gianni. 2002. *Siciliano-Italiano. Piccolo vocabolario ad uso e costume dei lettori di Camilleri e dei siciliani di mare*. Roma: Fermento.
- Borchetta, Sabrina. 2021. Parole, illusione, minaccia: Pavese e Pound in *Conversazione su Tiresia*. In: Marci, Giuseppe (szerk.). *Tra letteratura e spettacolo (Quaderni Camilleriani 14)*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 61–75.
- Bourdieu, Pierre. 1986. The Forms of Capital. In: Richardson, John G. (szerk.). *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Westport: Greenwood, 241–258.
- Brandimonte, Giovanni. 2015. Tradurre Camilleri: dall’artificio linguistico alle teorie traduttologiche. *Lingue e Linguaggi* 13: 35–54.
- Brandimonte, Giovanni. 2017. Analisi del prestito come tecnica per tradurre Andrea Camilleri. In: Caprara, Giovanni (szerk.). *Tradurre il vigatèse: ¿es el mayor imposible? Quaderni Camilleriani 4*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 37–63.

- Brayden, Dale. 2015. Review of *The Brewer of Preston*. 2015. február 14.
<https://brayden.org/reviews/brewer-of-preston.html> (Megtekintés ideje: 2025.08.20.)
- Brianti, Giovanna. 2013. Norme et variation dans les traductions de Camilleri. *Diversité et Identité Culturelle en Europe* 10 (2): 149–170.
- Briguglia, Caterina. 2009a. Riflessioni intorno alla traduzione del dialetto in letteratura. Interpretare e rendere le funzioni del linguaggio di Andrea Camilleri in spagnolo ed in catalano. *inTRAlinea* (különszám: The Translation of Dialects in Multimedia).
<https://www.intraline.org/specials/article/1706> (Megtekintés ideje: 2025.05.27.)
- Briguglia, Caterina. 2009b. Tan cerca y tan lejos. El caso de *Il birraio di Preston* de Andrea Camilleri en castellano y en catalán. *Quaderns Revista de traducció* 16: 227–238.
- Cabibbo, Paola (szerk.). 1995. *Lo spazio e le sue rappresentazioni: stati, modelli, passaggi*. Salerno: Edizioni scientifiche italiane.
- Cadeddu, Paola. 2017. Plurilinguismo e traduzione. Serge Quadruppani traduttore francese de *Il ladro di merendine* di Andrea Camilleri. In: Marci, Giuseppe & Ruggerini, Maria Elena (szerk.). *Il cimento della traduzione (Quaderni Camilleriani 3)*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 56–66.
- Calvino, Italo. 1980. *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino: Einaudi.
- Capozzi, Rocco. 2003. The New Italian Novel. In: Bondanella, Peter & Ciccarelli, Andrea (szerk.). *The Italian Novel*. New York: Cambridge University Press: 214–232.
- Caprara, Giovanni. 2019. Andrea Camilleri, un treno ancora in corsa: l'opera tradotta e il successo internazionale. In: Demontis, Simona (szerk.). *Il telero di Vigàta (Quaderni Camilleriani 9)*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 23–36.
- Caprara, Giovanni & González, Pedro J. Plaza. 2016. Il plurilinguismo nell'opera di Andrea Camilleri: analisi della traduzione spagnola de *Il patto*. In: *Il patto (Quaderni Camilleriani 1)*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 37–52.
- Caprara, Giovanni és tsai. 2020. Pirandello e Camilleri. Biografia del figlio cambiato: tra intertestualità e traduzione. In: Longhitano, Sabina & Ibarra, Fernando (szerk.). *De Dante a Camilleri: Estudios sobre literatura y cultura italiana*. Ciudad de Mexico: Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional Autónoma de México, 149–174.
- Carmina, Claudia. 2008. «Effetto Sicilia». Genesi del romanzo moderno. *Il Ponte* LXIV (9).
<https://www.quodlibet.it/recensione/550> (Megtekintés ideje: 2025.05.21.)
- Casanova, Pascale. 2004. *The World Republic of Letters*. Ford. M. B. DeBevoise. Cambridge–London: Harvard University Press.
 (eredeti: Casanova, Pascale. 1999. *La république mondiale des lettres*. Paris: Seuil.)
- Casanova, Pascale. 2002. Consécration et accumulation de capital littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales* 144: 7–20.
- Catford, John C. 1965. *Language Varieties in Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Cerrato, Mariantonia. 2018. Oggetto di indagine: la lingua di uno scrittore sospetto. In: Szőke, Veronika (szerk.). *Indagini poliziesche e lessicografiche (Quaderni Camilleriani 5)*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 85–96.
- Chiurazzi, Gaetano. 2014. La nota del traduttore, spia della diversità. *Tradurre* 7.
<https://rivistatradurre.it/la-nota-del-traduttore-spia-della-diversita/> (Megtekintés ideje: 2025.10.09.)
- Chu, Mark. 1998. Sciascia and Sicily: Discourse and Actuality. *Italica* 75 (1): 78–92.

- Cintio, Ludovica. 2013. *Heterolingualität und Übersetzen: zwischen detención y verschleppungción*. MA szakdolgozat, Universität Graz.
<https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/download/pdf/232589> (Megtekintés ideje: 2025.09.30.)
- Cipolla, Gaetano. 2006. Translating Andrea Camilleri into English: an Impossible Task? *Journal of Italian Translation* 1 (2): 14–23.
- Comune, Antonio. 2013. La sicilianità di Camilleri: un surplus di identità. *Linguae & – Rivista di lingue e culture moderne* 12 (1): 27–34.
- Coromines, Diana. 2014. Pau Vidal: “Les novel·les de Camilleri han de «camillerejar»”, *Núvol*, 2014.02.02. <https://www.nuvol.com/llobres/pau-vidal-les-novel-les-de-camilleri-han-de-%C2%ABcamillerejar%C2%BB-14008> (Megtekintés ideje: 2025.09.27.)
- Cotroneo, Roberto. 1998. Caro Camilleri, stia attento al suo pubblico. *Panorama*, 1998.07.09. http://www.vigata.org/rassegna_stamp/1998/Archivio/Art08_lug1998_Pano.htm (Megtekintés ideje: 2025.05.21.)
- Croce, Benedetto. 1951 (1955³). La letteratura dialettale riflessa. La sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico. In: Croce, Benedetto. *Filosofia. Poesia. Storia*. Milano-Napoli: Ricciardi, 355–364.
- Curcio, Gaia & Franceschini, Valentina. 2022. Cineturismo in Italia: l’influenza di film e serie TV nella scelta della destinazione turistica. *Turismo e Psicologia* 15 (1): 55–63.
- Curcio, Milly (szerk.). 2017. *Ifantasm di Camilleri*. Budapest/Torino/Paris: L’Harmattan.
- da Silva, Rafael Ferreira & Sousa, Bill Bob Adonis Arinos Lima e. 2017. Tradurre Camilleri: sfide e proposte. In: Marci, Giuseppe & Ruggerini, Maria Elena (szerk.). *Il cemento della traduzione (Quaderni Camilleriani 3)*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 49–55.
- Danti, Luca. 2014. «Una vistosa omissione» o quasi. Pirandello nel *Birraio di Preston* di Camilleri. *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 43 (3): 115–124.
- de Fazio, Debora. 2021. Riccardino tra italiano e dialetto. Saggio di ‘varianti’ camilleriane. In: Marci, Giuseppe & Ruggerini, Maria Elena & Szöke, Veronika (szerk.). *Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri (Quaderni Camilleriani 15)*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 77–90.
- De Michele, Fausto. 2012. Camilleri in Europa. Esperienze traduttive, analisi e considerazioni su un caso letterario. *Italogramma* 4: 19–32.
- de Senna, Pedro. 2009. This *Blasted* translation: or location, dislocation, relocation. *Journal of Adaptation in Film & Performance* 2 (3): 255–265.
- de Swaan, Abram. 1993a. The Emergent World Language System: An Introduction. *International Political Science Review / Revue internationale de science politique* 14 (3): 219–226.
- de Swaan, Abram. 1993b. The Evolving European Language System: A Theory of Communication Potential and Language Competition. *International Political Science Review / Revue internationale de science politique* 14 (3): 241–255.
- de Swaan, Abram. 2001. *Words of the World. The Global Language System*. Cambridge: Polity.
- Delabastita, Dirk & Grutman, Rainier. 2005. Fictional representations of multilingualism and translation. *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies (LANS-TTS)* 4: 11–35.
- Demontis, Simona. 2001. *I colori della letteratura. Un’indagine sul caso Camilleri*. Milano: Rizzoli.

- Demontis, Simona. 2021. *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri. Quaderni Camilleriani. Volume Speciale 2021*. Cagliari: Grafiche Ghiani.
- Demontis, Simona. 2022. Esempi dell'uso delle note allografe nella traduzione di alcuni romanzi di Andrea Camilleri e di Arturo Pérez-Reverte. *Entreculturas* 12: 69–84.
- Deventer, Karsten. 1999. Die Verschwörung der Leser. *Die Welt*, 1999.03.13.
<http://www.welt.de/print-welt/article568090/Die-Verschwörung-der-Leser.html>
 (Megtekintés ideje: 2025.08.25.)
- Deventer, Karsten. 2000. Morde, Mafia und Montelusa. *Die Welt*, 2000.07.29.
<https://www.welt.de/print-welt/article525476/Morde-Mafia-und-Montelusa.html>
 (Megtekintés ideje: 2025.08.24.)
- DiMartino, Nick. 2014. Review: The Brewer of Preston. 2014. december 15.
<https://www.shelf-awareness.com/issue.html?issue=2406#m26784> (Megtekintés ideje: 2025.08.19.)
- Di Rienzo, Margherita. 2008. Glossario tratto da “Il birraio di Preston” di Andrea Camilleri.
https://www.vigata.org/tesi/Glossario_tratto_da_Il_Birraio_Di_Preston.pdf
 (Megtekintés ideje: 2025.10.10.)
- Dore, Margherita. 2019. Food and Translation in Montalbano. In: Balirano, Giuseppe & Guzzo, Siria (szerk.). *Food Across Cultures: Linguistic Insights in Transcultural Tastes*. London: Palgrave Macmillan, 23–42.
- Eco, Umberto. 2003. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- Even-Zohar, Itamar. 1990. Polysystem Studies. *Poetics Today* 11 (1).
- Farkas, Zoltán. 2022. A társadalmi hálózat fogalma és fő típusai – intézményes szociológiai felfogásban. *Replika* 124: 179–195.
- Fatta, Ilaria. 2015. Insularità: note sul rapporto fra gli scrittori siciliani e la loro terra. *Carte Italiane* 10: 171–189.
- Favaro, Manuel. 2022. La lingua di Riccardino: il testamento linguistico di Andrea Camilleri. *Linguistica e letteratura* XLVII (1/2): 219–235.
- Fay, Sarah. 2012. Book Reviews: A Tortured History. *The Atlantic*, 2012.04.25.
<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/04/book-reviews-a-tortured-history/256301/> (Megtekintés ideje: 2025.09.29.)
- Federici, Federico M. 2011. Introduction: Dialects, idiolects, sociolects: Translation problems or creative stimuli? In: Federici, Federico M. (szerk.). *Translating Dialects and Languages of Minorities*. Bern: Peter Lang, 1–20.
- Fekete, Monica. 2017. Il sorriso di Ariosto... In: Curcio, Milly (szerk.). 2017. *I fantasmi di Camilleri*. Budapest/Torino/Paris: L'Harmattan, 25–36.
- Ferlita, Salvatore. 2003a. Tampasiannu e discurrennu con Andrea Camilleri. In: Ferlita, Salvatore (szerk.). *La Sicilia di Andrea Camilleri. Tra Vigàta e Montelusa*. Palermo: Kalós.
<https://www.vigata.org/kalos/tampasiannu.shtml> (Megtekintés ideje: 2026.03.30.)
- Ferlita, Salvatore. 2003b. Andrea Camilleri: l'altra faccia della letteratura siciliana. In: Ferlita, Salvatore (szerk.). *La Sicilia di Andrea Camilleri. Tra Vigàta e Montelusa*. Palermo: Kalós.
<https://www.vigata.org/bibliografia/sicilia.shtml> (Megtekintés ideje: 2026.03.30.)

- Folaron, Deborah & Buzelin, Hélène. 2007. Introduction. Connecting Translation and Network Studies. *Meta* 52 (4): 605–642.
- Galgóczi, Móni. 2005a. Andrea Camilleri: A prestoni serfőző. *ekultura.hu* (2005.02.24.) <https://ekultura.hu/2005/02/24/andrea-camilleri-a-prestoni-serfozo> (Megtekintés ideje: 2025.08.19.)
- Galgóczi, Móni. 2005b. Andrea Camilleri: Az agyagkutya. *ekultura.hu* (2005.03.29.) <https://ekultura.hu/2005/03/29/andrea-camilleri-az-agyagkutya> (Megtekintés ideje: 2025.08.19.)
- Garrison, Stephanie & Wallace, Claire. 2025. Story-weaving: homo narrans, popular culture and the role of stories in tourism. *International Journal of Cultural Studies* 28 (3): 637–652.
- Gelder, Ken. 2004. *Popular Fiction. The logics and practices of a literary field*. London-New York: Routledge.
- Genco, Mario. 2001. Dizionario Camilleriano/Italiano. *Giornale di Sicilia*, 2001. Január. https://www.vigata.org/dizionario/camilleri_linguaggio.html (Megtekintés ideje: 2025.10.10)
- Genette, Gérard. 1996. Transztextualitás. Ford. Burján Monika. *Helikon* 42 (1–2): 82–90. (eredeti: Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 7–17.)
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Ford. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press. (eredeti: Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris: Seuil.)
- Grandi, Nicola. 2019. Che tipo, l'italiano neostandard! In: Moretti, Bruno & Kunz, Aline & Natale, Silvia & Krakenberger, Etna (szerk.). *Le tendenze dell'italiano contemporaneo rivisitate. Atti del LII Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana (Berna, 6-8 settembre 2018)*. Milano: Officinaventuno, 59–74.
- Grassi, Corrado & Sobrero, Alberto A. & Telmon, Tullio. 1997 (2007⁸). *Fondamenti di dialettologia italiana*. Roma-Bari: Laterza.
- Grutman, Rainier. 1998. Multilingualism and Translation. In: Baker, Mona (szerk.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London-New York: Routledge, 157–160.
- Guarini, Ruggero. 1999. La scrittura di Camilleri? Sotto le spezie, solo italiano basico. *Panorama*, 1999.05.20. https://www.vigata.org/rassegna_stampa/1999/Archivio/Art32_Nem_Dial_mag1999_Pa no.htm (Megtekintés ideje: 2025.10.01.)
- Hahner, Péter. 2004. Csalódjunk, kellemesen! *Új Könyvpiac* XIV (9): 38–42.
- Halliday, Michael. 2002. *Linguistic Studies of Text and Discourse*. London-New York: Continuum.
- Heilbron, Johan. 1999. Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System. *European Journal of Social Theory* 2 (4): 429–444.
- Heilbron, Johan. 2000. Translation as a Cultural World System. *Perspectives* 8 (1): 9–26.
- Heilbron, Johan. 2008. Responding to Globalization. The Development of Book Translations in France and the Netherlands. In: Pym, Anthony & Shlesinger, Miriam & Simeoni, Daniel (szerk.). *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in Homage to Gideon Toury*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 187–197.
- Heilbron, Johan & Sapiro, Gisèle (szerk.). 2002. *Actes de la recherche en sciences sociales* 144.

- Heilbron, Johan & Sapiro, Gisèle. 2007. Outline for a Sociology of Translation. Current Issues and Future Prospects. In: Wolf, Michaela & Fukari, Alexandra (szerk.). *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 93–107.
- Heltai, Pál. 2004. A fordító és a nyelvi normák I. *Magyar Nyelvőr* 128 (4): 407–434.
- Heltai, Pál. 2005a. A fordító és a nyelvi normák II. *Magyar Nyelvőr* 129 (1): 30–58.
- Heltai, Pál. 2005b. A fordító és a nyelvi normák III. *Magyar Nyelvőr* 129 (2): 165–172.
- Henry, Jacqueline. 2000. De l'érudition à l'échec: la note du traducteur. *Meta* 45(2): 228–240.
- Herczeg, Gyula. 1952. Irodalmi nyelv és nyelvjárás Olaszországban. *Magyar Nyelvőr* 76 (3): 182–189.
- Hermans, Theo (szerk.). (1985) 2014². *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London/New York: Routledge.
- Holmes, James Stratton. (1972) 1988². The Name and Nature of Translation Studies. In: Holmes, James Stratton (szerk.). *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies. Approaches to Translation Studies* 7. Amsterdam: Rodopi, 67–80.
- Honnacker, Hans. 2007. Camilleri è traducibile? Le traduzioni tedesche dei romanzi dello scrittore di Porto Empedocle. In: Palumbo, Giuseppe (szerk.). *I diversi volti del tradurre. Atti del seminario comune ai corsi di traduzione del Corso di laurea in Lingue e culture europee*. Modena: Università di Modena e Reggio Emilia, 72–82.
- House, Juliane. 1973. Of the Limits of Translatability. *Babel* 19 (4): 166–167.
- Hu, Yuerong & Diesner, Jana & Underwood, Ted & LeBlanc, Zoe & Layne-Worthey, Glen & Downie, John Stephen. 2025. Who decides what is read on Goodreads? Uncovering sponsorship and its implications for scholarly Research. *Big Data & Society* 12 (3): 1–17.
- Inglese, Mario. 2022. *Scrivere la Sicilia. Saggi di letteratura contemporanea*. Pesaro: Metauro.
- Irimiás, Anna. 2012. Filmturismo – Szicília Montalbano módra. *A Földgömb* XIV. (XXX.) (6): 78–87.
- Jansen, Hanne & Wegener, Anna (szerk.). 2013. *Authorial and Editorial Voices in Translation. Collaborative Relationships between Authors, Translators, and Performers*. Montreal: Éditions québécoises de l'oeuvre.
- Jansen, Hanne. 2016. Bel Paese or Spaghetti noir? The image of Italy in contemporary Italian fiction translated into Danish. In: van Doorslaer, Luc & Flynn, Peter & Leerssen, Joep (szerk.). *Interconnecting Translation Studies and Imagology*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 163–179.
- Józsa, Judit. 2006. Il canto delle Sirene. *Nuova Corvina* 17: 100–102.
- Józsa, Judit. 2008a. Biagio Marin e i temi mariniani in Ungheria. Letteratura italiana in dialetto: motivi di un'assenza. *Studi Mariniani* XVI (14): 187–200.
- Józsa, Judit. 2008b. L'unda mi cunta. *Nuova Corvina* 20: 243–246.
- Józsa, Judit. 2009. Appunti sulla tradizione letteraria fra l'italiano e l'ungherese. *Quaderni Vergeriani* V (5): 147–166.
- Józsa, Judit. 2010. Appunti sulla traduzione letteraria fra l'italiano e l'ungherese II. *Osservatorio letterario* XIV (75/76): 44–48.
- Józsa, Judit. 2013. Dessì e l'Ungheria. In: Dolfi, Anna (szerk.). *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni: una raccolta di saggi*. Firenze: Firenze University Press, 139–150.

- Jurišić, Srećko. 2011. La dimensione teatrale dei racconti di Andrea Camilleri. *Misure critiche* 1–2: 169–189.
- Jurišić, Srećko. 2013. Attraversamenti ariosteschi in Camilleri. *Critica letteraria* 161: 797–820.
- Kachuba, John. 2015. The Brewer of Preston. *Historical Novel Review* (HNR) 71.
<https://historicalnovelsociety.org/reviews/the-brewer-of-preston/> (Megtekintés ideje: 2025.08.19.)
- Kahn, Moshe. 2004. Il dialetto nelle traduzioni di Andrea Camilleri. In: Lupo, Salvatore és tsai. *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*. Palermo: Sellerio, 180–186.
- Kálmán C., György. 2008. Többnyelvűség és fordítás. 2000 5.
<https://ketezer.hu/2008/05/tobbnyelvuseg-es-forditas/> (Megtekintés ideje: 2026.03.22.)
- Kappanyos, András. 2021a. Fordítás és recepció. In: Gulyás, Adrienn & Mudriczki, Judit & Seps, Enikő & Horváth, Géza (szerk.). *Klasszikus művek újrafordítása*. Budapest: KRE-L'Harmattan, 201–213.
- Kappanyos, András. 2021b. *Túl a sövényen*. Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet, Eötvös Loránd Kutatási Hálózat.
- Keymer, David. 2014. The Brewer of Preston. 2014. november 1. *The Library Journal*.
<https://www.libraryjournal.com/review/the-brewer-of-preston> (Megtekintés ideje: 2025.08.19.)
- Kiss, Kornélia. 2021. Klasszikus újragondolva – gondolatok Albert Camus *L'étranger* című művének újrafordításáról. In: Gulyás, Adrienn & Mudriczki, Judit & Seps, Enikő & Horváth, Géza (szerk.). *Klasszikus művek újrafordítása*. Budapest: KRE-L'Harmattan, 161–169.
- Kiss, Virág Ágnes & Török, Barbara & Kovács, József & Kontor, Enikő & Földi, Kata. 2025. A könyvmolyok olvasási és könyvvásárlási szokásainak vizsgálata. *Marketing & Menedzsment. The Hungarian Journal of Marketing and Management* 1: 15–25.
- Klüver, Henning. 2015. Der Mond und die Mafia. *Süddeutsche Zeitung*, 2015.09.04.
<https://www.sueddeutsche.de/kultur/literatur-aus-sizilien-der-mond-und-die-mafia-1.2633169> (Megtekintés ideje: 2025.08.24.)
- Kłos, Anita. 2014. Le interpretazioni dell'alterità nelle traduzioni polacche della serie di Montalbano di Andrea Camilleri. *Kwartalnik Neofilologiczny* LXI (2): 415–429.
- Kollár, Andrea. 2007. Traducibilità ed equivalenza. Il ruolo degli elementi dialettali nella versione ungherese de *Il cane di terracotta* di Andrea Camilleri. In: Marcato, Gianna (szerk.). *Dialetto, memoria & fantasia*. Padova: Unipress, 109–113.
- Kollár, Andrea. 2009. Ekvivalencia és fordíthatóság. A tájnyelvi elemek szerepe Andrea Camilleri *Az agyagkutya* című regényében. *Translatologia Pannonica*: 53–56.
- Komló, Dorina. 2020. La storia nelle storie di Andrea Camilleri. *Nuova Corvina* 32: 27–36.
- Kovács, Fruzsina. 2025. *Literary Transfer in Post-Communist Hungary: Diverging Paths of Canadian Literature Translated into Hungarian between 1989 and 2014*. Doktori értekezés. Budapest: Pázmány Péter Katolikus Egyetem.
- Krimi-Tipps. 1999. *Der Spiegel* 41.
<https://www.spiegel.de/politik/krimi-tipps-a-8a11112a-0002-0001-0000-000014907027> (Megtekintés ideje: 2025.08.24.)
- Krusche-Just, Katharina (Kate reist). 2018. Scicli: Besuch bei Commissario Montalbano.
<https://www.kate-reist.at/reiseziele/italien/scicli/> (Megtekintés ideje: 2025.05.21.)

- Kümmel, Peter. 2003a. »Der tote Ingegnere im Freiluftbordell. *Krimi-Couch*.
<https://www.krimi-couch.de/titel/209-die-form-des-wassers> (Megtekintés ideje: 2025.08.24.)
- Kümmel, Peter. 2003b. »Höhlenforschung aus Sizilianisch«. *Krimi-Couch*.
<https://www.krimi-couch.de/titel/210-der-hund-aus-terracotta/> (Megtekintés ideje: 2025.08.24.)
- Kürthy, Ádám András. 2018a. Hat év a felügyelővel: öröm és elkeseredés a Montalbano-fordítás során. *Európa Kiadó hírek*, 2018.02.23.
<https://europakiado.hu/hir/hat-ev-a-felugyelovel-orom-es-elkeseredes-a-montalbano-forditas-soran> (Megtekintés ideje: 2025.09.25.)
- Kürthy, Ádám András. 2018b. Il mistero dei cognomi. *biancoenero* 590 (Camilleri secondo Camilleri): 106–107.
- La Fauci, Nunzio. 2001a. L’italiano perenne e Andrea Camilleri. *Prometeo* 19 (75): 26–33.
- La Fauci, Nunzio. 2001b. Prolegomeni ad una fenomenologia del tragediatore: saggio su Andrea Camilleri. In: La Fauci, Nunzio. *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*. Milano: Meltemi, 150–163.
- La Fauci, Nunzio. 2002. La lingua biforcuta del tragediatore. *Avanguardia* 21: 112–123.
- La Fauci, Nunzio. 2004. Allotropia del tragediatore. In: Lupo, Salvatore és tsai. *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*. Palermo: Sellerio, 161–176.
- La Fauci, Nunzio. 2018. Ma che “pirsona” è il “tragediaturi”? *biancoenero* 590 (Camilleri secondo Camilleri): 72–79.
- Lakó, Zsigmond. 2015. Egy olvasó naplója: Vidám vigasztalanok. *Kalligram* XXIV (5): 94–96.
- Làudani, Maria. 2024. The problem of literary translation with particular attention to the case of the Sicilian writer Andrea Camilleri translated into Spanish. *American Journal of Humanities and Social Sciences Research* 8 (2): 225–238.
- Lefevere, André. 1992. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London-New York: Routledge.
- Lefereve, André. 1998. Acculturating Bertold Brecht. In: Bassnett, Susan & Lefevere, André. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation Topics in Translation*. Clevendon: Multilingual Matters, 109–122.
- Leuschner, Pia-Elisabeth. 2000. Theater in Schutt und Asche. Camillieris [sic] Roman, unangemessen übersetzt. *Literaturkritik* 2 (11).
<https://literaturkritik.de/id/1650> (Megtekintés ideje: 2025.08.24.)
- Lo Castro, Giuseppe. 2018. *Costellazioni siciliane. Undici visioni da Verga a Camilleri*. Pisa: Edizioni ETS.
- Lo Piparo, Franco. 2015. La lunga durata della lingua di Camilleri. In: Nigro, Salvatore Silvano (szerk.). *Gran Teatro Camilleri*. Palermo: Sellerio, 32–41.
- Lombardo, Eleonora. 2015. Folla per Camilleri a „Una Marina di libri”, segui la diretta Twitter del festival. Accoglienza da star per il papà del commissario Montalbano. *La Repubblica*, 2015.06.06.
https://palermo.repubblica.it/cronaca/2015/06/06/news/folla_per_camilleri_a_una_marina_di_libri_segui_la_diretta_twitter-116218352/ (Megtekintés ideje: 2026.03.09.)

- Lombardi, Laura. 2003. Montalbano je suis... *Selezione dal Reader's Digest*, 2003. július. <https://www.vigata.org/traduzioni/bibliost.shtml> (Megtekintés ideje: 2025.10.09.)
- Longhitano, Sabina. 2001. Parole proprie e parole di altri: la lingua di Andrea Camilleri. In: Lamberti, Mariapia & Bizzoni, Franca (szerk.). *La Italia del Siglo XX. IV jornadas internacionales de estudios italianos*. Ciudad de Mexico: Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional Autónoma de México, 327–345.
- Longhitano, Sabina. 2016. *Troppu trafficu pe nenti*: Camilleri e Di Pasquale traduttori di Shakespeare. In: Caprara, Giovanni & Cinquemani, Viviana Rosaria (szerk.). *La bolla di composizione (Quaderni Camilleriani 6)*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 57–80.
- Lozzi Gallo, Lorenzo. 2024. Tradurre Camilleri in svedese (e in tedesco): alcune considerazioni preliminari. In: Marci, Giuseppe & Lusci, Paolo (szerk.). *La cululùchira e altri temi di Vigàta (Quaderni Camilleriani 21)*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 62–77.
- Lukácsi, Margit. 2010. Kikötői hírek – Olasz. *Műút* 55 (17): 94.
- Lukácsi, Margit. 2015. *Kép, képzelet, fantasztikum: a fantázia mesterei a XIX–XX. századi olasz irodalomban Collóditól [sic] Calvinóig*. Budapest: L'Harmattan.
- Lukácsi, Margit. 2020. La letteratura italiana in Ungheria negli anni duemila. *Tradurre* 18. <https://rivistatradurre.it/la-letteratura-italiana-in-ungheria-negli-anni-duemila/> (Megtekintés ideje: 2025.10.10.)
- Luque, Rocío. 2020. La traducción de las colocaciones en *Il metodo Catalanotti* de Andrea Camilleri. In: Caprara, Giovanni & Demontis, Simona (szerk.). *Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni (Quaderni Camilleriani 10)*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 61–69.
- Madarász, Imre. 2006. Népi nyelv és nemzeti irodalom. *Kalligram* 15 (9–10): 140–143.
- Magazzù, Giulia. 2024. Translating Non-Standard Varieties: Andrea Camilleri in English. In: Sohár, Anikó (szerk.) *Varietas delectat. A PPKE Hieronymus Fordítástudományi Kutatócsoportjának tanulmánykötete*. https://mersz.hu/dokumentum/m1143vd__81/#m1143vd_79 (Megtekintés ideje: 2025.05.27.)
- Marci, Giuseppe & Ruggerini, Maria Elena (szerk.). 2017. *Il cemento della traduzione (Quaderni Camilleriani 3)*. Cagliari: Grafiche Ghiani.
- Marci, Giuseppe. 2021. «La svinturata arrispose»: scrittori lombardi in incognito per le vie di Vigàta. *Studi e problemi di critica testuale* 102: 299–315.
- Marci, Giuseppe. 2025. *Dizionario della lingua camilleriana: Vigatese-Italiano. Quaderni Camilleriani. Volume speciale 2025*. Cagliari: Grafiche Ghiani.
- Marrone, Gianfranco. 2003. *Intorno alla tavola del commissario Montalbano*. Castiglione: XXXI Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici. https://www.vigata.org/bibliografia/intorno_alla_tav_montalb.pdf (Megtekintés ideje: 2025.05.26.)
- Martelli, Virginia & Veltri, Pasquale (szerk.). 2022. *Un ponte tra le culture. La mediazione linguistica per l'Editoria e il paradigma di Andrea Camilleri*. Colazza: Editor XY.IT (Mama Edizioni).
- Matt, Luigi. 2020. Lingua e stile della narrativa camilleriana. In: Caocci, Duilio & Marci, Giuseppe & Ruggerini, Maria Elena (szerk.). *Parole, musica (e immagini) (Quaderni Camilleriani 12)*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 39–93.

- Mátyus, Norbert. 2021a. Babits Mihály és Nádasdy Ádám Dante-fordításai. Kiegészítés Nádasdy Ádám Weöres-kritikájához. *Jelenkor* LXIV (5): 596–606.
- Mátyus, Norbert. 2021b. The Translations of Dante's Comedy made by Mihály Babits and by Ádám Nádasdy. Amendment to Ádám Nádasdy's criticism on Sándor Weöres. In: Vigh, Éva & Draskóczy, Eszter (szerk.). «*Quella terra che 'l Danubio riga*». *Dante in Ungheria*. Roma: Aracne, 249–267.
- McRae, Ellen. 2011. *Translation of the Sicilianità in the Fictional Languages of Giovanni Verga and Andrea Camilleri*. Doktori értekezés. Auckland: University of Auckland.
- Menkweld, Emilia. 2017. *Gli arancini di Montalbano* in traduzione olandese. In: Marci, Giuseppe & Ruggerini, Maria Elena (szerk.). *Il cimento della traduzione (Quaderni Camilleriani 3)*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 31–35.
- Merhy, Laya. 2020. Traduire Camilleri: le défi des représentations linguistiques et culturelles. In: Caprara, Giovanni & Demontis, Simona (szerk.). *Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni (Quaderni Camilleriani 10)*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 40–60.
- Merlo, Francesco. 2000. Camilleri, che noia. *Corriere della Sera*, 2000.12.11. http://www.vigata.org/rassegna_stamp/2000/Archivio/Art85_Nem_dic2000_Cor.htm (Megtekintés ideje: 2025.05.21.)
- Meylaerts, Reine. 2013. Multilingualism as a Challenge for Translation Studies. In: Millán, Carmen & Bartrina, Francesca (szerk.). *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London-New York: Routledge, 519–533.
- Miklós, Eszter Gerda. 2019. Műkincslopás és színkeverés. *Alföld* 70 (9): 120–125.
- Miklós, Magdaléna. 2000. Nyelv és nyelvjárás Olaszországban. In: Tassoni, Luigi & Fóris, Ágota (szerk.). *Olasz nyelvi tanulmányok az alkalmazott nyelvészet témaköréből*. Pécs: Iskolakultúra, 48–61.
- Milani, Celestina. 1973. La nuova questione della lingua, « Collana di Filologia moderna », 3 by O. Parlangeli; V. Pisani; G. Presa. *Aevum* 47 (1–2): 174–175.
- Miszalska, Jadwiga. 2014. La traduzione del dialetto nei testi teatrali. *Kwartalnik Neofilologiczny* LXI (2): 407–413.
- Monello, Valeria. 2011. *A Foreignising or a Domesticating Approach in Translating Dialects? Andrea Camilleri's detective novels in English and The Simpsons in Italian*. Doktori értekezés. Catania: Università degli Studi di Catania.
- Mossop, Brian. 2018. Judging a translation by its cover. *The Translator* 24 (1): 1–16.
- Nádasdy, Ádám. 2021a. Weöres Sándor Dante-kísérlete. *Jelenkor* LXIV (4): 413–424.
- Nádasdy, Ádám. 2021b. Poetry or Pedantry? Sándor Weöres's Hungarian Attempt at Dante. In: Vigh, Éva & Draskóczy, Eszter (szerk.). «*Quella terra che 'l Danubio riga*». *Dante in Ungheria*. Roma: Aracne, 229–247.
- Nádasdy, Ádám. 2021c. *A csökkenő költőiség. Tanulmányok, beszélgetések Shakespeare és Dante fordításáról*. Budapest: Magvető.
- Newmark, Peter. 1988a (1981). *Approaches to Translation*. New York: Prentice Hall.
- Newmark, Peter. 1988b. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall.
- Newmark, Peter. 1998. *More Paragraphs on Translation*. Bristol: Multilingual Matters.
- Nicosia, Aldo. 2018. *Il cane di terracotta* in arabo: la scomparsa di patois e idiotismi camilleriani. In: Caprara, Giovanni & Cinquemani, Viviana Rosaria (szerk.). *La bolla di composizione (Quaderni Camilleriani 6)*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 95–108.

- Nigro, Salvatore Silvano. 2004. Le «croniche» di uno scrittore maltese. In: Camilleri, Andrea. 2004. *Romanzi storici e civili*. Milano: Mondadori, XI–LVI.
- Nigro, Salvatore Silvano. 2020. Le due redazioni del romanzo. In: Camilleri, Andrea. 2020a. *Riccardino*. Palermo: Sellerio, 277–282.
- Novelli, Mauro. 2002. L'isola delle voci. In: Novelli, Mauro (szerk.). *Andrea Camilleri. Romanzi storici e civili*. Milano: Mondadori, LXI–CII.
- Nye, Joseph S. 1990. Soft Power. *Foreign Policy* 80: 153–171.
- Orbán, Eszter. 2025. A dialektust használó idegen nyelvű drámaszövegek fordítási problémái: fordítói-dramaturgiai kérdések és lehetséges válaszok. Doktori értekezés. Budapest: Pázmány Péter Katolikus Egyetem.
- Panarello, Annacristina. 2017. Il ladro di merendine: proposta di traduzione in spagnolo della varietà dialettale siciliana. In: Caprara, Giovanni (szerk.). *Tradurre il vigatése: ¿es el mayor imposible? Quaderni Camilleriani 4*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 29–36.
- Pagano, Daniela. 2021. La lingua di Camilleri dai romanzi Sellerio alla fiction RAI: analisi della “Forma dell’acqua” e del “Ladro di merendine”. *Diacritica* VII (38): 192–239.
- Parlangeli, Oronzo. 1971. *La nuova questione della lingua*. Brescia: Paideia.
- Pasca, Elisabetta. 2009. Andrea Camilleri e il teatro. Con un’intervista ad Andrea Camilleri. In: Colangelo, Gennaro (szerk.). *Saperi di confine*. Roma: Bulzoni, 297–317.
- Pasolini, Pier Paolo. 1972. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti.
- Pedullà, Gabriele. 2003. L’immagine del Meridione nel romanzo italiano del secondo Novecento (1941–1975). *Meridiana* 47/48: 175–212.
- Péntek, Orsolya. 2018. A sziget napfényes arca és Montalbano különös esetei. *Magyar Hírlap* 2018. május 29.
https://www.magyarhirlap.hu/kultura/A_sziget_napfenyes_arca_es_Montalbano_kulonos_esetei (Megtekintés ideje: 2025.08.19.)
- Piccolo, Francesco. 2009. Quando scrivevo come Amado. *La Repubblica*, 2009.07.01.
https://www.vigata.org/rassegna_stampa/2009/lug09.shtml (Megtekintés ideje: 2026.03.09.)
- Pirandello, Luigi. 1909. Teatro siciliano? *Rivista Popolare di Politica, Lettere e Scienze sociali*, 1909.01.31.
<https://www.pirandelloweb.com/teatro-siciliano/> (Megtekintés ideje: 2026.03.10.)
- Podmaniczky, Szilárd. 2017. Hogyan került Montalbano felügyelő Magyarországra? *Librarius*, 2017.12.14.
<https://librarius.hu/2017/12/14/hogyan-kerult-montalbano-felugyelo-magyarorszagra/> (Megtekintés ideje: 2026.03.10.)
- Porcelli, Bruno. 2005. Esplosione per forze esterne o interne nei romanzi ‘storici e civili’ di Camilleri. *Italianistica* 34 (2): 113–124.
- Pym, Anthony. 2001. Translating Linguistic Variation: Parody and the Creation of Authenticity. In: Vega, Miguel Ángel & Martín-Gaitero, Rafael (szerk.). *Traducción, metrópoli y diáspora*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 69–75.
- Quadrupani, Serge. 1998. Andrea Camilleri, la langue paternelle. In: Camilleri, Andrea. 1998. *La forme de l’eau*. Paris: Fleuve Noir.
https://www.vigata.org/traduzioni/forma_fr_notatrad.shtml (Megtekintés ideje: 2025.09.25.)

- Quadruppani, Serge. 2004a. Il caso Camilleri in Francia. Le ragioni di un successo. In: Lupo, Salvatore és tsai. *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*. Palermo: Sellerio, 200–205.
- Quadruppani, Serge. 2004b. L’angoisse du traducteur devant une page d’Andrea Camilleri. <https://quadruppani.samizdat.net/article15.html> (Megtekintés ideje: 2025.09.25.)
- Rajmil Bonet, Dàlia. 2022. Pau Vidal: «El cànon literari ha ignorat Camilleri de manera quasi unànime». *Catorze*, 2022.12.27. https://www.catorze.cat/entrevistes/converses/pau-vidal-el-canon-literari-ha-ignorat-camilleri-de-manera-quasi-unanime_1196362_102.html (Megtekintés ideje: 2025.09.27.)
- Ramos Pinto, Sara. 2009. How Important Is the Way You Say It? A Discussion on the Translation of Linguistic Varieties. *Target* 21 (2): 289–307.
- Rechtschreibreform. 2004. *Sprachreport*. Mannheim: Institut für Deutsche Sprache. <https://pub.ids-mannheim.de/laufend/sprachreport/pdf/sr04-extra.pdf> (Megtekintés ideje: 2025.08.23.)
- Rigual, Cesáreo Calvo. 2017. La traduzione dell’elemento diatopico siciliano nella serie televisiva *Il commissario Montalbano*. In: Caprara, Giovanni (szerk.). *Tradurre il vigatès: ¿es el mayor imposible? Quaderni Camilleriani 4*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 64–79.
- Robyns, Clem. 1990. The Normative Model of Twentieth Century Belles Infidèles. Detective Novels in French Translation. *Target* 2 (1): 23–42.
- Rónaky, Eszter. 2007. A múltó idő körbejár... Az emlékezés állandósága Achille Curcio költészetében. In: Curcio, Achille. *L’unda mi cunta. Hullámok dala*. Szerk. Rónaky Eszter. Pécs: I Seminari di Pécs, 13–18.
- Rónaky, Eszter. 2021. Perdite, sparizioni e rivincite della poesia dialettale: Achille Curcio. In: Fekete, Monica & Lazăr, Andrei & Moraru, Sanda-Valeria (szerk.). *Sparizioni, cancellazioni, dimenticanze nelle letterature romanze. Romania Contexta II*. Vol. I. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 167–175.
- Rónaky, Eszter. 2022. Andrea Zanzotto e il dialetto. Conversazione con Luigi Tassoni. *il 996 XX* (1): 213–221.
- Rónaky, Eszter. 2023. Zanzotto e l’Ungheria. *Semicerchio LXVIII* (Zanzotto e le lingue altre): 46–49.
- Rosso, Lorenzo. 2012. *Una birra al Caffè Vigàta. Conversazione con Andrea Camilleri*. Reggio Emilia: Imprimatur.
- Rozovsky, Peter. 2018a. “Poissonally in poisson”: Detectives Beyond Borders interviews Andrea Camilleri’s translator, Stephen Sartarelli – Part I. *Detectives Beyond Borders*, 2014.04.21. <https://detectivesbeyondborders.blogspot.com/2014/04/poissonally-in-poisson-detectives.html> (Megtekintés ideje: 2025.09.30.)
- Rozovsky, Peter. 2018b. Casanova to Catarella: Detectives Beyond Borders interviews Andrea Camilleri’s translator, Stephen Sartarelli – Part II. *Detectives Beyond Borders*, 2014.04.22. <https://detectivesbeyondborders.blogspot.com/2014/04/casanova-to-catarella-detectives-beyond.html> (Megtekintés ideje: 2025.09.30.)

- Russi, Cinzia. 2018. The Functions of Sicilian in Camilleri's "Il ladro di merendine". *Italica* 95 (2): 183–214.
- Russi, Cinzia. 2020. *Sicilian Elements in Andrea Camilleri's Narrative Language. A Linguistic Analysis*. Vancouver: Fairleigh Dickinson University Press.
- Salis, Stefano. 1997. In attesa della mosca: la scrittura di Andrea Camilleri. *La grotta della vipera* XXIII, (79–80): 37–51.
- Sanna, Elena. 2019. Il metodo traduttivo di Stephen Sartarelli: una prospettiva diacronica sulla resa in inglese delle opere di Andrea Camilleri. In: Demontis, Simona (szerk.). *Il telero di Vigàta (Quaderni Camilleriani 9)*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 104–116.
- Santoro, Antonella. 2001. I romanzi storici di Andrea Camilleri. *Quaderni d'Italianistica* 22 (2): 159–182.
- Sapiro, Gisèle. 2010. Globalization and Cultural Diversity in the Book Market: the Case of Literary Translations in the US and in France. *Poetics* 38 (4): 419–439.
- Sapiro, Gisèle. 2017. The Role of Publishers in the Making of World Literature. The Case of Gallimard. *Letteratura e letterature* 11: 81–93.
- Sárközy, Péter. 1980. Az olasz nemzeti egység gondolata a Cinquecento nyelvi vitáiban. *Filológiai Közlöny* XXVI (1): 20–34.
- Sárközy, Péter. 2019. Az olasz irodalom „fortunája” (elterjedése) Magyarországon a 19–20. században. *Magyar Napló* XXXI (11): 36–41.
- Sárközy, Péter. 2020. Fortuna e traduzione delle opere letterarie italiane in Ungheria. *Italianistica Debreceniensis* XXV: 20–35.
- Sartarelli, Stephen. 2004. L'alterità linguistica di Camilleri in inglese. In: Lupo, Salvatore és tsai. *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*. Palermo: Sellerio, 213–219.
- Sartarelli, Stephen. 2009. On Translating Camilleri: Notes from the Purer Linguistic Sphere of Translation. In: Gutkowski, Emanuela. *Does the Night Smell the Same in Italy and in English Speaking Countries? An Essay on Translation: Camilleri in English*. Enna: Ilion Books, 2009.
- <https://glli-us.org/2024/10/27/italianlitmonth-n-44-on-translating-camilleri-notes-from-the-purer-linguistic-sphere-of-translation/> (Megtekintés ideje: 2025.09.27.)
- Sartarelli, Stephen. 2018. «You talkin' to me?». Tra Vigàta e Brooklyn. *biancoenero* 590 (Camilleri secondo Camilleri): 103–104.
- Schöglér, Rafael. 2017. Sociology of Translation. In: Korgen, Kathleen Odell (szerk.). *The Cambridge Handbook of Sociology* (Volume 2: Specialty and Interdisciplinary Studies). Cambridge: Cambridge University Press, 399–407.
- Sciacovelli, Antonio Donato. 2000. Qua da noi si muore solo di corna: la Sicilia di Andrea Camilleri. *Nuova Corvina* 7: 176–182.
- Sciacovelli, Antonio Donato. 2006. Tizenöt év a bibliográfiák tükrében. *Napút* VIII (8): 44–64.
- Sciacovelli, Antonio Donato. 2009. Le ragioni profonde del successo di un modello idiomatico non inedito: i romanzi di Andrea Camilleri. In: Da Rif, Bianca Maria (szerk.). *Civiltà italiana e geografie d'Europa. XIX Congresso AISLLI 19–24 settembre 2006 Trieste Capodistria Padova Pola*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, 429–434.
- Sedda, Franciscu. 2020. I molti effetti di Montalbano. Realtà, traduzioni, poetiche. In: Caprara, Giovanni (szerk.). *La seduzione del mito (Quaderni Camilleriani 11)*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 17–32.

- Segnini, Elisa. 2021. Andrea Camilleri's Montalbano and Elena Ferrante's *L'amica geniale*: the afterlife of two 'glocal' series. *The Translator* 27 (3): 254–270.
- Serkowska, Hanna. 2006. Sedurre con il giallo. Il caso Camilleri. *Cahiers d'études italiennes* 5 (Images littéraires de la société contemporaine): 163–172.
- Serra, Simona. 2004. «Il re di Girgenti»: spazio e tempo di un reale magico. In: Marci, Giuseppe (szerk.). *Lingua, storia, gioco e moralità in Andrea Camilleri. Atti del seminario Cagliari 9 marzo 2004*. Cagliari: Cooperativa Universitaria Editrice Cagliaritana, 127–146.
- Sicilianità im Kriminalroman 2012. *buecherrezensionen.org*.
<https://www.buecherrezensionen.org/buecher/rezension/andrea-camilleri-uebersicht-montalbano-die-kriminalromane-und-kurzgeschichten.htm> (Megtekintés ideje: 2025.08.24.)
- Sità, Michele. 2015. Gli arancini di Montalbano: Sensazioni, atmosfere e peculiarità di alcuni personaggi di Andrea Camilleri. *Verbum Analecta Neolatina* XVI (1–2): 102–115.
- Sohár, Anikó. 2000. Brokedown Reputation. *Across Languages and Cultures* 1 (1): 97–107.
- Sohár, Anikó. 2011. Twofold Discrimination: Translating Genres on the Periphery of the Literary System: Fantasy. In: Földváry, Kinga & Almási, Zsolt & Schandl, Veronika (szerk.). *Proceedings of the HUSSE10 Conference. Literature & Culture Volume*. Debrecen: Magyar Anglisztikai Társaság/Hungarian Society for the Study of English, 221–232.
- Sohár, Anikó. 2025. Margaret Atwood *Az ehető nő* című regénye magyar fordításban. In: Kürtösi, Katalin & Hajdu, Péter (szerk.). *A túlélés művészete: tanulmányok Margaret Atwoodról*. Szeged: Tiszatáj Alapítvány, 113–147.
- Soltész, Katalin. 1965. *Babits Mihály költői nyelve (Nyelvészeti Tanulmányok 8.)*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Solum, Kristina. 2018. The Tacit Influence of the Copy-Editor in Literary Translation. *Perspectives* 26 (4): 543–559.
- Sottile, Roberto. 2016. A caccia di 'autoctonismi' nella scrittura di Andrea Camilleri. La letteratura come 'accianza' di sopravvivenza di parole altrimenti dimenticate. In: Gruppo di ricerca dell'*Atlante Linguistico della Sicilia* (szerk.). *La linguistica in campo. Studi per Mari D'Agostino*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 195–212.
- Sottile, Roberto. 2017. Dialecto e dialettalità nella scrittura di Andrea Camilleri. L'incidenza delle parole 'autoctone'. In: Marcato, Gianna (szerk.). *Dialecto. Uno nessuno centomila*. Padova: CLEUP, 329–340.
- Sottile, Roberto. 2019. La lingua 'inventata' di Andrea Camilleri: il peso della parola dialettale. *Dialoghi mediterranei* 39: 291–302.
- Storari, Gian Pietro. 2004. Lingua e creatività. In: Giuseppe Marci, Giuseppe (szerk.). *Lingua, storia, gioco e moralità in Andrea Camilleri. Atti del seminario Cagliari 9 marzo 2004*. Cagliari: Cooperativa Universitaria Editrice Cagliaritana, 233–244.
- Stockwell, Peter. 2006. Invented Language in Literature. *Encyclopedia of Language & Linguistics* 6: 3–10.
- Sulis, Gigliola. 2007. Un esempio controcorrente di plurilinguismo. Il caso Camilleri. In: Berger, Cécile & Capra, Antonella & Nimis, Jean (szerk.). *Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne*. Toulouse: Cirillis, 213–230.

- Sulis, Gigliola. 2010. Alle radici dell'idioletto camilleriano. Sulle varianti del 'Corso delle cose' (1978, 1998). In: Trifone, Maurizio. *Il reale e il fantastico*. Roma: Aracne, 249–278.
- Szekeres, Dóra. 2016. Albert Camus: Az idegen – egy új regény. *Litera*, 2016.05.04.
<https://litera.hu/magazin/tudositas/albert-camus-az-idegen-egy-uj-regeny.html>
 (Megtekintés ideje: 2025.10.07.)
- Szinnyei, József. 2003. *Magyar Tájszótár*. Budapest: Nap Kiadó.
- Szirti, Beáta. 2003. A fordító feladhatta. *Café Babel* 12 (43–44): 55–58.
- Szirti, Beáta. 2008. *A kortárs olasz dialektális irodalom idegen nyelvű fordításai – határok, lehetőségek, távlatok*. Doktori értekezés. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem.
- Szkárosi, Endre. 2015. Itáliai és magyar horizont. Az újabb olasz irodalom fogadtatásának kérdései. *Alföld* 66 (3): 95–102.
- Sztanó, László. 2008. *Olasz-magyar kulturális szótár*. Budapest: Corvina.
- Taffarel, Margherita. 2018. La traduzione del lessico culinario in Andrea Camilleri. Approssimarsi a una cultura attraverso la cucina. In: Caprara, Giovanni & Cinquemani, Viviana Rosaria (szerk.). *La bolla di composizione (Quaderni Camilleriani 6)*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 109–129.
- Tandori, Dezső. 2001. Tiszta Szicília. *Új Könyvpiac* XI (12): 11.
- Tarquini, Maura. 2018. Le mille e una lingua di Camilleri. Dalla traduzione araba originale de *Il cane di terracotta* a una nuova proposta. In: Caprara, Giovanni & Cinquemani, Viviana Rosaria (szerk.). *La bolla di composizione (Quaderni Camilleriani 6)*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 81–94.
- Tarquini, Maura. 2020. „Cose scritte” e „Cose dette”. La versione araba de *La concessione del telefono*: verso nuove proposte di traduzione. In: Caprara, Giovanni & Demontis, Simona (szerk.). *Mediterraneo: incroci di rotte e di narrazioni (Quaderni Camilleriani 10)*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 19–39.
- Tassoni, Luigi (szerk.). 1983. *Studi sulla poesia dialettale del Novecento*. Catanzaro: Comune di Catanzaro.
- Tassoni, Luigi. 2001a. *Ipersonetto*. Roma: Carocci.
- Tassoni, Luigi. 2001b. L'immagine e la cosa. In: Rónaky, Eszter & Tombi, Beáta (szerk.). *Come interpretare il Novecento? Una memoria per il futuro. Atti del I° Seminario internazionale interdisciplinare (Pécs, 8–10 maggio 2000)*. Pécs: Imago Mundi, 73–77.
- Tassoni, Luigi. 2002. *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*. Roma: Carocci.
- Tassoni, Luigi. 2006/2007. La dialettalità come dimensione contemporanea: da Biagio Marin ad Achille Curcio. *Studi Mariniani* XIV/XV (12/13): 29–36.
- Tassoni, Luigi. 2007. I linguaggi del dialetto: il fonoritmo di Achille Curcio. *Quaderns d'Italia* 12: 147–154.
- Tassoni, Luigi. 2010. *Lezione di poesia. Il dialetto contemporaneo di Achille Curcio*. Bologna: archetipolibri.
- Tassoni, Luigi. 2015. La poesia fa i conti con la memoria. Per gli 85 anni di Achille Curcio. *Nuova Corvina* 27: 86–93.
- Tassoni, Luigi. 2020. Un dialetto dolce e disperato. I 90 anni di Achille Curcio e altre figure a memoria. *Nuova Corvina* 32: 19–26.
- Tavoni, Mirko. 2005. Italiano e ungherese attraverso Internet. Il progetto ELLEU – E-Learning per le Lingue e Letterature Europee all'Istituto Italiano di Cultura di Budapest / Olasz és

- magyar nyelv az interneten keresztül. Az Európai Irodalom és Nyelvek elsajátítását szolgáló ELLEU – E-Learning projekt az Olasz Kultúrintézetben. *Italia & Italy* 27: 5–6.
- Tomaiuolo, Saverio. 2009. I am Montalbano/Montalbano sono: Fluency and Cultural Difference in Translating Andrea Camilleri's Fiction. *Journal of Anglo-Italian Studies* 10: 201–219.
- Toury, Gideon. 1981. Translated Literature: System, Norm, Performance: Towards a TT-Oriented Approach to Literary Translation. *Poetics Today* 2 (4): 9–27.
- Toury, Gideon. 1985. Aspects of translating into minority languages from the point of view of translation studies. *Multilingua* 4 (1): 3–10.
- Toury, Gideon. 1995. (2012²). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- Tylusińska-Kowalska, Anna. 2020. Montalbano 'alla polacca'. Appunti su alcune traduzioni polacche dei romanzi di Camilleri. In: Caprara, Giovanni (szerk.). *La seduzione del mito (Quaderni Camilleriani II)*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 33–45.
- Tyulenev, Sergey & Luo, Wenyan (szerk.). 2024. *The Routledge Handbook of Translation and Sociology*. London-New York: Routledge.
- van Es, Nicky & Heilbron, Johan. 2015. Fiction from the Periphery: How Dutch Writers Enter the Field of English-Language Literature. *Cultural Sociology* 9 (3): 296–319.
- Várady, Imre. 1931. *Az olasz irodalom kis tükre*. Budapest: Magyar Szemle Társaság.
- Várady, Imre. 1933–1934. *La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria*. Vol.1. Storia, Vol.2. Bibliografia. Roma: Istituto per l'Europa orientale.
- Várady, Imre. 1942. „Az olasz irodalom a köztudatban” (hozzászólás). *Olasz Szemle* I (2): 203–214.
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London-New York: Routledge.
- Vidal, Pau. 2017. E dopo? In: Marci, Giuseppe & Ruggerini, Maria Elena (szerk.). *Il cemento della traduzione (Quaderni Camilleriani 3)*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 11–12.
- Vidal, Pau. 2018. Lo leggo con l'acquolina in bocca. *biancoenero* 590 (Camilleri secondo Camilleri): 105–106.
- Vittoz, Dominique. 2001. La langue jubilatoire d'Andrea Camilleri. In: Camilleri, Andrea. *La saison de la chasse*. Paris: Fayard.
https://www.vigata.org/traduzioni/caccia_fr_notatrad.shtml (Megtekintés ideje: 2025.10.09.)
- Vittoz, Dominique. 2004. Quale francese per tradurre l'italiano di Camilleri? Una proposta non pacifica. In: Lupo, Salvatore és tsai. *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*. Palermo: Sellerio, 187–199.
- Vizmuller-Zocco, Jana. 1999. Il dialetto nei romanzi di Andrea Camilleri. *Camilleri Fans Club*.
http://www.vigata.org/dialetto_camilleri/dialetto_camilleri.shtml (2025.05.21.)
- Vizmuller-Zocco, Jana. 2001. I test dell'(im)popolarità. *Quaderni d'Italianistica* XXII (1): 35–46.
- Vizmuller-Zocco, Jana. 2004. La lingua de «Il re di Girgenti». In: Lupo, Salvatore és tsai. *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*. Palermo: Sellerio, 87–98.
- Vizmuller-Zocco, Jana. 2010. I gialli di Andrea Camilleri come occasione metalinguistica. *Italica* 87 (1): 115–130.

- Wallerstein, Immanuel. 1974. *The Modern World-System. Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. New York-San Francisco-London: Academic Press.
- Wallerstein, Immanuel. 1987. Historical Systems as Complex Systems. *European Journal of Operational Research* 30 (2): 203–207.
- Wallerstein, Immanuel. 2010. A World-system Perspective on the Social Sciences. *The British Journal of Sociology* 61: 167–176.
- Wergin, Clemens. 2010. Andrea Camilleri, mein liebster Sommerautor. *Die Welt*, 2010.08.11. <http://www.welt.de/debatte/kolumnen/MeineWoche/article8947260/Andrea-Camilleri-mein-liebster-Sommerautor.html> (Megtekintés ideje: 2025.08.25.)
- Wieckenberg, Ernst-Peter. 2000. Gut gebellt. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 203: 42. (2000.09.01.) <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/literatur/rezension-belletristik-gut-gebellt-111047.html> (Megtekintés ideje: 2025.08.25.)
- Wolf, Michaela & Fukari, Alexandra (szerk.). 2007. *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- Wolf, Michaela. 2007. Introduction. The Emergence of a Sociology of Translation. In: Wolf, Michaela & Fukari, Alexandra (szerk.). 2007. *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1–36.
- Wozniak, Monika. 2023. Alcune considerazioni sulla traduzione polacca del *Re di Girgenti*. In: Giuseppe, Marci & Capecchi, Giovanni (szerk.). *Il re di Girgenti: al confine tra vero e «similvero» (Quaderni Camilleriani 20)*. Cagliari: Grafiche Ghiani, 17–25.
- Zangrandi, Silvia. 2016. L'ironia intertestuale in *Il birraio di Preston* di Andrea Camilleri. In: Morace, Aldo Maria & Giannanti, Alessio (szerk.). *La letteratura della letteratura*. Pisa: Edizioni ETS, 1189–1202.
- Zheng, Jing. 2017. An Overview of Sociology of Translation: Past, Present and Future. *International Journal of English Linguistics* 7 (4): 28–32.
- Zlatnar Moe, Marija. 2010. Register shifts in translations of popular fiction from English into Slovene. In: Gile, Daniel & Hansen, Gyde & Pokorn, Nike K. (szerk.). *Why Translation Studies Matters*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 125–136.
- Zlatnar Moe, Marija. 2017. Stylistic shifts in translation of fiction into Slovene: Is literary fiction translated differently from popular fiction? In: Schlamberger Brezar, Mojca & Limon, David & Gruntar Jermol, Ada (szerk.). *Contrastive Analysis in Discourse Studies and Translation*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 338–359.
- Zlatnar Moe, Marija & Žigon, Tanja. 2016. Comparing national images in translations of popular fiction. In: van Doorslaer, Luc & Flynn, Peter & Leerssen, Joep (szerk.). *Interconnecting Translation Studies and Imagology*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 145–161.
- Zlatnar Moe, Marija & Žigon, Tanja & Mikolič Južnič, Tamara. 2019. *Center and Periphery: Power Relations in the World of Translation*. Ljubljana: Ljubljana University Press.
- Zlatnar Moe, Marija & Žigon, Tanja & Mikolič Južnič, Tamara. 2021. Who determines the final version? The roles of translators, language revisers and editors in the publishing of a literary translation. *Across Languages and Cultures* 22 (1): 14–44.

Weboldalak

amazon.de – *Die Form des Wassers*

<https://www.amazon.de/-/en/Die-Form-Wassers-Commissario-Montalbano/dp/3404920481> (Megtekintés ideje: 2025.08.10.)

amazon.de – *Die Form des Wassers II.*

<https://www.amazon.de/-/en/Die-Form-Wassers-Commissario-Montalbano/dp/3785715099/> (Megtekintés ideje: 2025.08.10.)

amazon.de – *Die sizilianische Oper*

<https://www.amazon.de/-/en/dp/B08BCHWLY2> (Megtekintés ideje: 2025.08.10.)

amazon.de – *Der Hund aus Terracotta*

<https://www.amazon.de/-/en/Hund-aus-Terracotta-Sizilien-Krimi-Commissario/dp/3404180909/> (Megtekintés ideje: 2025.08.10.)

buechertreff.de – *Die Form des Wassers*

<https://www.buechertreff.de/forum/thread/1916-andrea-camilleri-die-form-des-wassers-la-forma-dell-acqua/> (Megtekintés ideje: 2025.08.10.)

buechertreff.de – *Die sizilianische Oper*

<https://www.buechertreff.de/forum/thread/49612-andrea-camilleri-die-sizilianische-oper> (Megtekintés ideje: 2025.08.10.)

buechertreff.de – *Der Hund aus Terracotta*

<https://www.buechertreff.de/forum/thread/15088-der-hund-aus-terracotte/> (Megtekintés ideje: 2025.08.10.)

Buchwurm – *Der Hund aus Terracotta*

<https://buchwurm.org/camilleri-andrea-hund-aus-terracotta-der-10843/> (Megtekintés ideje: 2025.08.24.)

Buchwurm – *Die Form des Wassers*

<https://buchwurm.org/camilleri-andrea-form-des-wassers-die-10833/> (Megtekintés ideje: 2025.08.24.)

CamillerINDEX – *picciliddro*

<https://www.camillerindex.it/lemma/picciliddro/> (Megtekintés ideje: 2025.07.09.)

Echthörbuch – *Die sizilianische Oper*

https://www.echthoerbuch.de/makepage.php?rsl_rewrite=1370/booknr/245/Die+sizilianische+Oper (Megtekintés ideje: 2024.08.24.)

Erzählwas – Camilleri, Andrea. *Die Form des Wassers*. 2024.

<https://www.erzaehlwas.de/camilleri-andrea-die-form-des-wassers/> (Megtekintés ideje: 2025.08.24.)

goodreads.com – *The Brewer of Preston*

<https://www.goodreads.com/book/show/20893303-the-brewer-of-preston> (Megtekintés ideje: 2025.08.10.)

goodreads.com – *The Shape of Water*

https://www.goodreads.com/book/show/163166.The_Shape_of_Water (Megtekintés ideje: 2025.08.10.)

goodreads.com – *The Terracotta Dog*

- https://www.goodreads.com/book/show/69343.The_Terra_Cotta_Dog (Megtekintés ideje: 2025.08.10)
- goodreads.com – *Death in Sicily*
<https://www.goodreads.com/book/show/24963167-death-in-sicily> (Megtekintés ideje: 2025.08.24.)
- Kirkus. 2014. *The Brewer of Preston*.
<https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/andrea-camilleri/the-brewer-of-preston/>
 (Megtekintés ideje: 2025.08.19.)
- Leser-Welt – *Die Form des Wassers*
https://www.leser-welt.de/index.php?option=com_content&view=article&id=708:die-form-des-wassers-commissario-montalbano-loest-seinen-ersten-fall-andrea-camilleri&catid=83&Itemid=131 (Megtekintés ideje: 2025.08.24.)
- lovelybooks.de – *Die Form des Wassers*
<https://www.lovelybooks.de/autor/Andrea-Camilleri/Die-Form-des-Wassers-46485992-w/> (Megtekintés ideje: 2025.08.10.)
- lovelybooks.de – *Der Hund aus Terracotta*
<https://www.lovelybooks.de/autor/Andrea-Camilleri/Der-Hund-aus-Terracotta-Commissario-Montalbano-l%C3%B6st-seinen-zweiten-Fall-985159895-w/>
 (Megtekintés ideje: 2025.08.10.)
- Mein-Italien.info – Andrea Camilleri
<https://www.mein-italien.info/literatur/camilleri.htm> (Megtekintés ideje: 2025.08.24.)
- Melisende. 2018. Review: *The Brewer of Preston* by Andrea Camilleri (2018.04.02.). *Melisende's Library*. <https://melisendeslibrary.blogspot.com/2018/04/review-brewer-of-preston-by-andrea.html> (Megtekintés ideje: 2025.08.19.)
- moly.hu – Rólunk
<https://moly.hu/rolunk> (Megtekintés ideje: 2025.08.10.)
- moly.hu – *A víz alakja*
<https://moly.hu/konyvek/andrea-camilleri-a-viz-alakja> (Megtekintés ideje: 2025.08.10.)
- moly.hu – *Az uzsonnatolvaj*
<https://moly.hu/konyvek/andrea-camilleri-az-uzsonnatolvaj> (Megtekintés ideje: 2025.08.10.)
- moly.hu – *A prestoni serfőző*
<https://moly.hu/konyvek/andrea-camilleri-a-prestoni-serfozo> (Megtekintés ideje: 2025.08.10.)
- moly.hu – *Az agyagkutya*
<https://moly.hu/konyvek/andrea-camilleri-az-agyagkutya> (Megtekintés ideje: 2025.08.10.)
- moly.hu – *A hegedű hangja*
<https://moly.hu/konyvek/andrea-camilleri-a-hegedu-hangja> (Megtekintés ideje: 2025.08.10.)
- moly.hu – *Montalbano. Egy hónap a felügyelővel*
<https://moly.hu/konyvek/andrea-camilleri-montalbano> (Megtekintés ideje: 2025.08.10.)
- Narratológiai Kislexikon – heteroglosszia

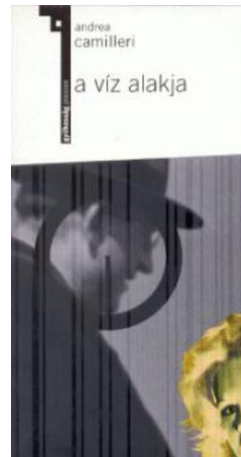
- <https://narratologia.btk.mta.hu/encyclopedia/heteroglossia/> (Megtekintés ideje: 2026.03.30.)
- treccani.it – A gorgia toscana az *Enciclopedia dell'Italiano*ban
[https://www.treccani.it/enciclopedia/gorgia-toscana_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gorgia-toscana_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)
 (Megtekintés ideje: 2024.11.25.)
- treccani.it – *incaprettare*
<https://www.treccani.it/vocabolario/incaprettare/> (Megtekintés ideje: 2025.09.27.)
- treccani.it – *maccheronico*
<https://www.treccani.it/vocabolario/maccheronico/> (Megtekintés ideje: 2025.07.14.)
- treccani.it – *timballo*
<https://www.treccani.it/vocabolario/timballo/> (Megtekintés ideje: 2024.11.25.)
- vigata.org – Hanno detto di lui
https://www.vigata.org/hanno_detto/hanno_detto.shtml; Megtekintés ideje: 2025.08.25.)
- vigata.org – *Il cane di terracotta* – Edizione per la scuola; Interjú Camillerivel
http://www.vigata.org/bibliografia/cane_scuola.shtml (Megtekintés ideje: 2025.07.09.)
- vigata.org – Traduzioni
<https://www.vigata.org/traduzioni/bibliost.shtml> (Megtekintés ideje: 2025.07.09.)

Mellékletek

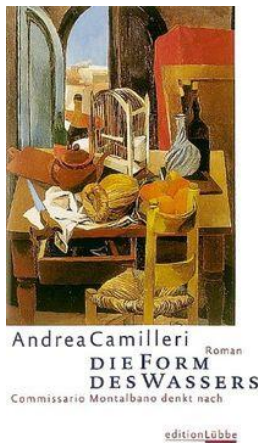
1. A kötetek borítói



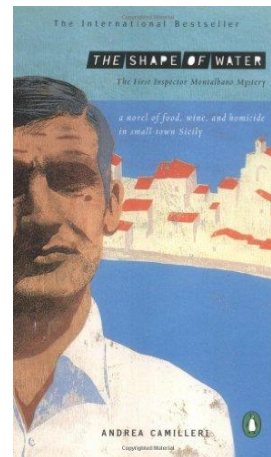
Camilleri, Andrea.
1994. *La forma dell'acqua*. Palermo:
Sellerio.



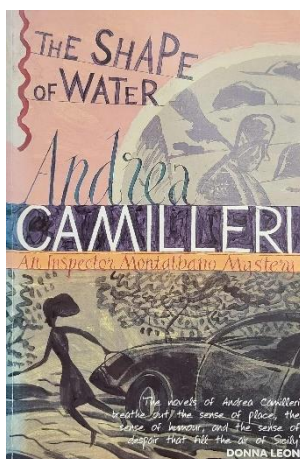
Camilleri, Andrea.
2004. *A víz alakja*.
Ford. Kovács Noémi
és Zaránd Kornél.
Budapest: Mágus
Design Stúdió.



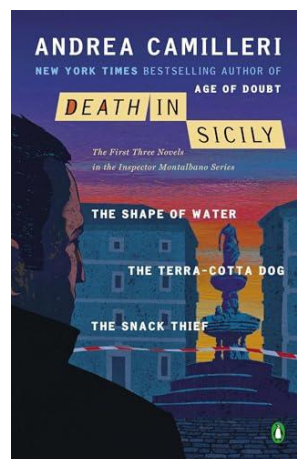
Camilleri, Andrea.
1999. *Die Form des Wassers*. Ford.
Schahrzad Assemi.
Bergisch Gladbach:
Bastei Lübbe.



Camilleri, Andrea.
2002. *The Shape of Water*. Ford. Stephen
Sartarelli. New York:
Viking.



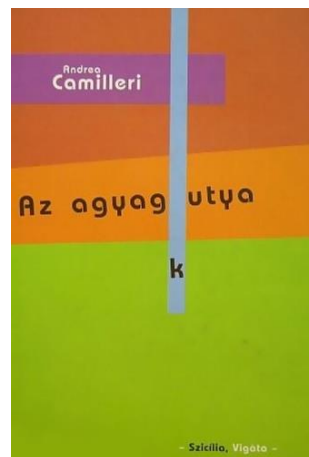
Camilleri, Andrea.
2004. *The Shape of Water*. Ford. Stephen
Sartarelli. London:
Penguin.



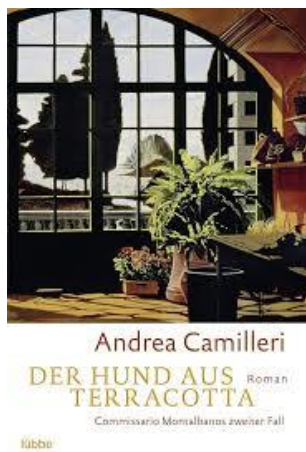
Camilleri, Andrea.
2013. *Death in Sicily: The First Three Novels in the Inspector Montalbano Series—The Shape of Water; The Terra-Cotta Dog; The Snack Thief*. Ford. Stephen Sartarelli. New York: Penguin.



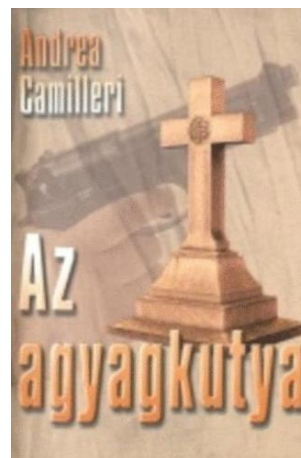
Camilleri, Andrea.
1996. *Il cane di terracotta*. Palermo:
Sellerio.



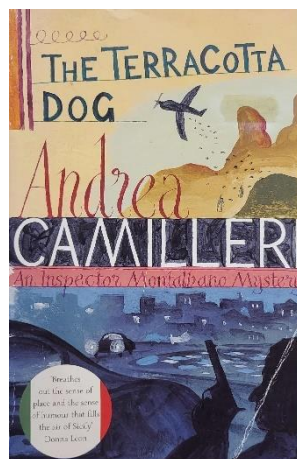
Camilleri, Andrea.
2001. *Az agyagkutya*.
Ford. Lukácsi Margit.
Budapest: Bastei.



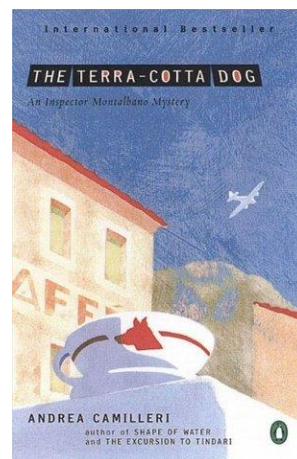
Camilleri, Andrea.
2000. *Der Hund aus Terracotta*. Ford.
Christiane von Bechtolsheim.
Bergisch Gladbach:
Bastei Lübbe.



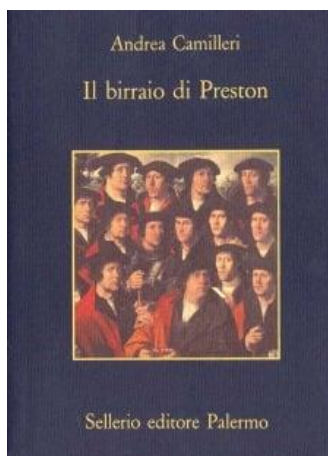
Camilleri, Andrea.
2001. *Az agyagkutya*.
Ford. Lukácsi Margit.
Budapest: Bastei.



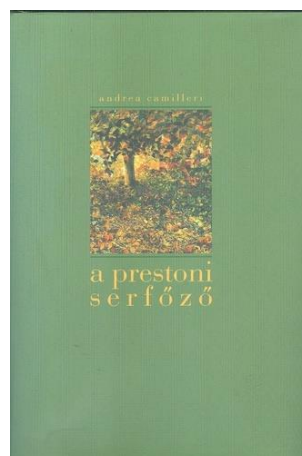
Camilleri, Andrea.
2004. *The Terracotta Dog*. Ford. Stephen
Sartarelli. London:
Picador.



Camilleri, Andrea.
2002. *The Terra-Cotta Dog*. Ford. Stephen
Sartarelli. New York:
Viking.



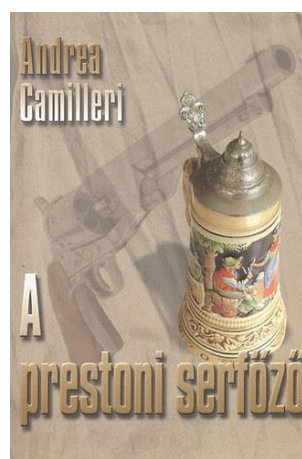
Camilleri, Andrea.
1995. *Il birraio di Preston*. Palermo:
Sellerio.



Camilleri, Andrea.
2002. *A prestoni serfőző*. Ford. Lukácsi Margit. Budapest:
Bastei.



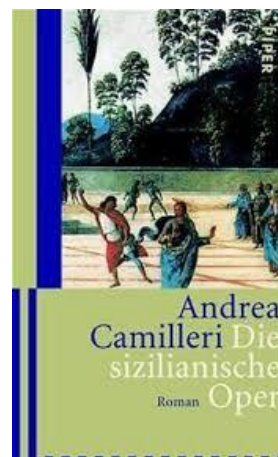
Camilleri, Andrea.
2000. *Die sizilianische Oper*.
Ford. Monika Lustig. München: Piper.



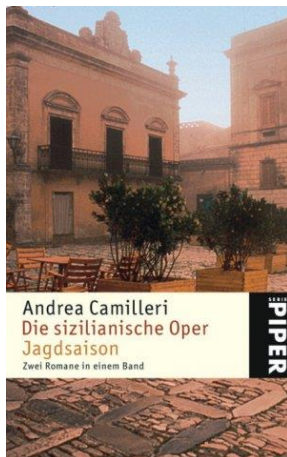
Camilleri, Andrea.
2002. *A prestoni serfőző*. Ford. Lukácsi Margit. Budapest:
Bastei.



Camilleri, Andrea.
2001. *Die sizilianische Oper*.
Ford. Monika Lustig. München: Piper.



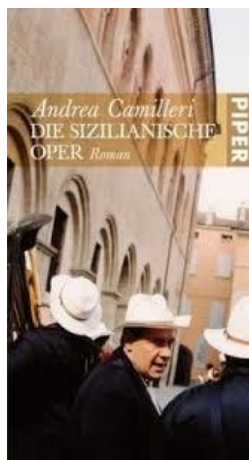
Camilleri, Andrea.
2002. *Die sizilianische Oper*. Ford. Monika Lustig. München:
Piper.



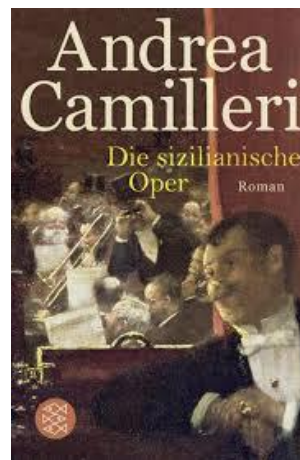
Camilleri, Andrea.
2003. *Die sizilianische Oper & Jagdsaison*. Ford. Monika Lustig. München: Piper.



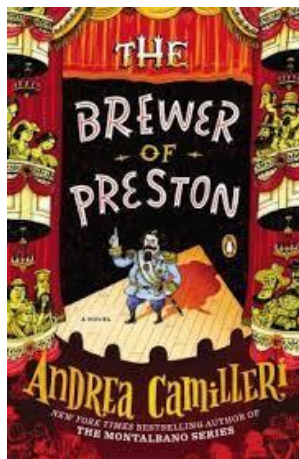
Camilleri, Andrea.
2005. *Die sizilianische Oper*. Ford. Monika Lustig. München: Piper.



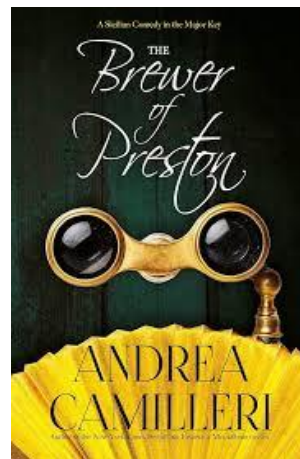
Camilleri, Andrea.
2009. *Die sizilianische Oper*. Ford. Monika Lustig. München: Piper.



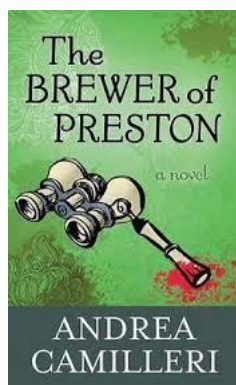
Camilleri, Andrea.
2012. *Die sizilianische Oper*. Ford. Monika Lustig. Frankfurt am Main: Fischer.



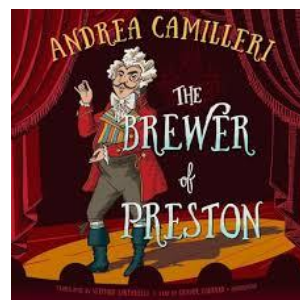
Camilleri, Andrea.
2014. *The Brewer of Preston*. Ford. Stephen Sartarelli. New York: Viking.



Camilleri, Andrea.
2017. *The Brewer of Preston*. Ford. Stephen Sartarelli. London: Picador.



Camilleri, Andrea.
2015. *The Brewer of Preston*. Ford. Stephen Sartarelli. Knox (ME): Center Point Large Print.



Camilleri, Andrea.
2014. *The Brewer of Preston*. Ford. Stephen Sartarelli. New York: Viking. Hangoskönyv. Mesélő: Grover Gardner.

2. A vizsgált kötetek értékelései táblázatban megjelenítve

	<i>A víz alakja / The Shape of Water / Die Form des Wassers</i>	<i>Az agyagkutya / The Terracotta Dog / Der Hund aus Terracotta</i>	<i>Die Form des Wassers & Der Hund aus Terracotta</i>	<i>A prestoni serfőző / The Brewer of Preston / Die sizilianische Oper</i>	<i>Die sizilianische Oper & Jagdsaison</i>	<i>Death in Sicily</i>
moly.hu	3.85 (13)	4.15 (15)	-	3.25 (6)	-	-
lovelybooks.de	3.7 (196)	4.0 (112)	3.6 (5)	3.0 (16)	-	-
buechertreff.de	3.7 (47)	3.9 (35)	-	4.5 (3)	-	-
amazon.de ²³⁸	3.9 (1124); 4.1 (26)	4.0 (576); 3.9 (8)	4.1 (116)	3.7 (55)	5 (1)	4.3 (1433)
goodreads.com	3.74 (25.024)	3.94 (13.884)	3.45 (1.849)	3.67 (1.845)	3.57 (7)	4.1 (1514)

²³⁸ Az ebben a sorban felsorolt adatok – a *Death in Sicily* kötet kivételével – a német kiadásokra vonatkoznak.

Összefoglaló

Andrea Camilleri Szicília és Olaszország egyik legismertebb írója, történeteit egy egyedi, az olasz nyelv és a szicíliai dialektus ötvözetéből alkotott nyelvezetben írta, amely minden fordítójának fejtörést okoz. A fordítók különböző stratégiákhoz folyamodtak, amelyekre az egyéni fordítói döntések mellett a kulturális hagyományok és irodalmi normák is nagy befolyással vannak. Jelen disszertáció a nyelvek hierarchiájának alapján több, különböző nyelvű – angol, magyar, német – fordítást elemző írás. Eddig ilyen vizsgálat nem történt: nem készült tanulmány sem Camilleri magyarországi fordításairól, sem a nyelvi hierarchia hatásáról a különböző fordítási nyelvekre.

Camilleri sokak szerint a szicíliai irodalmi hagyományba (Verga, Pirandello, Sciascia) illeszkedik, emellett pedig az új, dialektusban író szerzők közé is sorolják. A szerző kelendő exportcikknek számít: több mint 100 művét nyelvek tucatjaira fordították le, emellett a szicíliai turizmus fellendülésében is szerepet játszik. A szakirodalmi műveket áttekintő fejezetben sorra veszem a legtöbbet idézett és legátfogóbb írásokat nemcsak a dialektusok fordításának kérdésével, hanem Camilleri nyelvezetével és fordításaival kapcsolatban is.

A kutatás elméleti háttérét Johan Heilbron holland szociológus fordításáramlás-elmélete adja, illetve az őt inspiráló többrendszer-elméletet (Itamar Even-Zohar), a leíró fordítástudományt (Gideon Toury) és a nyelvi világrendszer-elméletet (Abram de Swaan) is bemutatom. Az elméleti fejezet mindezeket a fordításszociológia kialakulásának történeti kontextusában tárgyalja. A módszertani részben elsőként az előzetes hipotéziseket ismertetem – 1.) Heilbron alapján az angol honosítottabb lesz, mint a magyar, a német pedig a kettő között, az angol a centralitása miatt semlegesebb nyelvet használ, nem próbálja meg visszaadni Camilleri nyelvezetét, 2.) a krimik esetében még honosítottabb lesz az angol fordítás, 3) a sztenderd olasztól eltérő nyelvi elemek leginkább a magyar fordításban lesznek jelen annak periferiális és ezért forráscentrikusabb volta miatt, míg a német, és különösen az angol fordításokban legfeljebb mutatóban marad belőlük. Ezt követően kitérek az esettanulmányokban vizsgált szempontokra: a szicíliai dialektus fordításának kérdésére (Viztmüller-Zocco 1999, 2001), a paratextuális elemek hatására (Genette 1987/1997), a reáliák fordításának kérdésére (Markstein 2006, Florin 2006).

A harmadik fejezetben azt vizsgálom, hogyan alakították át az amerikai, német és magyar fordítók a szicíliai dialektális elemeket *A víz alakja* és *Az agyagkutya* című regényekben. Viztmüller-Zocco tanulmánya (2001) alapján a dialektus három funkcióját (játékos, eseti,

meghatározó) és egyéb nyelvi jellegzetességeket figyeltem meg. A negyedik fejezetben bemutatott *A prestoni serfőző* az egyetlen, mindhárom vizsgált nyelvre lefordított történelmi regény, amelyben különböző olasz dialektusok és nyelvek találhatók meg, illetve a reáliák is fontos szerepet játszanak, a paratextuális elemek vizsgálata pedig a kultúrák irodalmi hagyományaiba enged betekintést. A fent elemzett művek után azok recepcióját veszem szemügyre: bemutatom egyrészt a laikus olvasók véleményét, amelyet különböző erre specializálódott platformokon írhatnak meg (moly.hu, goodreads.com, lovelybooks.de, buchertreff.de, amazon.de), illetve a professzionális olvasókét, a kritikusokét, amelyet nyomtatásban, illetve digitálisan megjelent recenziók és kritikák alapján vizsgállok. A fejezet harmadik részében ismertetett fordítói tanúságtételek a speciális kritikai kapcsolat mellett a művek recepciójának célkultúrabeli – és sokszor forráskultúrabeli – árnyalásához, illetve a fordító láthatóságához is hozzájárulnak (vö. Venuti 1995).

A regények fordításakor az angol és német fordítók nem próbálták meg átültetni a dialektust a saját nyelvi környezetükbe, leginkább sztenderd nyelvet használtak, amelyet a párbeszédekben köznyelvi elemekkel színesítettek – tehát tartották magukat a kultúrkörökben megszokott irodalmi normákhoz. Emellett a fordításokban megtalálhatók olyan olasz/szicíliai szavak, amelyek „ízt” hivatottak adni a történetnek: elhelyezik a cselekményt Olaszországban, illetve fenntartják az egzotikusság érzetét a regényen át, így idegenítenek is. Kivételt képez ez alól Monika Lustig, aki *A prestoni serfőzőt* sztenderd nyelvre fordította, teljes mértékben mellőzte a nyelvi kísérletezést. A magyar fordítók közül Lukácsi Margit kísérelte meg a Camilleri-nyelvezet visszaadását, amelyhez táj- és rétegnyelvi elemeket használt. Az első két hipotézis tehát részben, a harmadik teljesen beigazolódott.

Úgy gondolom, a jövőbeli kutatásoknak érdemes lenne minél több fordításban megvizsgálniuk, hogy az itt bemutatott tendenciák más (fél)periferiális nyelvek esetében is megvalósulnak-e. Az ilyen jellegű elemzések, amellet, hogy hozzájárulnak az elméletek gyakorlati alkalmazásához és ellenőrzéséhez, az oktatás és ismeretterjesztés területén is alkalmazhatók lehetnek.

Summary

Andrea Camilleri is one of the best-known writers of Sicily and Italy. His stories are written in a unique language created by the mixing of Italian with Sicilian dialect which is quite challenging to all his translators. The translators themselves have used various techniques which were influenced by not only their personal choices but the cultural traditions and literary norms of the target culture as well. This thesis examines different translations (English, German, Hungarian) in the hierarchy of languages. Such an analysis has not been done; there is no detailed analysis either on Camilleri's Hungarian translations or the linguistic hierarchy's effect on the different language translations.

Camilleri is, according to many scholars, part of the Sicilian literary tradition (Verga, Pirandello, Sciascia) but also of the new authors who write in dialect. He is a marketable export product: his more than 100 works have been translated into more than thirty languages, and they play a major role in the rise of tourism in Sicily. In the state-of-the-art chapter, I review the most cited and most comprehensive studies about the questions in the translation of dialects and about Camilleri's use of language and his translation.

The theoretical background of the research is given Johan Heilbron's theory of the international flow of translations, but I also present his declared predecessors: Itamar Even-Zohar's polysystem theory, the descriptive translation studies methodized by Gideon Toury and Abram de Swaan's world language system. The theoretical chapter discusses these in the historical context of the sociology of translation. In the chapter on methodology, I first present the primary hypotheses: 1.) based on Heilbron's theory, the English translation will be the most domesticating, the Hungarian the least, the German in between the two – the English needs to use a more neutral language because of its hypercentral role and it will not try to imitate Camilleri's language, 2.) in the case of crime fiction (Montalbano series), the English version will be even more domesticating, 3.) the elements differing from Standard Italian will be the most present in the Hungarian translations because Hungarian literature is peripheral and more source-centered, while there will be a negligible amount of these elements in the German and especially the English ones. Subsequently, I will present the aspects examined in the case studies, i.e. the question of the translation of Sicilian dialect (Vizmulder-Zocco 1999, 2001), the effect of paratextual elements (Genette 1987/1997), the question of the translation of realia (Markstein 2006, Florin 2006).

In Chapter III, I examine how the American, German and Hungarian translators dealt with the Sicilian dialectal features in the novels *The Shape of Water* and *The Terracotta Dog*. I have

observed the three functions of dialectal elements according to Vizmuller-Zocco (2001): playful, casual and defining, and some other distinctive linguistic elements. *The Brewer of Preston* (the center of attention of Chapter IV) is the only historical novel translated into all three languages examined – different languages and Italian dialects are present in this novel and realia play an important role as well. The study of paratextual elements gives an insight into the literary traditions of the target cultures. After the analysis of the aforementioned novels, I will examine their reception: I will present the opinions of non-professional readers based on some specialized forums (moly.hu, goodreads.com, lovelybooks.de, buechertreff.de, amazon.de) and the opinions of professional readers and critics based on reviews in print and digital form. The translators' testimonies are presented in the third part of the chapter, which, besides them being a special form of critical relationship, contribute to nuance the reception of the works in the target (and often source) culture as well as to the translator's visibility (cf. Venuti 1995).

According to the results, the American and German translators did not try to transplant Camilleri's dialect into their own linguistic environment and used mostly standard language which they colored with elements of oral speech in the dialogues, so they conformed to the cultural literary norms. However, there are some Italian/Sicilian words which give "flavor" to the story: they trace the plot back to Italy and keep up the sense of exotic throughout the novels, so the translators try to foreignize as well. The first two hypotheses have thus proved to be true in part, the third one completely.

I believe that future research should take further translations into consideration in order to establish if other (semi)peripheral languages share the translation tendencies presented in this thesis. Analyses like this contribute to the empirical testing of theories and could also successfully be employed in the different areas of education.

Köszönetnyilvánítás

A doktori képzés, és különösen a disszertáció megírása során rengeteg mindent tanultam, tapasztaltam, ezúton szeretnék köszönetet mondani mindazoknak, akik bármilyen módon hozzájárultak a képzés elvégzéséhez.

Mindenekelőtt köszönöm Lukácsi Margitnak és Sohár Anikónak, hogy ismeretlenül is bizalommal fordultak felém, és elvállalták a témavezetést. Sohár Anikó töretlen lelki-szakmai támogatása nélkül a dolgozat el sem készült volna: mérhetetlenül hálás vagyok neki, hogy az évek során bármiben számíthattam rá.

A bírálóbizottság tagjai: Rónaky Eszter, Dabis Melinda, Kappanyos András, Kürthy Ádám András észrevételeikkel, értékes javaslataikkal segítették a dolgozat alakulását, köszönettel tartozom nekik is.

A PPKE BTK IDI támogatásával olyan konferenciákra és szakmai eseményekre (például EST22 Kongresszus, Lisbon Spring School, MEGY-tábor) juthattam el, amelyeket meghatározók voltak a disszertáció irányának kiválasztásában. A Campus Ösztöndíjnak köszönhetően három hónapot tölthettem el a Cagliari Tudományegyetemen, ahol Duilio Caocci mentorálása alatt kutathattam. Duilio által Simona Demontis és Giuseppe Marci kutatókat is megismerhettem személyesen. Mindhárman biztosítottak támogatásukról, a téma érdekelttségéről, segítettek a szakirodalom elérésében, illetve ötleteim és kétségeim megvitatásában.

Külön hálával tartozom anyósomnak, Bata Editnek, és édesanyámnak, Krausz Editnek; unokájuk körüli segítségük nélkül a szöveg jóval később készült volna el. A legnagyobb köszönet a családomat, Bata Róbertet és Julcsit illeti, akik meghallgattak, támogattak, és türelemmel viselték a képzés befejezését, majd a disszertáció elkészítését és végleges formába öntését.