

CSEHY Zoltán

A matéria extázisa

(Mezei Gábor: *Fordítás és anyagiság. Az írás mint kultúrtechnika az Örök barátainkban.* Ráció Kiadó, 2016)

Gyakran megessék, hogy ha gyakorló műfordító fordításelméleti munkát vesz kézbe, az adott munkát minden inspiratív vonása ellenére a valóságot csak alapjaiban érintő, de azért humanoid sci-finek látja. Mezei Gábor kiváló elméleti könyve egyszerre váltotta ki belőlem a szellemes, leleményes intellektus iránti csodálatot és a gyakorlati-filológiai szkepszist. Noha a *Fordítás és anyagiság* című munka kiindulási, vizsgálati terepe Szabó Lőrinc *Örök barátaink* című elképesztő gazdagságú és terjedelmű műfordítás-gyűjteménye, az *Örök barátainkról* mégis vajmi keveset tudunk meg, a szerző csupán pár Shakespeare-szonett, Coleridge-versrészlet, és az Omar Khajjám (Edward Fitzgerald)-magyarításokra tér ki, igaz, azokkal a szöveg materiális alapzatáig hatolva rendkívül alaposan foglalkozik. A kötetkonceptió, a kontextus, a szövegek és a nyelvek párbeszéde eljelentéktelenedik: a hegy megmászatlan, a rendszer átláthatatlan, a műfordító Szabó Lőrinc továbbra is kiismerhetetlen marad.

Raadásul a szerzőt nem igazán hozza lázba a filológiai mélybúvárlat (nem is az a dolga), hidegen hagyja az *Örök barátaink* alakulástörténete, a 2002-es 1835 oldalas kolosszust tekinti alapnak, mely minden Szabó Lőrinc-szimpátiám ellenére aszkézis nélkül elolvashatatlan, olyan, mint egy bevehetetlen erőd. Kb. a harmadik Tyutsev-fordítás (vagy hogy a műfordításról ne gondolkozzunk ómódi-hierarchikusan: tyutsevi alapú Szabó Lőrinc-fordításmű) után az olvasó azonnal kalandozni kezd, ide-oda lapozgat, és fütyül a lehetséges hipernarratívára vagy hangulati koncepcióra: jó verseket akar, csúcspontokat. Ezzel szemben az első kiadások nagyon is jól olvasódnak, gazdaságosak és arányosak, és olyan mintázatokot kínálnak, melyek a „hangulaton” túl értelmezésként felismerésekhez is vezetnek, ugyanakkor a későbbi változatokat illetően eszünkbe vésik a szöveg önazonosságának, létmódjának örök problematikuságát, a változás és az átváltozás dinamikáját, melyben nem pusztán a szerző, de a szerkesztő, a korrektor vagy maga a könyvkiadói program (cenzúra vagy egyéb enyhébb ráhatás) is érdekelt lehet vagy érdekelté tehető.

Az *Örök barátaink* külső (nem elsősorban tudományos) recepciója két szélsőséges pólus közt ingadozik: a szinte fetisizáló, múzeumi tárgyimádat jegyében öröklődő kijelentéseknek se szeri, se száma. „Ő volt a magyar műfordítás Rác Aladárja: fémesen pengő és boszorkányosan gyors” — írja Szabó Lőrincről nagyon pontosan Halasi Zoltán. S a versfordítót valóban úgy kell mérni, mint az atlétát: csak a csúcsteljesítmény számít. Kritikusabb hangok és vallomások csak elenyésző mértékben bukkannak fel: Kukorelly Endre például bevallja, hogy a „nagy egész” ma már nem teljesen életképes, filológiai aszkézis nélkül emészthetetlen. Ezzel e sorok írója is így van: az *Örök barátaink* mint a szerzői intenció által sugalmazott „narratíva” nem olvasható el, inkább élményparkként funkcionál, ahol pillanatnyi kedvünk szerint válogatunk a potenciális élmények között.

A fokozatos felduzzasztás ugyanis erőteljesen motivált politikai aspektusokkal is társul, maga Szabó írja 1948-ban, hogy a II. kötetben nagyobb lett azoknak a verseknek az aránya, melyeket nem eredetiből fordított, hanem „idegen anyagból”, és váratlan odafordulását a klasszikus orosz líra alkotásai felé azzal a kéréssel is megtoldja, hogy „kérem, ne érezzenek emögött politikumot”. A mondat végére maga is rádöbben, hogy ez ott és akkor hiteltelen kijelentés, s odaveti: „bár, mint minden, szegről-végről ez is kapcsolatba hozható vele.” Sőt a felszabadítók iránti hála is előkerül: az ostrom viszontagságainak túlélését név szerint megköszöni Temirkul Umetoli kirgiz költő-főhadnagynak, illetve Pável Szavanok kapitánynak, s egy ismeretlen vezetőneküv Dimitrijnek. Az I. kötet ösváltozatában még mindössze egyetlen Lermontov-vers képviselte az orosz lírát.

Mezei Gábor számára nem ezek a kérdések érdekesebbek: ő a nyelv teremtő energiáit és képességeit ragadja meg olyan fordítói koncepció felvázolásával, „ahol nem az értelmezés elsőbbsége, de nem is az átvitelként értett jelentésviszonyok lesznek mérvadóak, hanem „a nyelv anyagiságának önműködései.” Ebből következőleg a fordító szükségszerűen olyasmit is képes létrehozni, ami a forrásszövegnek eleve nem is lehetett része. A nyelv „létesítő működésére” helyezi a hangsúlyt a pusztán hordozóvá degradált nyelvvél szemben, melyet a fordításról való gondolkodás során szeretünk leegyszerűsítve jelentések átvitelét végző mechanizmusként kezelni. A fordítás során a szövegek „kettős anyagi jelenléte” kerül előtérbe, s ez elvezethet a fordításszövegek önálló olvashatóságához is, amit Mezei szembesít egy olyan „produktivitással, amely a szövegek akusztikus és vizuális jelenlétével hozható összefüggésbe”. A médium konstitutív belépésének számbavételével alkot új fordításdefiníciót, mely szerint „a fordítás nem jelentésátvitel [...], hanem egy olyan szöveg létrejöttéért érthető, amely saját anyagi működései által létesít fordításviszonyt.” Ehhez társul egy médiaantropológiai felismerés, „az antroposz technika általi, mediális megelőzöttsége”. Mezei rendre a Kittler- és Walter Benjamin-fogalmak izgalmas és élvezetesen tálalt terhelésspróbáit is elvégzi.

Joggal konstruálja meg a klasszikus fordításkritika ellenségképét is, amennyiben az valóban leredukálható a „minőségi kri-

tériumok alapján történő” összevető értékelésre és a „hibák listázására”. Meggyőződésem, hogy létezik ennél kreatívabb klasszikus fordításkritika is. Tetszetős a műfordítást váltani akaró (a váltás szükségét sejtető) „fordításmű” terminus, mely feltételezi, hogy a fordítás nem csupán a saját idegenségében felmutatható hasonlóságillúzióra képes, hanem „képessé válik egy a résztvevőkön túlmutató, a résztvevőket megváltoztató értelemkonstrukció, sőt nyelv megteremtésére is”, s így hozzájárul az eredeti értelem elfedéséhez, miközben látszatra épp azt tárja fel. Természetesen logikailag helytálló következtetés ez, és tetszetős is, ám a gyakorlatban illúzió: a Nobel-díjat Kertész Imre kapta, és nem a fordítói, magyarul pedig aligha olvas a bizottság, a kiadó műfordítást akar és nem fordításművet, az idegent, a másikat kéri a fordítón számon. Egy koronként, nyelvenként, hagyományfelfogásokként elfogadott tűréshatáron belüli Kertészt. Számon kérő azonosságról már régen nincs szó (leszámítva talán a szakrális fordítást). Susan Sontag szerint fordítani muszáj, de nem lehet. Lator László egyik előadásában ezt a gondolatot szarkasztikus humorral úgy formálta át, hogy fordítani lehet, de nem muszáj. Meggyőződésem, hogy mindkettejüknek igaza van.

A fenn vázolt viszony és anomália forrásnyelvi és célnyelvi szöveg között szinte folytonosan létrejön, miközben a szöveg újraterelemi az idegent a sajátban, el is fed, de fel is fedt-ezt-azt, ám a megfeleltetési kényszer mindent ural (szerzői jogok, megrendelések, fordítói ösztöndíjprogramok stb.). Tetszetős esszéötlet az a Frey-idézet is, mely szerint „a fordítás nem az eredeti mű életéhez tartozik, hisz az eredeti már halott, hanem az utóéletéhez, s így feltételezi és egyszersmind meg is erősíti az eredeti halálát”. A kiragadott részletből nem igazán világos, miért feltételezi és erősíti meg az eredeti halálát pusztán azáltal, hogy létrejön. A fordítói istenkedő becsvágy tényleg ennyire vágyik az anyagilkosságra? Az új galaxis születése szükségszerűen érvényteleníti a régit? A valóság gyakran inkább az, hogy a legtöbb idegen nyelvű szöveg a legtöbb ember számára nem is létezik (nem olvashatunk minden nyelven), csakis fordításokban mutatkozik meg, s azon keresztül érzékeljük a (jelen)létét. Homérosz a legtöbb magyarnak magyarul létezik, s hogy van ógörög eredeti, készséggel elhiszi. A fordítás épphogya legtöbb esetben nem megöli, hanem egyenesen megteremti az eredetit. S hogy milyen erős ösztön ez, az is mutatja, hogy olykor a teremtés vágya akár közvetítő nyelvet is igénybe vesz.

Az együttolvasás termékenysége mindennemű kritikai megszorítás mellett Mezeinél is erőteljes: kiváló eredményekre jut a Shakespeare-szonettek forrásnyelvi és Szabó Lőrinc által kialakított szövegváltozatainak egybevetésakor, sőt nála mindig ott van egy harmadik szöveg is, egy Lacan-, Culler- vagy épp Kittler-passzus. Ez a hármas osztatúra bővülő rendszer eleven felvetéseket eredményez. Egy hypogramma kapcsán például Mezei odáig merészkedik, hogy a 15. szonettben található „Where wasteful Time debateth with Decay” sorának debateth szavában rejtőző halál jelentésű death szó anagrammatikus lehetőségével számolva kijelenti, hogy a fordításban nem működő mediális



rétegzettség helyett „e folyamat színterei a fordítás esetében a szemantikában lesznek kijelölhetőek”. Szabónál a halál grafikus megsejtetése, ahogy Mezei írja, „a múlás eszméjével kerülhet az olvasás során párhuzamba”, s így a benjamin „illeszkedés” fogalom értelmében a magyar szöveg az immateriális átalakítás ellenére is teljes értékű marad, s a hypogrammarombolás a materialitásból fakadó szükségszerűségnek mutatkozhat. A kreatív kisördög azonban azt sugallhatja, hogy mi van akkor, ha Szabó mégis belerejtette a hypogrammat a szövegbe, méghozzá épp ott, ahonnan Mezei a szemantikai kijelölés pályáját indítja: konkrétan az eszméje szóra gondolkodok, melyben az „éj” szó akár metaforikus halálként is megmutatkozhatna. Vagy az 5–6. sornál: „egy az ember s a nőVény, / Egyazon ÉG húzza föl s rontja le” szakaszba végül is beleíródik a hypogrammaszerű VÉG szó. A „death” beíródásával szemben Szabónál a szétszabdolás nem kizárólag grafikus érzékelhetősége révén érvényesül, hanem szinte hangzik is. A mediális feszültség akár érzékelhetővé is tehető.

A de Man-féle materiális inskripció fogalma ihleti arra, hogy Shakespeare 24. szonettjében a „stell’d” szó kapcsán Platon lélekbe vésés aktusát figyelembe véve jut el a „szívem / Lapjára karcolta be az arcod” Szabó Lőrinc-sor elemzéséig, melyben

az inskripció materiális érzékelhetősége az „arc” szó „karcol” szóban újratemtődésében válik érzékelhetővé. A szemantika és a grafikus megjelenés Mezei szerint akár mediális fordításként is felfogható, s ez a felismerés jelentősen kitágítja az értelmezhetőség kereteit. Az etimologizálás Sevillai Izidor óta hatékony módszere az értelmezésnek: a „stell'd” szó összehozása a görög sztlé szóval helyénvalónak tetszik, sőt a sztlé nem szükségszerűen „domborműves oszlop”, lehet emlék-, szégyen-, és törvényoszlop, de még sírkő is. Nem tudom, mennyire jó ötlet a dombormű-értelmezés felől folytatni a Szabó-féle változat mélyetimologico-kontrasztív megközelítését. Igaz ugyan, hogy a karcol szóban a fordítás a „reprodukciónak térbeliségét, a vésés a hordozót mélységében, anyagában érintő, a dombormű formálódását lehetővé tevő figurális működést [...] a stell'd szó ezen jelentésrétegeinek hiányában nem viszi színre”, de vajon miért is kellene? A versben ugyanis, ha jól értem, templomablak-festésről lehet szó, a szív katedrálisába zárandó „szentképről”. A „szív lapja” Szabónál is inkább a táblaüveg („in table of my heart”) lapja, mintsem „az írás vizualitására” szolgáló klasszikus felület, mely — amennyiben valóban Mezeinek van igaza — „a stell'd távoli stylus értelmében való használhatóságát” figyelembe véve valóban a „véset taktilitása mellé” állíthatja a „notáció képességét”. Az új értelmezés konklúziója így is, úgy is tanulságos: a Szabó Lőrinc-szöveg „nem a Shakespeare-szonettben tematizált re-prezentáció folyamatának reprodukcióját végzi el, hanem e re-prezentáció térbeliségének saját anyagában történő materiális előállítását.” Az azonban csak a látszat, hogy Mezei nem számol valamiféle helyettesíthetőségi viszonytal (akárcsak a fantáziátlan klasszikus fordításkritika kompenzációs logikája), ám a különbségek nem a szövegegységek közti jelentéskülönbségekből fakadnak, hanem elsősorban a szövegrészek medialitása tekintetében érvényesek. Izgalmas viszont, hogy az 1921-es változatban Szabó Lőrincnél az inskripciónak még nyoma sincs, akkori fordítása így kezdődik: „Szemem festő lett és szépségedet / szivem lapjára festve őrzim meg”.

Mezei leleményessége talán a Coleridge-dolgozatokban ér a tetőpontra. Az egyik Coleridge-sor („We stuck, nor breath nor motion”) fordításában („álltunk, — [csönd, végtelen] —”) észreveszi a tipográfiai jelhalmozásból adódó valóban szembeötlő összefüggést a megjelenített téma és a materialitás között: „a gondolatjel akár a tenger vízfelszínét is jelölheti, a két zárójel — a közük szorult szóttestekkel — pedig magát a hajót”. A fordításgesztus vizuális, grafikai arculatot ölt, az írás anyagisége révén reprezentálódik, ráadásul „hangoztathatatlanúsága” révén is felerősíti a csöndképzeteket. (A konzervatív fordításértelmező nem mulasztaná el megjegyezni, mennyire zenétlen az angolhoz képest a magyar fordítás.) A tipográfiai jelek kitüntetett szerepe a magyar szövegben lesz az a meglepő szempont, mely az értelmezőt elvezeti ahhoz a felismeréshez, hogy Coleridge versének „akusztikus súlyozottságával” szemben Szabó a „vizuális kódokat részésti előnyben”, s épp ez az, ami miatt Szabó Lőrinc szövege egyáltalán fordításként állhat elő. Kétségtelen, hogy ilyen beszo-

ulásokat Szabó máshol is csinál, például Krilov *A hazug* című versének fordításában („egy nemes úr — [herceg] — együtt sőtifikált / a barátjával”), és az is igaz, hogy ha összevetjük az I. kötet első kiadásában található Coleridge-részletet mondjuk az 1958-as kiadással, a központozás és a tipográfia nem egy eltérést mutat: van, ahonnan épp a Mezei gondolatmenetében kiemelkedően fontos gondolatjel hiányzik, máskor a pontosvesszőből lesz kettőspont, s olyan hely is akad, ahol nagybetűből kisbetű lesz, és a strófatagolás is elveszti csipkézetségét, a marginális glosszák pedig egy oldal erejéig a törzsszöveg ellenkező oldalára kerülnek. Lehetséges lenne, hogy „a tipográfia működése teszi lehetővé, hogy Szabó Lőrinc szövege fordításként lehessen olvasható, és hogy a fordításszöveg tipográfiai jelek között, illetve ezek révén létesít — gyakran jelentés és tipográfiai jel között előálló, azaz mediális — fordításvizonyt”? Nem hiszem, hogy ez így egzakt módon kijelenthető lenne, annak ellenére, hogy az észrevétel alapja több mint izgalmas.

Én a versfordítást történetileg és variabilitását tekintve is a koncertterem-elv szerint vélem megközelíthetőnek: ha az első sorban ülök, mást hallok és mást látok, mint ha a harmadik emeleten kaptam helyet, vagy ha a folyosón állva vagyok kénytelen hallgatni a kiszűrődő hangokat, s ugyanazt lemezfelvételtől megint kissé másképp hallom, holott eredeti hangforrás csak egy van, mely önmagával maradéktalanul azonosnak látszik. Amit Coleridge a pódiumon előad, azt Szabó Lőrinc kb. az első emeletéről hallja. Faludy György nyilván a koncertterem előtt állva hallaná, és még egy villamos is elcsörögne mellette, Devecseri Gábor pedig alighanem az első sorban fülelne partitúrával a kezében. A fordítás halló- és tűréshatárfüggő.

Nyilvánvalóan izgalmas lenne a görög, kínai, orosz vagy perzsa szövegek tipográfiai poétikájának potenciális mediális összefüggéseire is rávilágítani, noha e nyelvek közül Szabó csak a görög esetében dolgozott eredetiből.

A szöveg önazonossága Mezei könyvében csak elvétve kérdőjeleződik meg, a variánsok játéka kevés szerephez jut, holott a materialitás mozgását, a szöveg és az alkotás korporealitását mindkettő alapjaiban határozhatja meg. A *Rubáiyát*-fordításoknál ez kifejezetten izgalmas kérdés, hiszen ebből háromféle van: Szabó az utolsót tekintette véglegesnek, mely radikálisan új szövegnek hat az elsőhöz képest. 1965-ben Katona Tamás mégis a második változat mellett tette le a voksát, s a Helikon ezt jelentette meg, mondván, hogy „a három változat közül ez közelíti meg legjobban a perzsa eredeti szellemét és hangját”. A szerzői narratíva mellett a szerkesztőivel is érdemes számolni mind szövegvariáns, mind tipográfia (központozás) szempontjából. Míg például a 71. négyesoros harmadik változatára igaz, hogy „az Ész [...] az írás mint korporeális gesztus ellenpontjaként lesz jelen”, mert így hangzik: „A Mozgó Ujj ír, végez, s megy tovább, / s vissza nem csalja csak egy fél-Sorát / törölni Ész és Szív, s nincs annyi Könny, / hogy kiolthassa egyetlen Szavát.” A második változatban (74) viszont az Észnek nyoma sincs: „A Nagy Kéz ír s tovább megy, és a holt / egek zúgják a lángoló sikolyt: / millió könny

egy sort le nem törül, / millió jaj egy betűt ki nem olt!” A szövegek kiterjedtebb történeti párbeszéde, illetve a materialitás mediális vagy korporeális megmutatkozásának dinamikája is megérne egy alapos vizsgálatot.

Kedvenc költészetdefinícióm szerint költészet az, ami a fordításban elvész. Kedvenc fordításmetaforámat Cervantes fogalmazta meg: fordításban olvasni egy művet olyan, mint egy csodás gobelint bámulni — hátulról. Tisztában vagyok vele, hogy mindkét definíció ómódi és a fordítást az eredeti viszonylatában kategorikusan hierarchizálja. Ugyanakkor ez van: ha tehetem, Shakespeare szonettjeit inkább angolul fürkészem, ha meg Szabó Lőrincre vágyom, felütöm a *Tücsökzenét*. A legtöbb dologban azonban rászorulok a fordítókra, és készséggel hiszek nekik, hiszek bennük, miközben tudom, amit tudok. A fordításértelmezőnek pedig paradox módon halás vagyok azért is, ha galád módon összevetős hibajegyzéket készít, és azért is, ha elgondolkodtat arról, miért értelmetlen az ilyesmi.

LAPIS József

A tükrön túl

Az elmúlt két év
gyerekkönyvtörténeli

Kisgyermekes barátainknak

Az utóbbi hozzávetőlegesen két év gyerekirodalmi termésének a teljesség igényével történő áttekintését adni (az elsősorban a kisebb korosztályokat érintő kiadványok nagy száma miatt) szinte lehetetlen volna, így jelen írásban ez nem is lehet vállalt cél. Néhány tendencia, illetve izgalmasabbnak, különlegesnek vagy fontosabbnak tűnő mű kiemelésével igyekszem tehát valamiféle összegzést nyújtani, a felső határt ezúttal nagyjából a tízéves korosztálynál húzva meg. A gyerekirodalomnak mindig is különböző, nem szükségképp összeillő szükségleteket kellett egyszerre kielégítenie: a könyvpiac igényeit, a tartalmi és érték-szempontú elvárásokat, a fiatal korosztályok szórakoztatásának követelményét. S nem túlzás kijelenteni, hogy vélhetően épp a célközönségnek, a gyerekeknek van a legkisebb befolyásuk a felnőttek által működtetett és szabályozott gyerekkönyvpiacra.¹ A különböző trendek megszilárdulása során egyéb egyéni és tár-

sadalmi megfontolások mellett azonban a gyermekfogyasztóktól érkező visszacsatolások is hatással vannak mind a szülő vásárlási szempontjaira, mind a kiadói irányvonalak alakulására, s ezzel összefüggésben az alkotói munkára.

Érdemes mindenekelőtt leszögezni, hogy a minőségi, sokféleleségre törekvő gyerekkönyvkiadás néhány kiadónak köszönhetően egyre inkább meghatározó tényezővé válik magyar nyelven is (azzal együtt, hogy lehetne sorolni a nem ebbe a kategóriába tartozó, egykaptafás, a könnyű elérhetőséget és megfizethetőséget elsődleges célként kitűző kiadványokat is). Olyan kiadókról van szó, mint a nagy hagyományú Móra Könyvkiadó, a „kézműves kiadónak” is nevezhető Csimota, a Cerkabella, a Két Egér (az eddig felsoroltak a Móra Kiadói Csoport önálló szerkesztőségű tagjai), a Pagony (amelynek 12+-os könyveket megjelentető ifjúsági kiadója a Tilos az Á), a (Librihez tartozó) Kolibri, a gyerekkönyvekkel is foglalkozó Magvető és Scolar, a Naphegy, a kolozsvári Koinónia, a Vivandra, a Ciceró Könyvstúdió, a Betűtészta, a General-Press, a remek magazint is megjelentető Csodaceruza, a Könyvmolyképző, a Manó Könyvek vagy a Holnap. Természetesen ezen kiadók profilja (például a progresszívebb és kockázatosabb fogadtatású szerzők és illusztrátorok beengedését tekintve) más és más, mennyiségi és minőségi szempontból is eltérő teljesítményre képesek, de mindegyiktől lehetne mondani az utóbbi évekből sajátos, különleges, jelentőssé váló könyvcímeket. Fontos megemlíteni, hogy bár ebben az írásban magyar szerzők műveiről lesz szó, a felsorolt műhelyek többségének nem kevésbé jelentékeny vállalkozása a külföldi munkák hazai közvetítése. A meghatározó nemzetközi trendek közül sok skandináv szerzőt ad ki például a General-Press (Sven Nordquist itthon is népszerű *Pettson és Findusz*-sorozata, Barbro Lindgren), de náluk olvashatóak Cynthia Paterson *Foxwoodi meséi* és Beatrix Potter művei is. A Pagony adja ki a szintén kedvelt Jill Tomlinson (*A bagoly, aki félt a sötétben*; *A cica, aki haza akart menni* stb.), Eric Carle (*A telhetetlen hernyócska*), Julia Donaldson (*A graffaló*) és a holland klasszikus, Annie M. G. Schmidt könyveit. A Kolibri adta ki tavaly egyebek mellett az Agócs Írisz által mesterien illusztrált *Aludj el szépen, Bendegúz!* című „altatókönyv”-et Carl-Johann Forssén Ehrlintől (abban a segítő célzatú *KönyvTÁRS* sorozatban, amelyről még lesz szó). A Cerkabellánál jelent meg többek között a tavalyi év egyik leginkább szórakoztató, vidám és egyben elgondolkodtató könyve, a sörényes hangvételű és a mogyorós pele kalandjában a másság kérdését játékosan-humorosan kezelő *Fura állatok* Lotte Olssonról.

A sor hosszan bővíthető és folytatható lenne, de hogy ne fulladjunk bele a nevek tengerébe, a „fura állatok” nyomvonalán haladjunk tovább. Az állatok „különcségének” bemutatása mellett a Cerkabella a szörnyek és szörnyszerűség játékos újrachangolásában, bensőségessé tételében is szerepet vállal Adamik Zsolt és Hanga Réka *Bibedombi szörnyhatározója* által (2014). A könyv

¹ Vö. Petra THIEL: *Tracking Trends and Brands in the International Children's Book Market*, <http://heup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/view/9066/3485>