

ANAKRONIZMUS ÉS ANATOPIZMUS A FORDÍTÁSBAN

ANACHRONISM AND ANATOPIISM IN TRANSLATION

KAPPANYOS ANDRÁS¹

Absztrakt: A tanulmány az anakronizmus és anatópizmus jelenségét vizsgálja az irodalmi fordításban. A strukturális anatópizmus a legtöbb esetben elkerülhetetlen, hiszen a művek által megteremtett narratív univerzum, sőt még a lírai művek beszédhelyzetük is tartalmazzák a kulturális kontextusra való utalásokat, és a célnyelv kulturális kontextusa szükségszerűen különbözik a forrásnyelvtől – hiszen enélkül nem is volna szükség fordításra. Az anakronizmus veszélyét az időbeli távolság is növeli: ezt az archaizálás ellensúlyozhatja, de a valódi korhűséget célzó fordítások igen ritkák. Bizonyos fordítók szándékosan is előállítanak anakronisztikus vagy anatópiztikus szöveghelyeket: ezek sajátos elidegenítő effektusként működnek. Az anakronizmus súlyossága nem lineárisan nő az időbeli távolsággal, hanem gyakran attól függ, hogy egy meghatározó kulturális változás előtti vagy utáni állapotra mutat-e az adott referencia. A tanulmány Rilke *Archaischer Torso Apollos* (*Archaikus Apolló-torzó*) című szonettjének és fordításainak példáján mutatja be ezt a jelenséget.

Kulcsszavak: kulturális fordítástudomány, anakronizmus, anatópizmus, kulturális kontextus, nyelvi archaizálás, elidegenítő effektus

Abstract: The paper examines the phenomenon of anachronism and anatópism in literary translation. Structural anatópism is inevitable in most cases since the narrative universe created by the texts, and even the speech situations of lyrical works, contain references to the cultural context, and the referred cultural context is necessarily different from that of the target language since translation itself would be irrelevant without this difference. The risk of anachronism is increased by the temporal distance: this can be compensated by archaisation, however, translations aimed at true temporal fidelity are very rare. Some translators also deliberately produce anachronistic or anatópistic loci in their texts: these act as peculiar alienating effects. The seriousness of anachronism does not increase linearly over time, but often depends on whether a particular reference points at a state before or after a certain cultural change. The paper illustrates this phenomenon with the example of Rilke's sonnet, *Archaischer Torso Apollos* ("Archaic Torso of Apollo").

Keywords: cultural translation studies, anachronism, anatópism, cultural context, linguistic archaisation, alienating effect

¹ KAPPANYOS ANDRÁS
Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet
1118 Budapest, Ménézi u. 11–13.
kappanyosa@t-online.hu

BEVEZETÉS

Az anakronizmus jelenségét mindenki ismeri: az ókori Rómáról szóló filmben a tóga alól kivillan egy karóra, és máris „oda az illúzió”: a hallgatólagosan elfogadott reprezentációs egyezmény felborul, a „szándékosan felfüggesztett hitetlenség” állapota fenntarthatatlanná válik. Persze a nézőt – legalábbis a felnőtt nézőt – itt nem az az információ (vagy pontosabban az explicitté válása) zökkenti ki, az, hogy egy római patrícius karórát visel, hanem hogy akit nézünk, az valójában nem patrícius, hanem egy hanyag vagy szórakozott színész. Itt tehát az anakronizmus csak forma; a lényeg a reprezentáció lelepleződő tökéletlensége, amely lerombolja az élményt, mint a Mikulás félrecsúszó szakála vagy a képkivágásba lógó mikrofon. Az anakronizmus tisztább példája, amikor a filmen a római katonák kengyellel lovagolnak, holott a birodalom idején ez az eszköz és az általa meghatározott harcmódor még nem létezett – az ókori hadviselésben éppen ezért volt a gyalogságé a főszerep. Nem felszíni apróságról van szó tehát, de érzékeléséhez szükség van előzetes ismeretekre. A nézők többségét ez az inkonzisztencia nem zavarja, mert a film teremtett univerzumán belül nem okoz törést: ez egy ilyen Róma.

Nemrégiben a *Trónok harca* egyik jelenetében ottfelajtott Starbucks papírpohár keltett világméretű felhőrdülést. Ebben az esetben az is bizonytalan, hogy egyáltalán anakronizmusról beszélhetünk-e, hiszen ez a fantáziauniverzum nincs pontosan elhelyezve a nézők jelenéhez képest: nem lehet hozzá évszámot rendelni, de mindenestre középkorias (legalábbis a romantikus középkor-elképzelést követő), részleteiben mindenképpen premodern világ, amelyben a posztmodern konzumkultúra szimbóluma valóban értelmezhetetlen és illúzióromboló. Amennyiben az összeférhetetlenséget nem időbeli, hanem térbeli eltérés okozza (a képek egy elképzelt, másik univerzumot reprezentálnak), akkor anakronizmus helyett anatópizmusról kell beszélnünk. A kettő persze gyakran nem választható külön egymástól: amikor a Jézus életéről szóló filmben kukoricaföld látható a háttérben, akkor nem dönthető el, hogy az idő vagy a tér reprezentációja van-e elhibázva, hiszen kukorica már létezett akkoriban, csak az óvilágban volt ismeretlen. (Voltaképpen az idő- és térvizonyok ilyesféle szétválaszthatatlan összefüggésének kezelésére vezette be Bahtyin a *kronotoposz* fogalmát.)

Az időben vagy térben távoli világok reprezentációja mindig magában hordja az anakronizmus és anatópizmus problémáját, s a veszély megkettőződik a fordításban, hiszen a fordítás éppúgy távol kerülhet az eredeti írás helyétől és idejétől, mint az eredeti írás az általa reprezentált világ helyétől és idejétől. A Kr. e. első században élt Kleopátra és Julius Caesar 16. századi angol nyelven társalognak, amit 21. századi fülünk számára 19. századi magyar nyelv közvetít. A helyzetet tovább bonyolítja, hogy a reprezentáció szabályai koronként is változnak. Shakespeare számára a „korhűség” igénye semmit sem jelentett; színházában az antikvitas hősei vagy a legendás világok szereplői ugyanazokban a ruhákban és díszletekben, ugyanazon a nyelven szólaltak meg, mint a közelmúlt angol történelmének (például a Rózsák háborújának) alakjai. Ez a későbbi feldolgozóknak lehetőséget ad az anakronizmus és anatópizmus kiélezésére. Kenneth Branagh 1993-as filmje közelebbről meg nem

határozott, 19. század eleji, idillikus mediterrán környezetbe helyezi a *Sok húhó semmiért* cselekményét, és a herceg, Don Pedro szerepét Denzel Washingtonra osztja: ez a gesztus tudatosan „színvakságot” követel a nézőtől, hiszen egy fekete bőrű herceg nemcsak a Shakespeare által eredetileg megrajzolt Messinában, hanem a 19. századi Itáliában is elképzelhetetlen volna. Az utóbbi időben szinte műfajjá vált az időben áthelyezett adaptáció – a példák hosszan sorolhatóak volnának Baz Luhrmann ezredfordulós, Los Angelesben játszódó *Rómeó + Júliá*jától a BBC 21. századi *Sherlock*-verziójáig – de ezekben éppen az a mutatvány, ahogyan elsimítják az anakronisztikus feszültséget, ezért számunkra most kevésbé érdekesek.

1. AZ ANATÓPIZMUS CSAPDÁJA

A fordításban a referenciális anatópizmus eleve elkerülhetetlen. Voltaképpen két eset lehetséges. Az első, ha az eredeti eleve anatópikus: ha az ókori Egyiptom lakói vagy egy távoli galaxis bizarr létformái például modern köznyelvi angolt beszélnek, akkor a fordítás ezt egy éppolyan valószínűtlen anatópizmusra, a mai magyar nyelvre cseréli le. A második esetben az eredeti szintopikus: például egy Balzac-regény szereplői a 19. századi Párizsban társadalmi státusuknak megfelelő 19. századi francia szociolektust beszélnek, de a fordításban ez a realiztikus elrendezés felbomlik, és 20. századi, jellemzően a köznyelvi normához közelebb álló magyart kezdenek használni. A fordítás tehát vagy továbbviszi és megismétli az eredeti anatópizmusát, vagy elrontja az eredeti szintopizmusát, és így vezet anatópizmushoz. A fordítás – mint egy „definíció szerint” – alapvetően a kódot cseréli le, a kontextust és a referenciákat lehetőleg változtatlanul hagyja, vagyis a párizsi utcákon játszódó cselekményt nem helyezi át a budapesti utcákra. A szélsőségesen domesztikáló stratégiák persze ezt is megengedik – ahogyan például a *Bácsmegyeinek össze-gyűjtött levelei* (KAZINCZY 1789) vagy az *Évike Tündérországban* (CARROLL 1936) esetében történt.

Azt az irracionális alapállást, hogy a narratíva deklaráltan *idegen* hősei magyarul beszélnek, mindnyájan megtanuljuk elfogadni. Kulturális szocializációnk kezdetén túlnyomórészt csak anyanyelvünkön megszólaló könyvekkel és filmekkel találkozunk; a médiumokból érkező információ érthetősége evidenciává, „alapértelmezéssé” válik, mielőtt a nyelvi idegenséget egyáltalán megtapasztalnánk. Ezért nem is kelt bennünk kognitív disszonanciát az a lehetetlen – a valósággal összeegyeztethetetlen – tapasztalat, hogy a középkori lovag és az úrkalandor, a francia piaci árus és az angol főrend, a római patrícius és az utolsó mohikán egyaránt magyarul beszél. Ezt a „hiszékenységet” lényegében reprezentációs konvencióként tanuljuk meg, még jóval a többi hasonló konvenció előtt, amelyeket sokkal nehezebb elsajátítani. Egy négyéves bekiabál a bábszínházban, mert befolyásolhatónak gondolja a cselekményt, és még egy hatéves is megkérdezi, hogy a filmen „igazából” meghalt-e a szereplő. Vizuális ábrázolásoknál a perspektíva vagy a takarás megértése kemény munkába kerül, és aktív használatát sokan még felnőtt korukra sem sajátítják el. Ezzel szemben annak az elfogadását, hogy a könyvekben és filmekben mindenki magyarul beszél, nem kell megtanulni, sőt egy következő fázisban épp azt kell majd megtanulni, hogy az indiánok *igazából* nem magyarul beszélnek. A készen kapott

elrendezés egész egyszerűen kényelmes a számunkra, így nincs okunk megkérdőjelezni. Ami normává vált, abban nem látjuk meg a különösséget.

A fordításban olvasott szövegek anatópizmusa mindaddig nem tűnik fel, amíg valamilyen metanyelvi működés rá nem mutat. Ilyen lehet például egy szójáték, amely semmiképpen sem származhat az eredetiből, amely a fordításszövegben ütközik ki a fordíthatatlanságával. Amikor Micimackó azon tanakodik, hogy a *menyét* talán elhozta a *menyét*, azt nem lehetne más nyelvre fordítani, s ebből válik világossá, hogy nem fordítás, noha annak kellene lennie. Micimackó olyasmit mond, amit Winnie-the-Pooh nem tudna mondani: itt megmutatkozik az anatópizmus. Hasonlóképpen ellentmond a fordítói kontraktusnak, ha egy szemantikailag szervesen elembe bukkan fel lokális célnyelvi referencia. Az *Ulysses* 14. fejezetében egy kocsmai jelenetben hangzik el a következő mondat: „Leith police dismisseth us”, ’a leith-i [skóciai város] rendőrség elenged minket’. (JOYCE 1986: 349) A beszédaktusnak semmiféle referenciális közlő funkciója nincs, nincs valós denotátuma, csakis performatívuma: valójában egy nyelvtörő, amelyet itt részeg emberek használnak a saját (vagy egymás) pillanatnyi állapotának felmérésére és annak eldöntésére, hogy ihatnak-e még. (Az egymáshoz közel képzett, de az angol fonológiában megkülönböztetett dentális és alveoláris zöngétlen spiráns között kell ide-oda váltogatni.) Ezt magyarrá „lefordíthatnánk” például az „ipafai papnak fapipája van” mondattal (és a bilabiális zárhang – labiodentális réshang váltogatásával), ami a helynév jelenléte miatt akár vonzó ekvivalenciának is tűnhetne, de éppen az szól ellene, hogy magyarországi helynevet implementálna a Dublinban játszódó narratívába, amely motivátlanságával azonnal érzékelhetővé tenné az anatópizmust. Közbevetőleg: Ipafa valójában nem létezik, csak Ibafa (Baranyában); a falu legfőbb nevezetessége egy pipamúzeum: ez a konkrétum azonban csak tovább rontja esélyeiket a fordításban való szereplésre. Sokkal biztonságosabb eljárás, ha a csak köznévi (tehát Dublinon belül is érvényes) referenciákat tartalmazó, kissé más természetű hangképzési nehézséget kielező „sárgabögre görbebögre” mondókát alkalmazzuk. (JOYCE 2012: 407)

A fordításoktól alapértelmezésben elvárható, hogy a szándékolt anakronizmusokat vagy anatópizmusokat átvegyék, és hogy újakat, ha tehetik, se szándékoltan, se szándéktalanul ne implementáljanak. (Az implementáció lehetséges eseteire később visszatérünk.) Az eredetiben szereplő szándéktalan hiba kezelése etikai kérdéseket vet fel: van-e jogunk *kijavítani* az eredeti szerzőt, nem minősül-e ez (saját szándékunktól függetlenül) rontásnak, információvesztésnek. A javítás egyes esetekben kényszerként merülhet fel: a referenciális hiba a célkultúrában olykor sokkal nagyobb relevanciára tesz szert, sokkal inkább fókuszba kerül, mint a forráskultúrában. Budapest és Bukarest összetévesztése a Tüzföldről vagy a Fülöp-szigetetről nézve bocsánatos vétség lehet, de nyilvánvalóan súlyosabban esik latba a városok közvetlen kulturális közelségében. Ken Kesey *Superman halálának másnapján* című novellájában egy második világháborús német tábornok egykori autójának hűtőjén egy „kétfejű sas” szimbóluma látható, és Kaliforniából vagy Oregonból nézve minden bizonnyal valóban el is homályosul a különbség a különféle expanzív európai birodalmak címermadarai között. Annak az olvasónak azonban, akinek ezek a birodalmak és szimbólumaik a személyes családtörténetét is befolyásolták, nyilvánvalóan

sokkal fontosabb ez a különbségtétel, ezért a közép-európai fordításban a hibát (ha csak nem kritikai igényű kiadásról van szó) érdemes kijavítani. (KESEY 1997: 51)

Az irodalmi fordítás során elkerülhetetlen, hogy időnként az eredetitől idegen, a célkultúrához tartozó nyelvi vagy referenciális elemeket implementáljunk a szövegbe. Voltaképpen már annak is fennakadást kellene okoznia, amikor például valaki az idegen nyelvi környezetben *magyaráz* (azaz azáltal teszi értelmessé az információt, hogy *magyarrá* változtatja): szerencsére az ilyen zökkenőkön rendszerint átlendít bennünket a narratíva sodrása. Ennél azonban sokkal nagyobb zökkenők is adódnak: a fordíthatatlan helyek, például a paronomáziák megoldásának voltaképpen nincs is más reális módja, mint a helyettesítés. Az ilyen esetekben is óvakodnunk kell a kronotopikus koherencia megsértésétől. Az *Ulysses* 18. fejezetében Molly megemlékezik egy esetről, amikor egy megcsalt feleség arzénal ölte meg a férjét, s közben felfigyel a szer nevére: az *Arsenic*-ben Molly sajátos nyelvszemlélete, amelyben különösen fontos szerepet játszik a népetimológia stratégiája, felfedezi az *arse* ('segg') szó jelenlétét. (JOYCE 1986: 613) A magyar fordításban olyan megfelelőt kellett keresnünk, amely hasonló népetimológiás műveletre ad lehetőséget, vagy eleve egy ilyen művelet lenyomata; valamilyen halálos mérget jelölő főnév, amely hypogrammaként szkatologikus utalást foglal magában. A legtökéletesebb magyar megoldás a *szarin* lett volna, „sajnos” azonban ezt az anyagot csak közvetlenül a második világháborút megelőzően fedezték fel, és vegyi fegyverként alkalmazták, így semmiképpen sem lehetett volna a századforduló tájékán családon belüli atrocitás eszköze. Megoldásunk a *stricin* szó, amely egyértelműen utal a *sztrichnin* nevű méregre, de mintegy megalkotja azt a nyelvi verziót, ahogy ez a szó Molly elméjében megjelenne. (JOYCE 2012: 641) Szerencsénkre ezt a vegyületet már a kora újkortól alkalmazták kártevőirtásra, háztartási szerként is árusították, és ennek megfelelően bűnügyi felhasználása is jelentős hagyománnyal rendelkezett, tehát Molly hasonló gondolkodású magyar kortársa élhetett volna az általunk létrehozott népetimológiás eljárással. A helyettesítés így nem hoz létre anakronizmust, a nyelvi különbség pedig belesimul az egész fordításra jellemző, elkerülhetetlen anatópizmusba.

Ritka esetekben természetesen az is előfordul, hogy egy szöveg éppen a fordításban válik szintópikussá, de – némileg paradox módon – ez sem valamiféle elnyert otthonossághoz, hanem gyakran információs és esztétikai deficithez vezet. Képzeljük el, ahogyan Rejtő Jenő légiós regényeinek félelmetes Potrien őrmestere a francia fordításban „visszakapja” a maga igazi franciaságát. A műveletben ugyanakkor eltűnnek mindazok a gazdagon cizellált és sokszor ellenállhatatlanul vicces nyelvi eszközök, amelyekkel Rejtő az őrmester franciaságát és hőseink mellett a mi számunkra is megnyilvánuló idegenségét érzékeltette. Ugyanígy tűnnek el a francia fordításban Poirot felügyelő idegenségének (s vele különbségének és vállalt magányának) apró, gazdagon kidolgozott jelei is. A jól megírt szövegekben az anatópizmus nem hiba, hanem olyan effektus, amelyet a szerző felhasználhat a maga narratív, esztétikai és lélektani céljaira. Ezek az építőelemek jelentős részben átmenthetők a fordításba, kivéve a fenti példákhoz hasonló eseteket, amikor a célnyelv közegében ezek a konnotatív információtöredékek láthatatlanná válnak, nyomtalanul feloldódnak.

2. ANAKRONIZMUS ÉS ARCHAIZÁLÁS

Míg a referenciális anapizmus a fordítás lényegéhez tartozik (a megszólalók más nyelven fognak beszélni, mint ahogyan beszélniük „kellene”), az anakronizmus jelenléte nem ennyire determinált. Egyrészt gyakran előfordul, hogy a fordítás még ugyanabban a kulturális korszakban készül, mint amikor az eredetit írták (így anakronizmus nem is jön létre); másrészt az anakronizmus kiküszöbölésére „művi úton” is lehet lépéseket tenni, elsősorban az időbeli távolság tudatos nyelvi-stilisztikai áthidalása, azaz archaizálás révén. Persze a kielégítő megértést egyáltalán nem garantálja, hogy a forrásszöveg és a fordításszöveg egyazon korszakban keletkezett: a társadalmi és kulturális kondíciók különbsége az anakronizmushoz nagyon hasonló félrecsúszásokat okozhat az értelmezésben. A *Catcher in the Rye* első magyar fordítása mindössze 13 évvel követte az eredeti, 1951-es könyvet (SALINGER 1964). A *Zabhegyező* cím a mai értelmező számára kifejezetten félrefordításnak tűnhet, hiszen az eredeti cím (amelyet az újabb fordítás *Rozsban a fogó* változattal kísérel meg visszaadni), éppen a másokért vállalt felelősség, az önfeláldozás felismert fontosságára utal, vagyis éppen ellentétes a zabhegyezés (haszontalan látszattevékenység, szélhámosság) konnotációival. Csakhogy a hatvanas–hetvenes évek magyar tizenéveseinek szabadságfoka, életlehetőség-készlete, egzisztenciális kételyeinek spektruma nem volt összevethető azzal, amit a könyv amerikai hőse megtehetett vagy elgondolhatott, és esélyük sem volt olyan dilemmák és kihívások elé kerülni, amelyekből Holden visszariadhatott vagy megundorodhatott. Holden Caulfield valóban zabhegyezőnek tűnhetett magyar kortársai szemében, hiszen számukra felfoghatatlan szabadsággal rendelkezett, miközben érthetetlen (így mondvacsinálnak tűnő) problémákon rágódott. A két társadalom állapota, értékrendje olyan mértékben különbözött, amely az alapvető értékválasztásokat is képes volt visszajukra fordítani. Az azóta eltelt évtizedek során az értékrendek különbsége részben kiegyenlítődött, a magyar társadalom története áthaladt egy kulturális vízváltáson, a *Zabhegyező* cím pedig ilyen sajátos módon anakronisztikussá vált: az újrafordítást nem lehetett elodázni. (SALINGER 2011)

Ha a forrásszöveg és a fordításszöveg keletkezését nagyobb időtáv választja el, akkor fennáll a nyelvi és referenciális anakronizmus veszélye: a fordító olyan nyelvi elemet alkalmazhat, vagy olyan reáliára utalhat, amely az eredeti szöveg keletkezésakor még nem létezett. Régi szövegek fordítása során rendszerint tudatosul is ez a körülmény, a fordítók igyekeznek valamiféle „nyelvi patinát” kölcsönözni a szövegnek, mintegy jelezve olvasóik számára az eredeti szöveg időbeli távolságát. Arany János Shakespeare-fordításainak kivételesen hosszú, másfél évszázadot is meghaladó kulturális elevensége jórészt annak köszönhető, hogy a fordító nagyon következetes volt ennek az enyhén archaizáló, nagyjából egy nemzedékkel korábbra, Kölcseyék nyelvhasználatára tekintő nyelvi univerzumnak a megteremtésében. Elvileg fennállt volna az a lehetőség is (és Arany kétségkívül képes is lett volna rá), hogy a fordítás nyelvi sztenderdjét valóban Shakespeare korára, tehát nagyjából Balassi Bálint dikciójára hangolja. Arany azonban bizonyára tisztán látta, hogy Balassi Magyarországnak és Shakespeare Angliájának társadalmi-kulturális állapota között

hatalmas volt a különbség, így az anakronizmus kiküszöbölésének rekonstruktív kísérlete óhatatlanul új, anatópikus feszültségeket vezetne be a szövegbe, némileg hasonlóan a Salinger-regény esetéhez. Hogy csak egy egészen kézenfekvő példára utaljunk: Balassi Magyarországon nem volt királyi udvar, s minden ehhez kapcsolható kulturális hatás is hiányzott (ahogyan egyébként Arany Magyarországon is), ezért disszonanciát keltett volna, ha egy korabelivé hangolt szöveg „úgy tesz”, mintha lett volna. A referenciális koherenciát, az ábrázolt világ hihetőségét paradox módon jobban szolgálta az elvont és kissé mesészerű idegenség.

A rekonstruktív archaizálás azonban mégsem lehetetlen vállalkozás. Bányay Geyza a 20. század második felében úgy fordította le az ötszáz évvel korábban keletkezett chesteri misztériumjátékok egyikét, ahogyan az egykorú fordító fordította volna, vagy ahogyan a korabeli Magyarországon írták volna meg, ha ezen a szinten állt volna a társadalom és a kultúra fejlettsége (BÁNYAY 1984). A 15. század magyar írásos emlékei igen kevés támpontot adnak ehhez, de bizonyos értelemben épp ez a hiány, a mérce hiánya teszi lehetővé a rekonstrukciót. A hihetőségben az is segít, hogy a misztériumjáték népies, közösségi műfaj, ahol a szövegintegritás keretei kevésbé szigorúak, mint a szerzői szövegeknél; a rekonstruktív fordítás így könnyebben odailleszthető a művelődéstörténet fehér foltjára, nem ütközik szilárd tényekkel. A *Noének víz-özönnye* úgy jelenik meg az olvasó előtt, mintha egy nyelvemlék modern átirata lenne. Az archaizálás módszerei közül már maga a cím is bemutat néhányat: ilyen a birtokviszony kettős jelzése (vö. „virágnak virága”) vagy a következetesen „ipszilonista” (azaz nem analitikus) ortográfia. A fordító természetesen a szókinccset is szigorú keretek között tartja, így a béke jeleként az úr nem szivárványt, hanem *ívet* helyez az égre. Bár a rekonstruálni kívánt nyelvallapot egy évszázaddal megelőzi a Károli-bibliát, Noé történetében még Károli is *ívnek* nevezi a szivárványt (a *Jelenések könyvében* egyébként az utóbbi szó is megjelenik). Bányay Geyza kísérlete kitérít a fordítói kreativitás határait, de azt is segít megértenünk, miért nem ilyen elvek alapján fordítjuk Shakespeare-t.

3. ELIDEGENÍTŐ EFFEKTUSOK

A szándékosan implementált anatópizmus rendszerint megakasztja a szöveg jó folytathatóságát (good continuity), egy pillanatra felfüggeszti a narratív egyezményt, olyan érzést kelt, mintha a fordító a szerző elé tolakodva felhívná magára a figyelmet. A helyzet azért paradox, mert megismerő törekvésünk tárgyában, az elviselhetően idegen szövegfolyamatban váratlanul valami meghökkentően ismerős bukkan elénk, ami elüt a környező idegenségtől, nem lehet annak része: az angol *menyét* (weasel) bizonyosan nem hozta el a *menyét* (daughter-in-law). Így éppen az ismerősség válik elidegenítő effektussá: nemcsak félrecsúszik a Mikulás szakállá, hanem mögötte ráadásul felismerjük a házmaster bácsit is.

Az elidegenítő effektus, a szövegszerűsége, megalkotottságra való rámutatás természetesen teljesen legitim eljárás. Esterházy Péter tudatosan erre építi egyetlen műfordítását (ESTERHÁZY 1996), de nem is nagyon tehetne mást egy olyan könyvvel, amelynek kiinduló ötlete éppen az ő családnévére épülő paronómázia – ez a könyv

tehát egy különleges, cinkosan ironikus játék, groteszk nyelvi viadal része, a fordítás tudatosan nem leképezni akarja az eredetit, hanem mintegy semlegesíteni, fölébe kerekedni. Esterházy egy évtizeddel korábban már egy teljes regényt is felépített a nyelvi anakronizmus poétikai programjára: a Csokonai Lili álnéven írt *Tizenhét hatytyúk* hősnő-narrátora 20. század végi reáliák között 17. századi nyelven keresi az útját. Idegenségét, kiszolgáltatottságát jelzi az az erőfeszítés, hogy a vele történeteket kénytelen „lefordítani” a maga nyelvére.

Más azonban a helyzet, ha az elidegenítő effektust a fordító egyoldalúan, a kontextus igazolása nélkül indítja el. Ezekben az esetekben érezheti úgy az olvasó, hogy a fordító egoizmusa gördített akadályt az olvasás folyamatossága elé: hogy „nem tudott ellenállni” a saját ötletének, mint Karinthy a menyét esetében. Karinthy valóban nagy kedvvel implementálja saját humoros ötleteit a fordításaiba, mivel alighanem úgy véli (s nem alap nélkül), hogy a könyvet elsősorban az ő neve, s nem az ismeretlen idegen szerző miatt veszik meg az olvasók. A tízes években, a Swift-fordítások idején ez még nem volt így, de Stephen Leacock humoreszkjeinek megjelentetésekor a kiadó már azt nyomtatta a címlapra, „Magyarra írta: Karinthy Frigyes”. (LEACOCK 1926) Ez a különös megfogalmazás egyrészt azt üzeni az olvasónak, hogy a Karinthy-humor autentikus megnyilvánulásaira számíthat, amelyeket nem béklyózik az idegen szöveg kontextusa; másrészt menlevelet ad a fordítónak a szokottnál sokkal vakmerőbb eltérésekre az eredetitől. Karinthy pedig él is a lehetőséggel. Nyereségként könyvelhető el, hogy az idegen narratívába beépíti a saját briliáns ötleteit: a szenvedő orosz örökösnot nála Rosszcsirkeff Máriának hívják, ami közvetlen utalás Baskircsev Mária magyarul is megjelent naplójára (Leacock eredeti szövege valóban ennek a paródiája, de angolul nem sikerült ennyire találó nevet alkotni). Kevésbé pozitív a hatás, amikor Karinthy csak a saját fordítói jelenlétére, a „magyarra írás” sajátos „jogosítottságára” hívja fel az olvasó figyelmét: például amikor a New York-i rendőr, miután „ólmos fütykössel” fejbe verte hőnököt, „nagyot húzott kalotaszegi kulacsából”. Végül kifejezetten kárára válik a szövegnek, hogy kivívott fordítói szabadsága jegyében Karinthy elfogadhatatlan félrefordításokat hagy a narrációban, amelyeket a szerkesztők máig sem gyomláltak ki (például az *old age* nála „öregség” helyett „ókor” lesz).

Természetesen nem csak narratív szövegekben bukkan fel a túlzott otthonosság elidegenítő hatása. Az *Apolló archaikus torzója* című Rilke-szonett fordításában Kosztolányi elhelyezi a *porzó–torzó* rímpárt, amelyről az olvasó rögtön úgy érzi, nem következhet a német eredetiből. Eredeti versben nem kifogásolhatnánk, hiszen ott a szöveg vélhetően megteremtené a két szó logikai szükségszerűségét. Itt azonban nincs szó ilyen szükségszerűségről: bár az eredeti harmadik sorában szerepel a *Torso* szó, ez könnyen kiváltható (Tóth Árpádnál „csonka test”), és egyáltalán nem törekszik rímhelyezetbe. Ez a rímpár Kosztolányi kézjegyeként marad ott a versben. Az ilyen kézjegy a nyugatos fordításhagyomány virtuozitáskultuszához kapcsolódik, de hasonló példát napjainkban is találhatunk. Varró Dániel fordítói kézjegyeként olykor kifejezetten irodalmiatlan, kortárs szavakat illeszt a fordításaiba, és ezzel bizonyos mértékig a saját verseihez hasonítja őket. Míg Kosztolányinál erre a virtuozitáskultusz adott felhatalmazást, Varrónál inkább a posztmodern értéksemlegesség és

a nyitott nyelvjáték elgondolása. Keats *Óda egy görög urnához* című versének utolsó szakasza nála így kezdődik: „Ó, antik forma! Attik attitűd! / Márvány szűzek, fák, tiprott, zsenge rózsák – / Az ész határán túl cukkolsz, kihűlt / Idill, akár az örökkévalóság.” (KEATS 2010, 1042) Már az „attik attitűd” is (amelyet rögtön *antik* attitűddé rontott a „korrektor”; a hitelesebb változat a szerző Facebook-oldalán olvasható) olyan viccet tartalmaz, amely nem vezethető vissza az eredetire. A „cukkolsz” azonban magából az emelkedett mondatból is kirí, eleve germanizmus, kollokvializmus, majdnem argó: valószínűleg soha nem szerepelt még ezelőtt komoly magyar versben, hacsak nem magánál Varrónál. A szó jelenléte mintegy kérkedik a maga öncélúságával, hisz sem metrikai, sem rímkényszer nem indokolja. A fordító egyértelművé teszi, hogy ez nem kompromisszum: éppen ezt akarta mondani. Az anakronizmus (és szándékoltasága) nem lehet kétséges, noha a pontos időtávot nem tudjuk megadni, mivel a *cukkol* a *TESZ*-ben nem szerepel. Az bizonyos, hogy a fordító nem helyezkedik a kétszáz éves költemény kulturális kontextusába, nem tesz kísérletet annak imitációjára, hanem kétszáz év távlatából majdnem olyan csodálkozással tekint erre a szövegobjektumra, mint amilyenell maga Keats beszélője tekint a görög urnára. Varró mindenesetre pontosan jelzi, hogy ő honnan nézi ezt a kulturális interakciót, és hogy a megértésnek ugyanolyan akadályait látja, mint maga Keats. A *cukkolsz* konnotációja így legalább annyira utal a Varró és Keats közötti kulturális távolság áthidalhatatlanságára (s részben a Keats által magára öltött póz érthetetlen műviségére, az „attik attitűd”-re), mint amennyire maga Keats is az urna felfejthetetlen titkaiból merítette az eredeti ihletet. A hagyományosabb műfordítások úgy igyekeznek megragadni Keats kérdéseit, mintha azokban a mi korunk is feltétel nélkül osztozna, mintha az antikvitással szemben problémamentesen képviselnénk a Keatsszel közös „másik oldalt”, a modern világot – Varró fordítása ezzel szemben arra hívja fel a figyelmet, hogy Keatshez képest már mi is egy kulturális vízválasztó túlfoldalára kerültünk, minket már ő cukkol úgy, mint egykor őt a görög urna.

A *kulturális vízválasztó* persze kissé pongyola, pragmatikus fogalom, amelyet komoly művelődéstörténeti apparátus nélkül nem is tudnánk pontosabban behatárolni. Heurisztikus potenciálja azonban hasznunkra lehet. Egy korábbi példát felidézve: ha egy adott korban a hadviselés lehetőségeiről értekezünk, akkor fontos tisztáznunk, hogy a kengyel (vagy éppen a puskapor) bevezetése előtt vagy után járunk-e. A kulturális javakhoz való hozzájutás területén ugyanilyen vízválasztó volt a könyvnyomtatás, a földrajzi felfedezések terén az iránytű és így tovább. Ezek a változások nemcsak egyes eljárásokat változtattak meg, hanem a teljes kultúrát felforgatták. Egy fordítás és eredetije közötti viszonyban (csakúgy, mint a mű és befogadója közötti viszonyban) az időbeli távolságnál lényegesebb lehet, hogy az adott mű referenciájának, tétjének, teremtett univerzumának szempontjából valóban releváns kulturális változások (vízválasztók) melyik oldalán történik meg a fordítás (illetve befogadás).

4. EGY KLASSZIKUS PÉLDA

A huszadik század elejének egyik kiemelkedő hatású lírai költeménye, Rainer Maria Rilke már említett verse, az *Archaikus Apolló-torzó* (címe ezúttal Tóth Árpád

fordításában hivatkozunk) éppen egy kulturális következményekkel járó technológiai változás idején íródott. Íme a vers németül és magyarul (TÓTH 1923: 97):

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reifen. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigen Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.

Nem ismerhettük hallatlan fejét,
melyben szeme almái értek. Ám a
csonka test mégis izzik, mint a lámpa,
melybe mintegy visszacsavarva ég

nézése. Különben nem hintene
melle káprázatot s a csöndes ágyék
íves mosollyal, mely remegve lágy még,
a nemző középig nem intene.

Különben csak torzult és suta kő
lenne, lecsapott vállal meredő,
nem villogna, mint tigris bőre, nyersen,

s nem törnék át mindenütt busa fények,
mint csillagot: mert nincsen helye egy sem,
mely rád ne nézne. Változtasd meg élted

A szonett gondolati magja az az allegória, amely a fej nélküli szobrot egy lámpához hasonlítja, materialisan elveszett, de transzcendensen mégis jelenlévő tekintetét pedig a lámpa fényével állítja párhuzamba. A vers további része ezt a képet fejti ki és értelmezi. A vers befogadása során döntő jelentőségű, hogy miféle lámpát képzelünk a hasonlat konkrét oldalára, hiszen ez meghatározza az absztrakt oldalon elvégezhető gondolati műveleteket. Első megközelítésben két lehetőség közül választhatunk:

1. villanylámpa, amelynek elveszett az izzója [=a feje(?)], de azután mégis visszacsavarták, pótolták;
2. petróleumlámpa, amelynek takarékra állították lángját, visszacsavarták a kancát (vö. „Mint a lámpa, ha lecsavarom / Ne égi, mikor nem akarom”).

Felmérésem nem reprezentatív, de a különféle szakmai rendezvényeken általam megkérdezett néhány tucat ember (irodalmárok, nyelvészek) jelentős többsége az első, villanylámpás verziót részesítette előnyben, és volt, akinek bevallása szerint soha nem is jutott eszébe petróleumlámpa, míg másoknak éppen a villanylámpa képe tűnt abszurdnak és tévesnek. A döntés valószínűleg nem tudatos, és minden bizonnyal összefügg az első találkozás körülményeivel: a kulturális szocializáció milyen fókán álltak akkoriban, és milyen fordításban – vagy esetleg eredetiben – olvasták először a szöveget. Fontos rámutatnunk, hogy Kosztolányi Dezső fordítása nem engedi meg a villanykörtés értelmezést, egyértelműen a takarékra állított petróleumlámpa mellett határoz: „s nézése benne lecsavarva még / parázslík”.

Tóth Árpád verziójában több részmegoldás is inkább a villanylámpa irányába tereli az értelmezést. A lámpával kapcsolatban a *becsavarás* mozzanata erősen erre utal: a „melybe” határozószó eldönti, hogy itt semmiképp sem *lecsavarásról* van szó. Ezt kiküszöbölhetné az az érv, hogy a *melybe* esetleg licenciásan helyettesíti a *melybent* (illativus az inessivust), de ez metrikailag nem indokolható: egyrészt a *-be*

hosszú szótaghelyen áll, másrészt a második sorban ugyanezen a helyen *melyben* olvasható. Emellett a *vissza* igekötő is arra utal, hogy a becsavarás mozzanata az elveszett fej vagy a szemek pótlását, helyreállítását szolgálja. Az allegóriában így kétségkívül megjelenik egy groteszk, sőt már-már katakrétikus elem: a szobor fejét vagy szemeit villanykörte helyettesíti. Ez azonban egyrészt nem sokkal radikálisabb, mint amikor ugyanezeket a szemeket két sorral korábban érő almákként láttuk; másrészt az expresszionista művészekkel is kapcsolatban álló Rilketől nem volna teljességgel idegen. A megértési folyamat, amely ezt az ösvényt követi, alighanem úgy naturalizálja a fellépő kognitív disszonanciát, hogy a hiányzó fej és szemek pótlásának műveletét a szobor szemlélőjének (adott esetben a lírai alánynak) a képzelőtevékenységébe helyezi. A képzelet az elveszett fej helyére becsavar egy villanykörtét, amely úgy sugároz, mint az ismeretlen fej egykori nézése: a szobor fej nélkül is ugyanúgy hat, mert teljes, elementáris, archetipikus formája valójában bennünk, befogadóinkban él. A reprezentációnak tehát nem kell részleteiben pontosnak lennie, akár egy sorozatgyártott villanykörte is felidézhet egy Apolló-fejet, hiszen Apolló valójában a sugárzó szépség, a harmónia, az önazonosság bennünk élő ideája.

Akár „helyes” ez az olvasat, akár teljesen téves, mindenesetre érdekesebb, mint a Kosztolányi-fordításban előálló megfejtés: a fej hiányában a műalkotás vonzereje erősen lecsökkent, de azért nem múlt el egészen. Nem véletlen, hogy a költemény elemzésében Nemes Nagy Ágnes is számolt ezzel az értelmezéssel, sőt a petróleumlámpás-kanócos lehetőséget alá is rendeli ennek, amikor az isteni tekintet fókuszba helyezett képzetét támogató képi elemeket sorolja: „mindenekelőtt a lámpa, a foglalatába mélyebben visszacsavart villanykörte (vagy a lecsavart kanóc) [...]” (NEMES NAGY 1988: 821). A kérdésünk tehát nem az, hogy „értelmes-e” a villanylámpás olvasat, hanem hogy valóban „akarja-e” ezt a vers, irányul-e erre az értelmezésre *intentio operis*, része-e ez a mű *entelekheijának*.

A „rideg tények” szintjén a válasz könnyen körülkeríthető. A vers 1908-ban jelent meg a *Der Neuen Gedichte anderer Teil* című, Rodinnek ajánlott kötetben; a csavarmentes villanykörtét és foglalatot Edison 1909-ben szabadalmaztatta a General Electric számára Mazda márkanév alatt. Nagy biztonsággal kijelenthető, hogy Rilke nem gondolhatott villanykörtére, ahogyan legkorábbi olvasói sem. A vers és fordítása egy kulturális vízvázlat két oldalára került: a villanykörtés értelmezés *de facto* anakronisztikus. Tóth Árpád, akinek a verziója 1923-ban (tehát jócskán a vízvázlat felénk eső oldalán) jelent meg az *Örök virágok* záró darabjaként, semmit sem tett a villanykörtés értelmezés kiküszöböléséért: ez azt is jelentheti, hogy eszébe sem jutott, de azt is, hogy nyitva akarta hagyni a lehetőséget, ahogyan az eredeti is nyitva hagyja – csak hogy az eredeti nem tudhatta, hogy ez a lehetőség hamarosan megnyílik, hogy Edison új találmánya benyomul az értelmezésbe, rést üt az allegória egyértelműségén, bizonyos szempontból „elrontja” a verset.

Ez az „elrontás” önmagában is rendkívüli kulturális konstelláció, és akadt is, aki a saját művészi céljaira kihasználja. Az 1920-ban megrendezett berlini Dada-Messe alkalmából George Grosz és John Heartfield számos közös installációt készített, közülük a katalógus 90. szám alatt listázza a szóban forgó művet a következő leírással: *Der wildgewordene Spießher Heartfield (Electromech. Tatlin-Plastik)*, azaz 'Heartfield a

megvadult nyárspolgár (elektromechanikus Tatlin-plasztika)’ (MOTHERWELL 1981, 88–89). A mű egy módosított kirakabábu szorosan beborítva fekete textillel, amely a „nemző közép” tájkán kilyukadt. Karja és feje, valamint térdtől lefelé az egyik lába is hiányzik, cserében különféle tárgyak vannak rászerezve, jobb vállán revolver, a balon egy elektromos csengő, mellkasán katonai kitüntetés, evőeszközök, egyéb szimbólumok, feje helyén pedig egy világító villanykörte. Maga a mű nem maradt fenn, csupán néhány fénykép. A leghíresebb ezek közül az, amelyiken a két alkotó a torzó előtt állva egy táblát tart a következő szöveggel: „Die Kunst ist tot / Es lebe die neuen Maschinenkunst TATLINS” – ’A művészet halott, éljen Tatlin új gépművészete’.

A tábla és a katalógus szövege együttesen nyilvánvalóvá teszi, hogy Grosz és Heartfield ezt a művet is a tatlini gépművészet példájának szánja, és közben azt is tudtunkra adják, milyen művészetet gondolnak halottnak. A Rilke-versre tett célzást a korabeli kiállításlátogatók aligha értették félre. A két dadaista művész nyilvánvalóan arra az ötletre alapozza a mű fekete humorát, amely Edison találmánya révén hullott az ölükbe: a villanykörte nem tette nevetségessé Rilke versét, de lehetővé tett egy olyan kontextust, amelyben nevetségessé tehető. Az alkotás valódi, középponti intenciója azonban egy másik kulturális vízválasztóra mutat rá: a Nagy Háború nyomán olyan kontextus keletkezett, ahol az utcák tele vannak eleven torzókkal, háborús rokkantakkal, reménytelen emberi roncsokkal, amelyek aktuálisan jelentéktelenné, üres pózzá teszik az antik szobor csonkaságát. Ebben a mindennapossá vált látványban a dadaisták, expresszionisták, veristák, a Neue Sachlichkeit képviselői és a többi baloldali művész a kapitalizmus csődjét, a burzsoázia antihumanizmusának lelepleződését látta és kívánta láttatni. Világuk a folyamatos kizökkentség állapotában volt, az „örök szépség” dédelgetése szentimentális hazugságnak, porhintésnek tűnt a szemükben. Az archaikus Apolló-torzóval szemben a német militarizmus áldozatát, a mindenétől megfosztott, csak a nacionalizmus üres szólamaival kárpótolt hadirokkant csonka testét mutatták fel, amely nem sugároz mást, csak nyomorúságot és kiszolgáltatottságot.

A történetben az a legnagyobb, hogy a dadaisták nyilvánvaló igazsága mégsem törli el Rilke igazságát: az *Archaikus Apolló-torzó* ezután is súlyos és jelentésszerű vers marad. A villanylámpás interpretáció – bár szolgálhat értékes belátásokkal – egy alapvető értelemben hamisnak bizonyult: ha a szerző számára az eredendő anakronizmus miatt elérhetetlen volt ez az értelmezés, az mindenképpen megroppantja a hitelét. Úgy tűnhet, hogy ennek az értelmezési ösvénynek a lezárásával a Kosztolányi által célzott értelemre kell szorítkoznunk, amely szerint a fej nélküli szobor csökkent intenzitással, „takarékon” sugározza tovább tekintetét. Ha azonban hasznosítjuk Tóth Árpád fordításának azokat az elemeit, amelyek korábban – mint kiderült, tévesen – a villanylámpa-változat felé tereltek minket, akkor egy sokkal gazdagabb, a vers további részére nézve sokkal nagyobb magyarázó erejű értelmezés bontakozik ki előttünk. (Ennek a képletnek a megértésében sokat segített Wilhelm Droste és Schein Gábor; ezúton is köszönöm.)

Ha a *visszacsavarás* (*zurückgeschraubt*) mozzanata nem a hiányzó fej pótlására és a villanykörte utal, akkor valójában a kanócnak – és vele a lángnak – a *testbe* (a lámpa, illetve a szobor testébe) való visszacsavarásáról van szó. Ha meglenne a fej,

az isteni tekintetet a szemekből éreznék magunkra irányulni, de a fej hiánya pusztán materiális körülmény, amely a transzcendens jelenlétet nem oltja ki. Azért tud ránk nézni a test minden porcikája, mert az a kapcsolat az istenivel, amely a szobor megalkotásakor megteremtődött, nem függ az aktuális konfigurációtól. A szobortest úgy tartalmazza a tekintetet, mint lámpatest a lángot. Mindez világossá válik, amint a villanylámpás értelmezést félretesszük, s mindez éppúgy kiolvasható Tóth Árpád fordításából, mint az eredetiből. És természetesen a villanylámpás olvasatot is felkínálja mindkettő, ami egyrészt látványosan igazolja a fordítás hűségét, másrészt azonban érdekes fénybe állítja a fordító felelősségét. Rilkének nem állt módjában kiiktatni a téves olvasat lehetőségét, hiszen nem számíthatott rá, hogy ez a lehetőség létrejön. Tóth Árpád már szembenézhetett volna ezzel a veszéllyel, de nem tett el-
lene, sőt egy kicsit tágra is nyitotta előtte a kaput, mivel a *lámpa* általánosabb, absztraktabb megnevezés, mint a *Kandelaber*, amely mégiscsak inkább kémiai lánggal működő eszközre utal. Tóth Árpád előtt bizonyára olyan tisztán állt saját megoldásának értelme, hogy fel sem merült benne a groteszk alternatíva lehetősége. Nem mérlegelte és nem küszöbölte ki ezt az esélyt, ezzel némi tévelygésre – bár tanulságos és élvezetes tévelygésre – kárhoztatta olvasói jelentős részét, köztük az avatatlan versértelmezőnek végképp nem mondható Nemes Nagy Ágnes.

ÖSSZEGZÉS

Az irodalmi műalkotásnak a valóságra vonatkoztatottságtól mintegy függetlenül is alapfunkciója valamiféle világteremtés. Ettől a világtól – legyen bár összetett, gazdagon kidolgozott narratív univerzum, vagy pillanatnyi lírai beszédhelyzet – koherenciát várunk: ez a feltétele, hogy a szöveggel mint egységes, zárt és a mindennapi praktikus közlésfolyamatból kiemelt artefaktummal, azaz mint műalkotással állhassunk szemben. Ezt a koherenciát nem bontja meg, ha a szöveg állításai nem egyeztetetők össze a valóság ismert tényeivel, csak az, ha a saját szabályainak mond ellent. A bevett műfajok leginkább szabálykészleteknek tekinthetők: ha egy szöveg egy adott műfajba pozicionálja magát, akkor annak a műfajnak a szabályait fogjuk számonkérni rajta. Emellett a teremtett univerzumnak is vannak belső szabályai, amelyek átléphetik a fizikai törvényeket, vagy lehetővé tehetik a varázslást stb. Az anakronizmus és anatópizmus a szöveg logikai koherenciáját kikezdő effektusok. Előfordulhatnak úgy, hogy a szöveg a maga által teremtett szabályokat sérti meg, vagy úgy, hogy a valóságvonatkoztatások tekintetében vét hibát, amennyiben a műfaj előírja ezek egyeztetését (ezt neveztük referenciális anakronizmusnak). A szándékolt anakronizmus vagy anatópizmus természetesen hatásos művészi eszköz lehet: például a mű olyan alternatív történelmi narratívát kínál, amely nem történt meg, de megtörténhetett volna.

A fordításban megnő az anakronizmus veszélye (az anatópizmus pedig bizonyos értelemben elkerülhetetlen). A fordításban újraíró szöveg időben és térben távol kerülhet az eredeti kontextustól, és részint anakronisztikus referenciákkal kontaminálódhat, részint a közben megváltozott reáliák alkothatnak olyan kontextust, amelyben az elszabaduló konnotációk feldúlhatják a koherenciát. A fordító felelősségi körébe tartozik, hogy ezeket a jelentésszenyeződéseket kiküszöbölje, amennyiben a

mű ontológiai egységét veszélyeztetik – ugyanakkor az új konnotációk számos esetben gazdagíthatják az értelmezést, akár új életre is kelthetik a művet. Ha a fordító tudatosan maga implementál anakronizmust a szövegbe, akkor szerepfelfogása az alkalmazott művészettől az autonóm művészet felé mozdul el: az alapértelmezésben elvárt hozzávetőleges ekvivalencia helyett alternatív verziót kínál. Ennél is radikálisabb eljárás, amikor a fordító teljesen újraépíti a narratív univerzumot: ezt teszi a fentebb említett *Bácsmegyey és Évike*. Ezek a megoldások úgy kerülnek el az anakronizmust és anatópizmust, hogy minden referenciát a célnyelv által uralt kulturális kontextusra hangolnak, vagyis az inkoherenca az olvasót érdeklő szövegen kívülre, a forrásszöveg és fordításnak immár csak fenntartással nevezhető új változata közé kerül. Ezt az eljárást célszerű adaptációnak neveznünk, de a kulturális transzfernek ez a módozata nem kevésbé méltó a figyelmünkre.

IRODALOM

- [1] Bányay Geyza ford. (1984). Noénak víz-özönnye. In Szenczi Miklós (szerk.) *Akárki: misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*. Budapest: Európa Kiadó, pp. 357–376.
- [2] Carroll, Lewis (1936). *Évike Tündérországbán*. Budapest: Gergely R. Fordította Kosztolányi Dezső.
- [3] Esterházy Péter (1996). *Egy házy nyúl csodálatos élete*. Budapest: Magvető. [Irene Dische és Hans Magnus Enzensberger könyvének átdolgozása]
- [4] Joyce, James (1986). *Ulysses*. London: The Bodley Head.
- [5] Joyce, James (2012). *Ulysses*. Budapest: Európa Kiadó. Szentkuthy Miklós fordításának figyelembevételével fordította Gula Marianna, Kappanyos András, Kiss Gábor Zoltán és Szolláth Dávid.
- [6] Kazinczy Ferenc (1789). *Bácsmegyeynek össze-szedett levelei*. Kassán: Ellinger. [Albrecht Christoph Kayser *Adolfs Gesammelte Briefe* című regényének adaptációja; az eredeti szerző neve nem szerepel a magyar kiadáson]
- [7] Keats, John (2010). Óda egy görög urnához. *Holmi* 22, 8. sz., pp. 1041–1041., Varró Dániel fordítása.
- [8] Kesey, Ken (1997) Superman halálának másnapján. *Átváltozások* 11. sz., pp. 33–55., fordította Kappanyos András.
- [9] Leacock, Stephen (1926). *Humoreszkek*. Budapest: Atheneum, magyarra írta Karinthy Frigyes.
- [10] Motherwell, Robert (ed.) (1981). *The Dada Painters and Poets*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- [11] Nemes Nagy Ágnes (1988). Versek közeletről (R. M. Rilke: Archaikus Apolló-torzó), *Jelenkor* 31, 9. sz., pp. 819–823.

-
- [12] Salinger, J. D. (1964). *Zabhegyező*. Budapest: Európa Kiadó, fordította Gyepes Judit.
- [13] Salinger, J. D. (2011). *Rozsban a fogó*. Budapest: Európa Kiadó, fordította Barna Imre.
- [14] Tóth Árpád (1923). *Örök virágok*. Budapest: Jókai Nyomda.