

## KOGNITÍV, KREATÍV ÉS KÁDENCIA-ZÓNA: AZ ÉRTELEMKÖVETÉS VÁLTOZÓ LÉPTÉKE ÉS FELBONTÁSA A FORDÍTÁSI FOLYAMATBAN

### COGNITIVE, CREATIVE AND CADENCE ZONES: THE CHANGING SCALE AND RESOLUTION OF SENSE-TRACKING IN THE TRANSLATION PROCESS

KAPPANYOS ANDRÁS<sup>1</sup>

**Absztrakt:** Ha fordítói döntésekről beszélünk, akkor feltételezzük, hogy a fordítói munkának olyan része is van, amely nem döntésekből áll: automatikusan haladhatunk előre, és csak a „nehéz helyeken” állunk meg dönteni. Ez az üzemmódok között váltogató működés a fordítási folyamat több klasszikus modelljéből levezethető, és a „nehéz helyek” azonosítása, megoldási módjaik osztályozása a fordítástudomány kedvenc témái közé tartozik. De a fordítási munkát ez a lineáris, meg-megzőkkenő előrehaladás nem írja le pontosan, a szöveget – különösen az erősen megmunkált irodalmi szöveget – nem pusztán szavak és mondatok szekvenciájaként érzékeljük, hanem többdimenziós, belső és külső kapcsolatokban gazdag, bejárható térségként, teremtett szövegvilágként. Vajon az így tekintett szöveg felment-e akár egy pillanatra is a döntések felelőssége alól? Vajon hogyan kell döntenünk, amikor a forrásszöveg éppen egy döntés elkerülésére utasít bennünket? És mit tegyünk, amikor arra szólít fel, „téggy, amit akarsz”? A tanulmány ilyen helyzeteket mutat be, példákkal illusztrálva az elméleti konstrukciókat.

**Kulcsszavak:** *kulturális transzferműveletek, fordítási stratégiák, fordíthatatlanság, gépi és humán fordítás, fordítói szabadság*

**Abstract:** If we talk about translation decisions, we assume that there is a part of translation work that does not consist of decisions: we can move forward automatically and only stop to make decisions at “difficult places”. This switching between modes of operation can be derived from several classical models of the translation process, and identifying “difficult places” and classifying their solutions are among the favourite topics of translation studies. But this linear, intermittent progression does not accurately describe the translation work: we perceive the text – especially the heavily crafted literary text – not merely as a sequence of words and sentences, but as a multidimensional, traversable space, rich in internal and external relations, a textually-created universe. Does the text, seen this way, absolve us even for a moment of the responsibility of decisions? How are we supposed to decide when the source text tells us to avoid a

---

<sup>1</sup> PROF. DR. KAPPANYOS ANDRÁS  
egyetemi tanár  
Miskolci Egyetem BTK  
Irodalomtudományi Intézet  
[kappanyos.andras@abtk.hu](mailto:kappanyos.andras@abtk.hu)

decision? And what should we do when it bids us to “do what you will”? The paper presents such situations, illustrating its theoretical constructions with examples.

**Keywords:** *cultural transfer operations, translation strategies, non-translatability, machine and human translation, translators' freedom*

## 1. Bevezetés

Képzeljünk el egy feleletválasztós kérdőívet a következő kérdéssel: „Ismeri ön a *Hamletet*?” A kérdőív a következő válaszokat ajánlja fel:

1. Nem.
2. Igen, az Arden-féle kiadásban olvastam.
3. Igen, Arany vagy Nádasdy fordításában olvastam.
4. Igen, láttam színházban.
5. Igen, láttam moziban.
6. Igen, olvastam a Lamb házaspár könyvét.
7. Egyéb, éspedig...

Ha a felajánlott válaszokat logikai konzisztencia szempontjából vesszük szemügyre, akkor voltaképpen az első az egyetlen, amelyik semmiféle kételyt nem vet fel. A kulturális praxis természetesen a 2. és 3. választ is ellenvetés nélkül fogadja el, noha nyilvánvaló, hogy a kétfajta válasz mögött rejlő *Hamlet*-ismeret autenticitása jelentősen eltér. Az irodalmi műalkotás fogalma olyan módon van megkonstruálva, hogy az eredeti artefaktum voltaképpen (azaz interlingvális) fordításainak ismeretét hajlandók vagyunk konszenzuálisan elfogadni az eredeti ismeretével egyenértékű jártasságként, még akkor is, ha magukat a fordításszövegeket nem tekintjük egyenértékű kulturális objektumnak. Ezt a nagyvonalúságot nem terjesztjük ki az intra-lingvális verziókra, mint a *Shakespeare-mesék* (Lamb 1961) vagy interszemiotikus feldolgozásokra, mint a színházi és filmes adaptációk (ezek Roman Jakobson terminusai, vö. Jakobson 1969). Ebben az esetben – mivel eredendően színpadra készült műről van szó – a színházi verziókat némileg közelebb helyezzük el a műalkotás létmódjának centrumához, bár semmi sem akadályoz abban egy színházi alkotót, hogy munkáját a filmeknél is messzebb kormányozza az eredeti centrumtól. A képzeletbeli rangsor előítéleten alapul: ha a 7. pontba egy válaszadó olyasmit írna, hogy „igen, képregényben olvastam” vagy „igen, videójátékban végigjátszottam”, akkor ezeket a megközelítéseket még inkább a műalkotás kulturális aurájának periferiáján helyeznénk el, és még inkább kétségbe vonnánk az *igen* válasz konzisztenciáját, azaz végső soron igazságtartalmát. Az interszemiotikus feldolgozásokat (mint a filmek, színpadra állítások) a mai alapértelmezés szerint önálló műalkotásoknak tekintjük, amelyek elvben akár egyenrangúak is lehetnek az eredetivel, de éppen az autonómiájuk miatt eltérő művészi szándékokat, eltérő dinamikákat feltételezünk (sőt keresünk) bennük, és ez útjában áll az eredetivel való identikusság előfeltételezésének; az interlingvális fordítások (parafrázisok) pedig rendszerint leegyszerűsítve

magyarázzák el az eredeti műalkotás dinamikáit, tehát eleve paratextusként pozicionálják magukat, alacsonyabb rangra helyezkednek (a Lamb-féle könyvet Magyarországon a Móra adta ki). A sikeressé váló, kanonikusnak tekintett fordításokra ezzel szemben – legalábbis befogadói gyakorlatunkban – az eredeti autenticitás megtöretlen kiterjesztéseként tekintünk. Ezekről nem kérdezzük meg, amit egy képregényről például megkérdeznénk: mennyire pontosan követi az eredetit. Egy bevett fordításnál eleve azt feltételezzük, hogy teljesen, amennyire csak lehet. Ezt a konszenzuális elvárás – és a teljesítésére való törekvést – nevezhetjük az értelemkövetés elvének.

Természetesen a 7. pontot kiválasztva még sokféle válasz érkezik. Például efféle: „Nem, mivel csak a 20. században születtem, és így nem lehet tapasztalatom a 16. század végének szociokulturális kontextusáról.” Ez a purista és szigorúan konzisztens válasz arra figyelmeztet, hogy az autenticitással kapcsolatos előítéleteinket, ha a rájuk épülő konszenzusrendszerek miatt kikapcsolni nem is tudjuk őket, mindig kritikával kell alkalmaznunk: a műalkotáshoz való hozzáférésünk mindig közvetett, mediatizált. Az elképzelt kérdőív annak a mérlegelésére ad lehetőséget, hogy ez a közvetítettség (az elgondolt identitáscentrumtól való távolodás) melyik ponton éri el azt a mértéket, amikor az identikusság lehetősége már a befogadói praxis szempontjából is felszámolódik: amikor sérül az értelemkövetés elve, amikor már nem ugyanarról a *Hamletről* beszélünk. Érkezik például olyan válasz, hogy valaki litván vagy tamil fordításban olvasta a *Hamletet*: vajon hajlandók volnánk ezt az Arany- vagy Nádasdy-fordítások autenticitásával egyenrangúnak elfogadni? Ez nyilván attól függne, hogy mi a kérdőív célja (például a *Hamlettel* kapcsolatos tudományos, művészi, esetleg pedagógiai projekthez keresünk-e társakat). Még jobban megzavarná a képletünket, ha egy válaszadó Telekes Béla, vagy különösen, ha Kazinczy Ferenc fordítása alapján vallaná magát a *Hamlet* ismerőjének. Telekes Béla legfőbb esztétikai elve az Aranytól való különbözés volt (Shakespeare 1903), Kazinczy viszont Shakespeare drámája helyett egy korabeli német színházi szöveggönyvet fordított le, amelyben Hamlet túléli a párbajt és kibékül Laertésszel (Shakespeare 1790). Ezek a szövegek különböző mértékben, de jelentősen eltérnek attól a közös kulturális képzettől, amelyet „a” *Hamlet*ként tartunk számon, új kulturális entitást (műalkotást) viszont egyik sem hoz létre: ezekkel a válaszadókkal már biztosan nem ugyanarról beszélünk. Az egyik csak a magyarországi hatástörténet fővonalától kanyarodik el, a másik valójában alternatív történetet mesél.

Ha két szöveg között fordításviszony áll fenn, azt jelenti, hogy a célszöveg ugyanarról szól és ugyanazt mondja, mint a forrásszöveg: nyelvi referencialitásuk fedésbe hozható, csak kódjaik térnek el. A fordítás a legelemibb szinten ezt jelenti: a kódok kicserélése a referenciák megőrzése (azaz: értelemkövetés) mellett. Fontos itt megjegyezni, hogy a jelen gondolatmenet tudatosan igyekszik kerülni az *ekvivalencia* fogalmát, amelyet a fordítástudomány Eugene Nida nyomán (Nida 1964) régebben a formális és funkcionális megfelelés közötti különbségtételre használt. A referencia teljes megőrzése melletti kódváltás (amiről itt beszélünk) pusztán elméleti absztrakció: teljes megvalósítása csak diszkrét jelölőrendszerek között lehetséges, ahol minden jelhez csak egy dolog, minden dologhoz csak egy jel tartozik: például Celsius és Fahrenheit között vagy római és arab számok között. Az élő nyelvek nyilvánvalóan

nem diszkrét rendszerek, s nem csak azért, mert dinamikusak, változékonyak. Egy jelölthöz szinkrón perspektívában is több jelölő, egy jelölőhöz több jelölt tartozhat, ráadásul a jelek kombinációi olyan dolgokra is utalhatnak, amelyek a kombinációt alkotó egyes jelekből nem következethetők ki. Továbbá a komplex alakzatokon átszűrődhet az őket alkotó jelek külön jelentése, ezenfelül a nyelv a saját jeleit is képes jelölteknek (referenciáknak) tekinteni és beszélni róluk. A nyelv természetéből adódik, hogy a fordítás nem automatizálható teljesen, és az esztétikai érdekű szövegek esetében ez még sokáig így is marad.

## 2. A fordítási folyamat üzemmódjai

A számítógéppel segített fordítás (CAT) koncepciója lényegében azon alapszik, hogy a folyamat humán döntést nem igénylő részeit a gépre bizzuk. Ezek az automatizálható műveletek korábban is a munka részét képezték: ez a rész tehát, úgy tűnik, nem döntések meghozatalából áll, hanem – mondjuk így – mások által már meghozott döntések végrehajtásából, egy előre megadott algoritmus követéséből, a forrásszöveg által adott utasítások végrehajtásából. Amikor ezeket a műveleteket a hagyományos (gépi segítség nélküli) fordítás folyamatába ágyazva végezzük, akkor a tevékenység olyan dinamikát követ, mintha két mentális üzemmód között ide-oda kapcsolgatnánk. Az alapjárat egyfajta önvezető üzemmód. A forrásszövegen úgy haladunk végig, mint száraz, tiszta, néptelen úton: lexikai apparátusunk sorban átkódolja a morfémaikat, majd szintaktikai apparátusunk bizonyos egységeként értelmezi, a forrásszöveg értelmi dinamikájával egyeztetett mondatokká szereli össze őket. Ha olyan forrásszövegen dolgozunk, amelynek a kognitív referenciális adatok közlésén kívül semmi más célja nincs, akkor a második üzemmódra nincs is szükségünk (kérdéses persze, hogy létezik-e egyáltalán ilyen tiszta helyzet – erre a későbbiekben még visszatérünk). Az út során azonban előbb-utóbb többnyire felbukkan egy-egy olyan objektum vagy szituáció, amelyre az algoritmus nincs felkészülve: ilyenkor manuális üzemmódra váltunk és meghozzuk a szükséges fordítói döntéseket.

Ez az allegória nyilvánvalóan strukturalista ihletésű: Jakobson 1959-es esszéjére támaszkodik, amelynek két alapvető tézise: (1) a kognitív adatok korlátozás nélkül bármilyen természetes nyelvre lefordíthatók; (2) a költészet természeténél fogva fordíthatatlan, csak teremtmő áttétele (creative transposition) lehetséges (Jakobson 1969). Ennek a bináris modellnek a hasznosságához nem fér kétség: alkalmas rá, hogy meghúzzuk a virtuális határvonalat, amelynek egyik oldalán a kognitív közlések állnak (amelyek átkódolását a gép is meg tudja oldani), másik oldalán minden más, aminek a hordozására a nyelv még ezen felül képes lehet: konnotáció, implikáció, státusz, lokalitás, attitűd, allúzió, motivikus elem, eufónia, ironikus perspektíva, performancia – teljes felsorolásra itt nem is törekszünk, hiszen ezek a kategóriák részben átfedik egymást, részben eltérő szemléletből következnek. Jelen céljainkra ideiglenesen **kreatív zónának** nevezhetjük ezt a tartományt. Miként már előbb is láttuk, vannak olyan fordítási feladatok, amelyek nem is kívánják meg, hogy a fordító átlépjen a kreatív zónába: egy tisztán procedurális leírás (például egy műszaki útmutató vagy egy jogszabály) elvileg mentes lehet a nem kognitív elemektől (persze egy összetettebb

gondolatmenet nagyon ritkán nélkülözi teljességgel az alakzatokat, mindenekelőtt a metaforákat). Ennek a fordítottját nehezebb elképzelni: bár előfordulnak olyan nyelvi konstrukciók, amelyek nem tartalmaznak kognitív közléseket vagy kognitív referenciákat (például Weöres Sándor képzelt nyelven írt verseire, ritmusjátékaira gondolhatunk), de ezek a szöveg hagyományos definícióiból kilógnak, és fordításuk rendszerint fel sem merül. Megfogalmazhatjuk tehát azt a hipotézist, hogy a kognitív zónában zajló átkódolási munka minden fordítási folyamatnak alapértelmezett művelete, és ehhez járul az esetek egy részében a kreatív zónában elvégzendő „teremtő áttétel” feladata.

Az automatikus önvezetés és manuális irányítás közötti kapcsolgatás allegóriája valójában csak külsődlegesen és elnagyoltan írja le, ami az irodalmi fordítás során történik. A fordító – legalábbis a modern sztenderdek szerint – természetesen nem dönthet úgy, hogy nála másként folynak le az események, mint az eredetiben: nem változtathatja meg az eredeti szöveg értelmi-logikai lefutását (nem tarthatja életben Hamletet), mert ha megváltoztatná, azzal feladná az értelemkövetést, kilépne a fordítás fogalma által definiált tartományból. Ugyanakkor a legegyszerűbb elbeszélte eseménynél sem helyes teljesen elengedni a kormányt és önvezető üzemmódba kapcsolni. Ha az eredetiben az áll, hogy valaki óvatosan belép egy házba, akkor a fordító az értelemkövetés elve szerint nem dönthet úgy, hogy helyett valami más történik, például az illető beront, vagy becsönget és elszalad onnan: ez az automatikus döntés a kognitív zónában gyökerezik, és ebből közvetlenül az a megoldás következik, hogy „óvatosan belép”, de korántsem biztos, hogy ez már a végleges fordítás. A belépés eseménye ugyanis sokféle módon elmondható: a mozdulat dinamikája és modalitása akár százféle emberi viszonyulást magában rejtethet a szociális hierarchia, az intimítás, a motiváció, az érzelmi hőfok, a vonzás-taszítás dimenzióiban, a karakterek, a sejtett vagy ismert előző és következő események függvényrendszerében. Vagyis a fordítónak a kreatív zónában is döntést kell hoznia, hogy az illető milyen igével érkezik. Egy ennyire konkrét helyzetre a magyar nyelv számos nagyon konkrét, érzékeltes megoldást kínál: bizonyos kontextusnak az felel meg, ha a szereplő *beoson*, egy másikban inkább *beóvakodik*, a harmadikban *besomfordál*, és így tovább. Az ilyen döntések sokasága – és ennek a sokaságnak a koherenciája – adja meg egy irodalmi szöveg élvezeti értékét és kulturális pozícióját; ezek a döntések képesek arra, hogy a fordított szöveg háttérében újra alakot öltönn a szerzőfunkció (Foucault 1999), amely a pusztá átkódolási folyamat során óhatatlanul kilúgozódik.

Ezen a ponton óhatatlanul szóba kell hoznunk azt a váratlan és örömteli konvergenciát, amelyet a jelen tanulmány alapjául szolgáló előadásnak helyt adó konferencián nyílt alkalom megtapasztalni a kultúratudományi és a nyelvészeti kiindulású fordítástudományi vizsgálódások között. (Az ilyen járulékos tapasztalatokról lábjegyzetben szokás beszámolni, ez a mostani azonban lényegesebb annál, hogysem engedjük elsikkadni.) Klaudy Kinga *Az összevonás-elkerülési hipotézis vizsgálata emberi és gépi fordításokban* című előadásában azt mutatta be, hogy az angolból magyarra fordítás során a mesterséges intelligencia által vezérelt fordítószoftverek (DeepL és Google Translate) tendenciózusan kerülnek azokat a jelentéssűrítő formákat, amelyeket a humán fordítók előszeretettel alkalmaznak. Például „mielőtt belekortyolt volna egy

keveset” (gép); „mielőtt kortyintott” (ember) vagy „egy könyökömre támasztom magam” (gép); „felkönyökölök” (ember). Végkövetkeztetésében a professzor asszony – részben már kilépve a szigorúan leíró nyelvészeti szempontrendszerből – megvédendő értéként mutatta be ezeket a szintetikus alakzatokat, fenntartva természetesen, hogy a kognitív információt az analitikus (a gép által preferált) formák ugyanúgy tartalmazzák. A választékosság és érzékletesség ezen értékeinek megvédése nyilvánvalóan a gépi megoldást felülbíráló humán fordító feladata.

Messzemenő egyetértésünk mellett érdemes ráirányítani a figyelmet, hogy a jelenség példái túlnyomórészt képzős igék. A magyar igeképzők rendszere valóban rendkívül gazdag, az indoeurópai nyelvek körében nemigen található hozzáfogható. Utóbbiak a jelentésárnyalatokat rendszerint analitikusan (több szóval, segédszókkal) fejezik ki, de ez – a magyar anyanyelvű nyelvhasználó perspektívájából – kevésbé érzékletes, emellett a magyarul természetesnek ható, komplex jelentésárnyalatok némelyikét nem is tudják jól megragadni (például *ébredszik*, *megszeretget* stb.) Az MI-alapú gépi fordítórendszerek azért nem találhatnak rá a szintetikus formákra, mert az indoeurópai korpuszok és az indoeurópai nyelvszemlélet irányából tanítják őket (mondhatni, ez a munkanyelvük, az „anyanyelvük”), tehát igényük sincs a magyar igeképzőkészlet által lehetővé tett szintetikus komplexitásra. Korlátaik azáltal is leleplezhetők, ha visszatápláljuk nekik a szintetikus magyar kifejezéseket: vagy egyáltalán nem értik, vagy végletesen leegyszerűsítve (éppen a számunkra érdekes árnyalatoktól megfosztva) adják vissza őket. A magyar igerendszer szintetikus komplexitásának a megőrzése – egészen a magyar „anyanyelvű” MI kiépítéséig – a humán fordítók feladata és felelőssége marad.

A fordító tehát akkor sincs felmentve a kreatív döntések alól, ha a kognitív értelem átkódolása (akár gépi, akár humán kompetencia révén) mintegy „automatikusán” megtörténik. Természetesen adódhat olyan fordítási szituáció, amelyre csak egy jó válasz van: a *traduttore traditore* közhelyét például mindig a *ferdítő fordító* közhelyével fordítjuk. De még ezek az egyértelmű kimenetelhez vezető döntéseink is inkább a kreatív, mintsem a kognitív zónában születnek. A *Micimackó* szerzői jogainak lejártával előbb-utóbb bizonyára megjelenik majd néhány új fordítás, amelyekben szinte minden megváltozhat, a főszereplő nevét is beleértve. Azt azonban nehéz elképzelni, hogyan hívhatnák másképp Malacka állítólagos nagyapját, mint *Tilos az Á*-nak. A fordítónak itt egy roncsolt, elliptikus közleményt kell megragadnia oly módon, hogy háttérében azonnal felismerhető legyen a teljes közlemény, ezt pedig csak a sematikus, sztereotip formához való ragaszkodás tudja biztosítani. A *Trespassers W[ill be prosecuted]* formulának nemigen akad más fordítása, mint a *Tilos az Á[tjárás]* formula, e ponton tehát a fordítónak nem kell döntést hoznia, hiszen nincs alternatíva. A mindennapi élet rögzült nyelvi alakzatain kívül idesorolhatók a kanonikus művek címei és közismert idézetei, egyes közintézmények és közfunkciók nevei, történelmi alakok és események azonosítói, hagyományosan ekvivalensként kezelt szólások és közmondások, egyszóval mindazok az állandósult nyelvi mintázatok, amelyek csak azért nem kerülnek be a hagyományos szótárakba, mert több szóból állnak.

Az önvezető autó ki-be kapcsolható automatikája helyett tehát más allegóriát kell keresnünk. A buszsofőr munkája elég kézenfekvőnek látszik: folyamatosan döntéseket kell hoznia, például, hogy a fékre vagy a gázra lép-e a sárga lámpánál, megadja-e az opcionális elsőbbséget, jobbról vagy balról kerül-e ki egy akadályt, sőt akár még kisebb szabálytalanságokat is elkövethet, de olyan döntést nem hozhat, amelynek következtében akár egy megálló is kimaradna. Ez a kép elég szemléletesnek tűnik, amennyiben az irodalmi fordító munkáját megkülönbözteti egyfelől az autonóm íróétól, aki arra kanyarodik, amerre kedve tartja, másrészt a szakfordítóétól, aki kötött-pályás járművet vezet, s így sokkal kevesebb önálló döntésszituációval találkozhat.

### 3. Az akadályok

A fenti allegória nem magyarázat, csupán szemléltető eszköz, amelynek révén továbbléphetünk a fordítói döntések problémájának következő szintjére. A valódi buszsofőr, ha akadályt észlel, dönthet úgy, hogy a két megálló közötti távolságot alternatív útvonalon teszi meg, és a városok topográfiájából adódóan rendszerint adódik is ilyen alternatív útvonal. Arra azonban nem képes, hogy a következő megállót mindkét útvonalon, pontosabban a lehetséges útvonalak **szuperpozícióján** közelítse meg. A fordítótól a forrásszövegek gyakran éppen ezt követelik, vagyis hogy kerüljön el olyan döntéseket, amelyek a célnyelv szabályrendszere szerint nem maradhatnának eldöntetlenek.

Ennek a szituációnak a legegyszerűbb változata a kikényszerített explicitáció: ha az eredeti dialógusban *sister* áll, akkor a magyarban kénytelenek vagyunk eldönteni, húgról vagy nővérről van-e szó, hacsak nem folyamodunk a gyakorlatban szinte sosem használt, papírizú *lánystestvér* kifejezéshez. De a tartomány ennél sokkal szélesebb, és a költészet „definíció szerinti” fordíthatatlansága kapcsán már Jakobson is a fenntartandó eldöntetlenség követelményére utal, hiszen, mint mondja, „a paronómázia uralkodik a költői művészetben” (Jakobson 1969: 381), és ezt a fogalmat a szűken vett szójátéknál sokkal tágasabb értelemben használja. Gyakran előfordul például, hogy nem a szemantika, hanem a szintaxis többértelmű. Nézzük meg az *Ulysses* első tagmondatának fordításait:

Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead (...) (Joyce 1986: 3)

A köpcös, vaskos Buck Mulligan lejött a felső lépcsőkről (...) (Joyce 1947: 1)

Szertartásosan jött lefelé a lépcsőkilépőről a dagadt Buck Mulligan (...) (Joyce 1974: 5)

Az első szót (*stately*) Gáspár minőségjelzőnek, Szentkuthy módhatározónak olvassa, és az eredeti szöveg valóban megengedi mindkettőt. Ha a másik jelző (*plump*) nem állna ott, akkor egyértelmű lenne a helyzet, pontosabban a vessző döntene el: ha van, akkor előrevetett határozó, ha nincs, akkor jelző. Vagyis a kétértelműség hordozója végső soron a vessző, amelyről nem lehet eldönteni, hogy mondattani szerepben áll-e, vagy egy felsorolás elemeit választja el. A kétértelműséget lehetetlen magyarul visszaadni, de ez az önmagában igen érdekes kérdés itt eltölpül a mondat másik

félreérthetősége mellett: mindkét fordító szétzilálja ugyanis az eredeti pompásan felépített szövegdíszletét, amikor **lefelé** irányuló mozgást tulajdonítanak a szereplőnek. Ez valószínűleg abból származik, hogy a *to come* ('jön') igéből 'a személőhöz közelít' konnotációt véltek kihallani, a *stairhead* pedig a lépcső tetejét jelenti, ahonnan a logika szerint csak lefelé lehet jönni. Itt azonban az igének az 'előbukkan' konnotációja az irányadó (ezúttal a szó szoros értelmében). Ezt történetesen nem a nyelvi forma dönti el, hanem a referenciák világa, a fizikailag ma is bejárható helyszín. Mulligan a sandycove-i Martello-torony tetejére lép ki, ahol az (immár üres) ágyúállás található, és itt játszódik le a következő jelenet. Az eredeti mondat azt akarja mondani, amit a 2012-es magyar szöveg mond: „Szerartásosan lépett elő a legfelső lépcsőfokról a vaskos Buck Mulligan” (Joyce 2012: 9).

Hasonló, bár bonyolultabb eldöntetlenséget hordoz *Az eltűnt idő nyomában* első mondata is:

Longtemps, je me suis couché de bonne heure. (Proust 1919: 11)

Sokáig korán feküdtem le. (Proust 1983: 7)

Jó ideig korán feküdtem. (Proust 2017: 7)

Volt idő, amikor (én is) koránfekvő voltam. (Ádám–Albert 2017: 210)

A *longtemps* kétértelmű határozó, jelentheti azt is, hogy 'hosszú időn át' és azt is, hogy 'hosszú idővel ezelőtt', de mindkét értelmében disszonáns viszonyban áll az állítmány *passé composé* (azaz egyszeri, befejezett cselekvésre utaló) igeidejével, amit jól érzékeltet a két angol fordítás: „For a long time, I went to bed early” (Proust 2002: 3); „For a long time I used to go to bed early” (Proust 2013: 3). A magyar olvasónak nem okoz hiányérzetet egy olyan igeidő mellőzése, amely a magyarban nem is létezik, mégis szükségünk lenne valamilyen grammatikai eszközre, amely az állítmányhoz kapcsolódó két időhatározó (*sokáig* és *korán*) közötti furcsa disszonanciát feloldaná. Voltaképpen erre tesz kísérletet Ádám Péter és Albert Sándor javaslata a melléknévi igenévvel. A mondat aprólékos pontosságú fordítását végső soron el lehet készíteni a kognitív zónában, de – mint Vas István példája rámutat – magyarul óhatatlanul modorossá, keresetté, szinte giccsessé válik: „Hosszú időn át jókor tértem nyugovóra.” (Vas 1981: 290)

Ha már az incipiteknél tartunk, magam is többször írtam a *Svejk* kezdőmondatáról: „Tak nám zabili Ferdinanda” (Hašek 1983: 7), amelynek abban rejlik a varázsa, hogy a következőkben a címszereplő – vélhetőleg szándékosan – félreérti, holott a mondat az adott kontextusban félreérthetetlen: Müllerné a szarajevói merényletről beszél, Svejk pedig azon tipródik, vajon a patikussegéd vagy a kutyapiszok-begyűjtő Ferdinándról van-e szó. Ez a szituáció csak akkor valósítja meg komikus potenciálját, ha az olvasó osztja Müllerné előfeltételezését, hogy 1914-ben a Monarchia területén ez a mondat csak egyetlen Ferdinandra vonatkozhat. Ennek a feltételnek a teljesülése annál valószínűtlenebb, minél távolabb kerülünk időben és térben az eredeti eseménytől. Bizonyos távolságot elérve a fordító referenciális explicitációra kényszerül, hogy közvetítse az értelmet – mégpedig nem a mondat, hanem a szituáció értelmét. Ugyanakkor az eredeti mondatban szereplő *nám* névmás által (a *tak*

felütéssel együtt) hordozott attitűdinformációról a magyar fordítások is lemondanak, noha magyarul megoldható volna, ami angolul például nemigen: „Hát jól megölték nekünk ezt a Ferdinándot” (vö. Kappanyos 2021: 20–24).

Érdemes mefigyelní, hogy ezek nem paronomáziák a szó szoros értelmében, hanem értelmi, logikai, grammatikai szempontból normatív, bár stilárisan jelölt megnyilvánulások: a szerzők nem hoztak létre eredeti nyelvi kombinációt, nem sértettek normát, csupán kihasználták a nyelvben és kultúrában eleve adott lehetőséget, amely más nyelvekben-kultúrákban nem adott, vagy legalábbis nem ilyen természetességgel. Feltételezhetően Radnóti sem tervezett paronomáziát abba a verssorba, hogy „A század bűzös, vad csomókban áll”, az angol fordítók között mégis akadt olyan, aki az alany helyén elsődlegesen adódó *squadron* vagy *regiment* (azaz ’katonai alakulat’) helyett a *century* (’évszázad’) mellett döntött (Grosz–Boggs 1963: 228). A sor így mást jelent, de a létrejövő értelem teljesen összeegyeztethető a normatívnak tekintett verzióval, így aligha tekinthetjük ezt félrefordításnak: olyan lehetséges döntést láthatunk benne, amely a többi fordító előtt is ott állt, de ők nem választották. Olyan megoldást pedig senki sem talált, amely – az eredetihez hasonlóan – mindkét lehetőséget tartalmazni tudná. Ezekben a példákban az is közös, hogy a fordító alkalmasint nem is mérlegelte a döntési szituációt, a kínálkozó másik lehetőséget.

A fordítási folyamat során természetesen olyan helyekkel is gyakran találkozzunk, amelyek egyértelműen kikényszerítik a döntést: ilyenkor az anomália a kognitív zónán belül jelentkezik. Ezek a megakadást okozó helyek valójában ugyanazok, mint amelyeket más kontextusban fordíthatatlanságnak szoktunk nevezni (vö. Kappanyos 2015: 145–175). A jelen gondolatmenet céljaira megfelel, ha ezeket a helyeket úgy értelmezzük, mint a forrásszöveg által a fordító számára adott teljesíthetetlen utasításokat. A legjellemzőbb ilyen helyzet, amikor a forrásszöveg egyszerre több dolgot kér, de ezek a kérések a célnyelvben nem teljesíthetők egyszerre: valójában ezt nevezzük paronomáziának. A kategóriát azonban a komikus vagy groteszk szójátékok nem egyedül foglalják el: idetartoznak a félrehallások, félreértések, lapszusok is, amelyeket a célnyelvben úgy kell megoldani, hogy mindkét értelem felidéződjék: a megcélzott és elvett éppúgy, mint a tévedésből eltalált. Idesorolható továbbá a metanyelvi működések jelentős része is, például ha a lefordítandó verssorban az áll, hogy „K betűkkel szól keményen”, vagy „négy szócskát üzenek”, akkor a szavak és mondatok értelmének lefordítása mellett a szövegen belüli referenciaviszonyokat is igazzá kell tenni. A lefordíthatatlanság második nagy kategóriája a referenciahiány: a forrásszöveg utasítása olyan entitás megnevezését követeli, amely a célkultúrában ismeretlen, így közkeletű nyelvi referenciája sincs. Ilyenkor a fordítónak a körülírás, a helyettesítés és az aktív nyelvújítás között kell döntenie. Ezt a helyzetet *lacuna* néven ismerjük; speciális és összetett formája, amikor a célszövegben alternatív kód (például idiolektus, szociolektus) jelenik meg, amelynek nincs közvetlen megfelelője. Végül a fordítói stressz harmadik típusa az a helyzet, amikor a lefordított vagy átemelt kifejezés a célnyelv kontextusában nem kívánt konnotációkat vonz magához, amelyeket valahogyan ki kell küszöbölni, anélkül, hogy a forrásszöveg utasításaitól érdemben eltérnénk. Ilyen például az eredetiben semleges, de a magyarban

beszélővé váló nevek problémája, mint George Eliot *Daniel Deronda* című regényének címszereplője esetében (Szegedy-Maszák 1998: 65).

#### 4. A kádencia-zóna

Ezek az „akadályozott” fordítási szituációk a fordításkritika és a fordítástudomány legattraktívabb témái közé tartoznak, de maguk a fordítók is szívesen beszélnek róluk, legalábbis, ha sikeresen vették az akadályt, hiszen megvillanthatják nyelvi kompetenciájukat, tárgyi tudásukat és kreativitásukat. A téma a fordításoktatásban is hálás, az extrém szituációk mindig érdekesek, bár a felidézett analógiák nem feltétlenül segítenek más extrém szituációk megoldásában. Ezeket a helyeket rendszerint nehézségként, a fordítói munka próbaköveiként jellemezzük, valójában azonban egy másik szempontból paradox módon nem a lehetőségek beszűkülését, hanem a szabadság váratlan, némelykor nyomasztó megnyílását jelzik. A paronomáziák (és ritkábban a lacunák) ugyanis olykor sorozatban jelentkeznek: a kognitív zónában megoldhatatlan, de egymással összefüggő feladat kijelölések akár tucatjával is követhetik egymást. A fordító számára ilyenkor irreálissá és végső soron irrelevánssá válik az értelemkövetés elve (legalábbis a szó- és szintagmajelentések szintjén, de esetenként akár a mondatok szintjén is): ha az akadályokra **egyenként** keresne megoldást, újra és újra átlépve a kreatív zónába, akkor félő, hogy a forrásszövegben található sorozat koherenciáját tévesztené szem előtt, hiszen az ilyen szekvenciákat rendszerint nem a kognitív-asszertív értelem és a narratív logika, hanem valamiféle nyelvjáték tartja össze. Ezért úgy kell tekintenie a szövegrészre, mint „ki gépen száll fölébe”: az egészre kell közös megoldást találnia. Az értelemkövetés itt nem a szekvencia elemeinek referenciális egyenértékűségét jelenti, hanem a szövegrész közös mentális térképének újraépítését a célnyelv, a célkultúra környezetében. Korábbi allegóriánkat folytatva az önvezető autó és a városi busz után itt a fordító helikopterre száll: ezt a működésmódot itt **kádencia-zónának** nevezem.

Ezekben a helyzetekben megváltozik annak a nyelvi egységnek a kiterjedése, amelynek a viszonylagos egyenértékűségét előállítani a fordító alapfeladata. Tulajdonképpen azzal a problémával szembesülünk, amit a fordítástudomány hagyományosan a „fordítási egység” fogalmával próbál megragadni. Ennek a törekvésnek egyik legnevezetesebb példája Radó György *Rendszeres fordítástudomány* című esszéje, amely a *logéma* kifejezés bevezetésére tesz javaslatot (Radó 1981). **Egységről** (tkp. mértékegységről) beszélni azonban a fordítási folyamat és produktum esetében nem feltétlenül szerencsés, éppen azért, mert a nyelv nem diszkrét rendszer, és a fordítás során egymással kölcsönviszonyba lépő két nyelv **közös** rendszere még távolabb áll ettől. Amikor például szonettet fordítunk, akkor végső soron egy darab szonettel kell elszámolnunk: ez az elfogadhatóság egysége, sem több, sem kevesebb. A szavak, tagmondatok, rímek egybevágóságát, soron belüli és sorok közötti eloszlását, pontos pozícióját nem kéri számon az irodalmi konvenció; a jambikus lejtést viszont számonkéri, még akkor is, ha az eredeti (például egy francia szonett) nem volt jambikus. Ugyanakkor az értelemkövetés elvét sem függesztjük fel: a formai tökéletesség nem ellensúlyozza a durva tartalmi hűtlenséget. A fordítás akkor fogadható el, ha

lehetőség szerint követi az eredeti értelmét, miközben egy makulátlan szonett formáját is kitölti.

A szonettforma maga is nyelvjáték-konvenció. Radó György gondolatmenete inkább a nem-konvencionális nyelvjátékokra irányul, és első példája éppen Kosztolányi *Ilona* című verse. Ennek a versnek a témája (ha annak nevezhető egyáltalán) az *Ilona* név eufóniája, a bemutatás módszere pedig az eufónia sokrétű megvalósítása. A verset egy paronomázia-sorozat szervezi meg, érdemi fordításának azt nevezhetnénk, ha a fordító a célnyelvben – fenntartva a vers eufónia-szabályait, tehát a megfelelő fonémákra vonatkozó szelekciós és kombinációs elveket – képes volna létrehozni egy ugyanakkor szemantikailag is értelmes, és a vers (ezúttal másodlagos) kognitív-aszszertív jelentésétől viszonylag kismértékben elmozduló szövegfolyamatot. A Radó által idézett Paul Chaulot fordításában a „csupa tej / csupa kéz / csupa jaj / Ilona” sorozatból a következő lesz: „plein de cris / alanguis / de sanglots / Ilona” (‘csupa lanyha, zokogó kiáltás’). Nem az a kérdés merül fel, hogy jó-e ez a fordítás (vagy hogy fordítás-e még), hanem hogy érdemes-e egyáltalán belefogni egy olyan vers fordításába, amelynek legfőbb rendezőelve (mondhatni, logémája) egy szó – ráadásul éppen az adott forrásnyelvre jellemző személynév – eufóniája. Nem válna-e nagyobb hasznára mindkét kultúrának, ha a fordító inkább alkotna egy hasonlót, azonos elvek alapján, de a saját nyelvében adott lehetőségek felhasználásával? Hasonló példa Edgar Allan Poe *Harangok* című verse, amelynek legalább öt magyar fordítása van, köztük a fiatal Babits mellett Radó Györgyé. A versről Szegedy-Maszák Mihály azt írja, „[n]ehéz volna tagadni, hogy az angol eredeti rendkívül üres, és így óhatatlanul is föltehető a kérdés, miért akarta Babits bevenni e költeményt európai olvasókönyvébe” (Szegedy-Maszák 1998: 73). A válasz egyszerű: bravúrdarabról van szó, és egyedül ez vonzó benne. De az eufóniára ilyen mértékben építő versek voltaképpen rekurzív metanyelvi teljesítmények: a bennük rejlő gondolat csupán annyi, hogy lám, milyen szépek ezek a hangok így együtt, és még értelmük is van, mégpedig az, hogy milyen szépek így együtt. A fordításuk szükségszerűen más (noha ideális esetben akár éppoly szép) hangkombinációkat tartalmaz, és így – mintegy szükségszerűen – elvéti a fordítás voltaképpen értelmét: az *eredeti* hangkombináció szépségének méltatását.

Míg az eufonikus versek lefordítását jobbra a kulturális transzferműveletekre fordítható energiák pazarlásának tarthatjuk, akadhat olyan helyzet, amikor az effajta műveletek legitimitásához nem fér kétség. Amiként fordításban is teljes kiadást érdemlő életművekbe illeszkednek olykor „üres”, tisztán eufonikus versek (Poe esetét ilyennek tekinthetjük), úgy olyan klasszikus, kanonikus művekben is előfordulnak paronomázia-sorozatok, amelyek egyébként jelentős kognitív fordítói teljesítményt igényelnek. Jellemző példa, amikor az *Ulysses* 12. fejezetében egy esküvő vendéglistájával szembesülünk: a lista mintegy harminc fiktív nemesi nevet tartalmaz, amelyek mindegyike valamilyen fajtára utal (Joyce 1986: 268). Ez a hely annyi utasítást ad a fordítónak, hogy állítson elő egy hasonló listát, vagyis tetszőleges módon juttassa el az olvasót A-ból B-be, és tegye ezt az utat a lehető legviccesebbé. A magyar szöveg egyedi megoldásai – például hogy Fenyvessy Gyantás Luci kisasszony nyoszolyólányait Fenyvessy Borókának és Fenyvessy Cirbolyának hívják (Joyce

2012: 315) - nem lesznek botanikai pontossággal visszavezethetők a nekik megfelelő helyen álló forrásnyelvi mintázatokra, hiszen itt nem is ez a cél, hanem a bohókás stílusgyakorlat megismétlése. Amikor a fordító ilyen szintű újraalkotásra kényszerül, akkor elhagyja a kreatív zónát is, és átlép egy új működésmódba: ezt nevezzük kádencia-zónának.

Ha a kádencia-zóna létezését elutasítanánk, akkor ezen a helyen például kénytelenek lennénk megtartani az eredeti neveket és a bennük rejlő angol vicceket, amelyek így rejtve maradnának a magyar olvasó elől – vagyis nem fordíthatnánk le a szakaszt. A kádencia-zóna kulturális elfogadása tehát az ilyen szöveghelyeknél létfontosságú, ugyanakkor az ebben megnyilvánuló szabadság veszélyekkel is jár: a fordító önkényesen is úgy dönthet, hogy ezzel a módszerrel fordít egy szövegrészt, lényegében megúsza a kognitív üzemmódhoz tartozó műveletsort, azaz a voltaképpeni átkódolást. Tulajdonképpen a kádencia-zóna kritikátlan kiterjesztése (és az ezáltal elvesztett rengeteg kognitív információ) volt a legfőbb oka, hogy Szentkuthy Miklós után szükségét éreztük az *Ulysses* újrafordításának. Szentkuthy fordítási hibái (amelyekről munkatársaimmal együtt több helyen írtunk már, vö. pl. Szolláth 2010) jelentős részben a fordítói perspektíva léptékében, felbontásában elkövetett hibák: az elsőre értelmetlennek tetsző futamok tagolása, elemzése, átkódolása és az új kontextushoz való hozzáillesztése nem történik meg, hanem a fordító kádencia-módba vált, és hasonló terjedelmű nyelvi improvizációval tölti fel az adott helyet. Ez bizonyos esetekben jól működik, máskor fájdalmasan elröcsölja az egész tudatfolyam-technika voltaképpeni értelmét: a nyelvi formákban megvalósuló lélektani realizmust.

Kár volna azonban azt gondolnunk, hogy a kádencia-zóna szabályozott működtetése csak az *Ulysses*hez hasonló bonyolultságú és kulturális beágyazottságú szövegeknél kerül szóba. Az *Alice Csodaországban* egyik híresen nehezen fordítható jelenetében Alice új ismerőseivel, a Hamisteknőccel (Mock Turtle) cseréli ki tanulmányaik során szerzett élményeiket. A teknőc felsorolásából kiderül, hogy a tenger alatti tantárgyak és iskolai tevékenységek kivétel nélkül az Alice által ismert „normális”, szárazföldi tantárgyak és tevékenységek parodisztikusan eltorzított, de vizes-csúszómászós tematikájú verziói, amelyekben a megfelelő életkorú, angol anyanyelvű olvasó nyilván élvezettel ismeri fel a saját tapasztalatait és a rájuk irányuló nyelvi szubverziót. A fordító előtt az a feladat áll, hogy ki kell találnia tucatnyi víz alatti tantárgyat, amelyek a „normális” tantárgyak vagy tevékenységek nevének viszonylag csekély eltorzításával hozandók létre. Az eredeti lista pontos követése (írás, olvasás, összeadás, kivonás, szorzás, osztás, történelem, földrajz stb.) nyilvánvaló képtelenség, hiszen ezek jó részéből semmit sem lehet kihozni. Ugyanakkor a magyar fordítóknak számos egyenrangúan szellemes „ad notam” szóvicc az eszükbe jut: halgebra, atollbamondás, másztan, ázalékszámítás, helyesívás stb. Minden fordító meghozta a döntést, hogy nem egyenkénti értelemkövetéssel, hanem a perspektíva léptékét kitágítva, felbontását csökkentve, kádencia-módban oldják meg a feladatot (vö. Kappanyos 2015: 192–197).

Érdekes kérdés, hogy a kultúra milyen helyzetekben hajlandó tolerálni a kádencia-zónában készült fordításokat. Az *Ulysses*hez hasonló klasszikusoknál, mint láttuk, a kádencia-zóna önkényes kiterjesztése irracionális kulturális veszteséggel jár, de a *Finnegans Wake* nem is fordítható másképpen: minthogy a paronomáziák egymásba érnek, a fordító fő tevékenysége a célnyelvi paronomáziák gyártása lesz. Tovább nehezíti a helyzetet, hogy a magyar nem rendelkezik olyan „szomszédos” nyelvi viszonyokkal, mint az angol (a némettel, a franciával, a hollanddal, a latinnal...), így a kódátlépő szójátékokra sokkal kevesebb a lehetőség. A műből eddig készült magyar fordítástörredékek, ahol összevethetők egymással, alig mutatnak hasonlóságot. A játék mindenképpen érdekes, de egy klasszikus mű esetében ezzel a módszertannal nem érdemes értelemkövetésre – és így kanonikus azonosíthatóságra – számítani. A bevezetőben bemutatott kérdőív *Finnegans Wake*-re vonatkozó változatában nem lenne konzisztens az a válasz, hogy „Igen, XY fordításában olvastam”.

Ha elfogadjuk, hogy a kiindulásában és jellegében fordítói típusú tevékenység autonóm műalkotáshoz vezethet, akkor persze új területek nyílnak meg előttünk. Ha az ilyenfajta átírás klasszikusok esetében kétségeket is ébreszthet, akadnak olyan művek és olyan fordítói projektek, amelyeknél ez kézenfekvő és teljesen adekvát eljárás. Esterházy Péter egyetlen műfordítása, az *Egy házy nyúl csodálatos élete* például saját eredetijénél összetettebb, rétegzettebb, viccesebb szöveget eredményezett, hiszen a fordító gazdagon reflektált a saját családnevére épülő szójátéokra, ezzel „szétírta” az eredetit és összetéveszthetetlenül saját szerzői szövegévé tette a fordítást. A játék további kiterjesztése, hogy (olykor és részben) a saját műveit is engedte ilyen módussal fordítani. Szlovák fordítója, Deák Renáta így nyilatkozott erről:

Az Esterházy-szövegre másként kell tekinteni, mert nem a mondattal és nem a stilisztikával foglalkozunk, hanem azzal, hogy az az elv, amit abban az egyes könyvben, fejezetben vagy – ha a *Harmoniáról* beszélünk – abban a számozott mondatban követ, éppen milyen. Ezt az elvet próbáljuk megérteni. [...] Ez ebben az esetben [a *Kardozós változatról* van szó - K.A.] - természetesen a szerzővel konzultálva - új lábjegyzeteket hozott létre. Bizonyos lábjegyzeteket pedig kihagytunk (Görözdý–Német 2022: 338–339).

A szerző tehát elfogadta, hogy a fordítónak fricskát mutató metaviccét a fordító mintegy visszairányítsa, egyben tovább fokozza – akár a szerző „terhére”. A témában elmélyült kutatásokat folytató doktori hallgatómmal, Szarka Szilviával azt a derridai gesztust ötlöttük ki, hogy az eljárást **házyasító** (sic) fordításnak nevezzük el.

A kádencia-zóna kiterjesztése tehát nem feltétlenül káros: a nyereségeket és veszteségeket esetenként kell mérlegelni. Amikor a *Micimackó*ban Tigris megkóstolja a bogáncsot, az eredetiben csupán annyit mond, „Hot!” Ezen a helyen minden mai fordító a kognitív zónában maradna, és azt írná, „Csíp!” vagy „Csípős!”, Karinthy azonban azt a megnyilatkozást adta Tigris szájába, hogy „Fovvó!”. Meglehet, hogy nem ismerte a *hot* szó idevágó jelentését, és abból indult ki, hogy Tigris, aki friss jövevény ebben a világban, még a saját érzékleit sem tudja pontosan megnevezni. Karinthy tehát voltaképpen itt is sorozatot érzékelt: a még tudatlan Tigris

lapszusainak sorozatát, amelyeknek egyike itt paronomáziát, egy akaratlan szinestéziát eredményez. Ezen az alapon válthatott át a kádencia-zónába, és olyan megoldásra talált, amely tökéletesen illeszkedik a szituációhoz, hozzájárul annak megértéséhez, és még a bohózáti komikum elemét is hozzáadja, miközben semmit sem ront a történet folytathatóságán. Ezen a helyen a magyar fordítás jobb, mint az eredeti.

## 5. Összegzés

A fordítási folyamat itt bemutatott üzemmódjai végső soron az értelemkövetés megcélzott léptékének és felbontásának beállításait jelentik. A nagyobb megfeleltetési egységekben, azaz kisebb felbontással végigvitt szakaszok nagyobb döntési szabadságot biztosítanak. Az üzemmódokról való döntés határozza meg az adott szakaszon belül alkalmazandó egyedi fordítói döntések körét: a közlekedési allegóriára visszautalva szerepe a sebességváltóéhoz hasonlít. A rosszul megválasztott üzemmód mindenképpen fennakadást okoz az információátadás folyamatában: ha a fordító a forrásszöveg sajátosságai által nem kényszerítve, önkényesen lép át a kádencia-zónába, akkor a fordítás szabadossá válik, elszakad az eredeti kisebb léptékű jelentésstruktúráitól és feladja az értelemkövetés elvét. Ha pedig akkor is tartózkodik a kádencia-módtól, amikor a forrásszöveg ezt – például paronomázia-sorozatokkal – kikényszerítené, akkor a jelentéktelen információ megőrzése mellett szem elől tévesztheti a makrostrukturákat, a szöveget szervező poétikai elgondolást. Az üzemmódok közötti döntések kritériumai nem írhatók elő egységes ismérvek alapján, mivel az aktiválható normát nemcsak a szöveg belső rendezettsége határozza meg, hanem legalább ekkora szerepet játszik benne a mű kanonikus pozíciója és műfaja is, csakúgy, mint a fordítói vállalkozás jellege. A pragmatikus döntés tapasztalatot kíván és jelentős felelősséggel jár: számos egyéb ok mellett ezért sem vehetik át az irodalmi fordítás feladatát még jó darabig az algoritmusok.

## Irodalom

- Ádám Péter – Albert Sándor 2017. Proust bikkfa-nyelven. *Buksz* 29/2, 209–215.
- Foucault, Michel 1999. Mi a szerző? Ford. Erős Ferenc és Kicsák Lóránt. In: *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen: Latin Betűk. 119–145.
- Görözdi Judit – Németh Gábor 2022. Esterházy fordításban: Beszélgetés Alföldy Mari, Buda György, Deák Renáta, Heike Flemming, Rácz Péter, Vjacseszlav Szereda, Szöllősy Judit, Robert Svoboda, Teresa Worowska műfordítókkal. In: Görözdi Judit – Balogh Magdolna (szerk.): *Külföldi könyvespolcokon: Tanulmányok Esterházy Péter idegen nyelvű recepciójáról*. Budapest: reciti.
- Hašek, Jaroslav 1983. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Praha: Československý spisovatel.
- Jakobson, Roman 1969. Fordítás és nyelvészet. Ford. munkaközösség. In: *Hangjel-vers*. Budapest: Gondolat Kiadó. 372–382.

- Joyce, James 1947. *Ulysses*. Ford. Gáspár Endre. Budapest: Nova Irodalmi Intézet.
- Joyce, James 1974. *Ulysses*. Ford. Szentkuthy Miklós. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Joyce, James 1986. *Ulysses*. Ed. Gabler, Hans Walter. London: The Bodley Head.
- Joyce, James 2012. *Ulysses*. Ford. Gula Marianna – Kappanyos András – Kiss Gábor Zoltán – Szolláth Dávid. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Kappanyos András 2015. *Bajuszbögre, lefordítatlan. Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*. Budapest: Balassi Kiadó.
- Kappanyos András 2021. *Túl a sövényen*. Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont.
- Lamb, Charles és Mary 1961. *Shakespeare-mesék*. Ford. Vas István. Budapest: Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó.
- Nida, Eugene 1964. Principles of correspondance. In: Nida, Eugene: *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill. 156–171.
- Proust, Marcel 1919. *A la recherche du temps perdu: Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard.
- Proust, Marcel 1983. *Az eltűnt idő nyomában: Swann*. Ford. Gyergyai Albert. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Proust, Marcel 2002. *In search of lost time: Swann's way*. Trans. Davis, Lydia. New York–Toronto–London etc.: Penguin Books.
- Proust, Marcel 2013. *In search of lost time: Swann's way*. Trans. Moncrieff, C. K. Scott. New Haven and London: Yale University Press.
- Proust, Marcel 2017. *Az eltűnt idő nyomában: Swannék oldala*. Ford. Jancsó Júlia. Budapest: Atlantisz Kiadó.
- Radó György 1981. Rendszeres fordítástudomány. In: Bart István – Rákos Sándor (szerk.): *A műfordítás ma*. Budapest: Gondolat Kiadó. 216–236.
- Shakespeare, William 1790. *Kazinczy Ferentz kül-földi játzó-színje' első kötetjének első darabja: Hamlet Shakespeare és Schröder után*. Kassa: Ellinger János.
- Shakespeare, William 1903. Hamlet. Ford. Telekes Béla. In: Radó Antal (szerk.): *Shakspere [sic] remekei*. Budapest: Lampel Róbert Könyvkereskedés, 329–372.
- Szegedy-Maszák Mihály 1998. Fordítás és kánon. *Irodalomtörténet* 79/1–2, 63–82.
- Szolláth Dávid 2010. Leletmentés: Válogatott szentkuthyzmusok az Ulysses szövegében. *Alföld* 61/09, 64–74.
- Vas István 1981. Mít nehéz fordítani? In: Bart István – Rákos Sándor (szerk.): *A műfordítás ma*. Budapest: Gondolat Kiadó. 273–307.