

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

A dialektust használó idegen nyelvű drámaszövegek
fordítási problémái:
fordítói-dramaturgi kérdések és lehetséges válaszok

doktori értekezés

Orbán Eszter

2025

Témavezetők: Dr. habil. Reuss Gabriella és Dr. Sohár Anikó

Tartalomjegyzék

Bevezető	7
A dolgozat felépítése	9
1. A színpadi fordítás: az irodalom és a színház határterülete	21
1.1. A színházi fordítás történeti–elméleti megközelítései	21
1.2. A színházi potenciál (<i>das theatrale Potential</i>) és az előadhatóság (<i>performability</i>)	31
1.3. A befogadó szerepének fontosságáról a színházi folyamatban	36
1.4. A láthatatlan fordító	37
Összefoglaló megállapítások	40
2. A közönség igényeinek szempontja	42
2.1. Kutatási módszertan és előfeltevések	42
2.2. A kérdőív felépítése – a kérdések ismertetése	49
2.3. A kérdőív válaszainak értékelése	55
A 3. kérdés feldolgozása	55
A 4. számú kérdés feldolgozása	62
A 5. kérdés feldolgozása	65
A 6. kérdés feldolgozása	66
A 7. kérdés feldolgozása	67
A 8. kérdés feldolgozása	77
A 9. kérdés feldolgozása	80
A 10. kérdés feldolgozása	86
A 11. kérdés feldolgozása	88
Összegző megállapítások	92
3. A színpadi dialektusfordítás stratégiái – a dialektus színpadi működése, funkciója, fordítása	94
3.1 A dialektus mint a szereplő álruhája (Shakespeare: <i>Lear király</i>).....	95
3.1.1. A fordítási megoldások összehasonlítása	101

3.1.2. Párhuzamos stratégiák: két új Lear-fordítás egy évadban.....	107
A fordítói stratégiákról	112
3.1.3. From page to stage: a színházi megvalósítás vizsgálata.....	113
Nemzetközi tendenciák és összevetés	117
Összefoglaló megállapítások.....	118
3.2 Egységes dialektus, két fordítói attitűd – két külön színdarab? (John Arden: <i>Live Like Pigs</i>)	119
3.2.1. John Arden <i>Live Like Pigs</i> (1958) c. drámájának angliai és magyar kontextusa.	119
3.2.2 A darabban használt nyelvjárás jellegzetességei, alkalmazása	121
3.2.3. Összehasonlító szövegelemzés.....	125
3.2.4 Kritikai recepció: a színházi megvalósítás vizsgálata	135
Összefoglaló megállapítások.....	138
3.3 A dialektus mint földrajzi helymegjelölés: Martin McDonagh két ír trilógiája és a homogén nyelvi közeg egyénítésének kihívásai	140
3.3.1. A vizsgált drámaszövegek nyelvjárási jellemzői	142
3.3.2. Fordítások szövegelemzése, fordítói stratégiák összehasonlítása	144
Összefoglaló megállapítások.....	158
3.4. Szociolektus a színpadon: a <i>Pygmalion</i> és a <i>My Fair Lady</i> fordítási kihívásai	160
3.4.1. A művek keletkezése és színpadi kontextusa.....	160
3.4.2. Szociolektus: a társadalom nyelvi tagozódása	164
3.4.3 Shaw eredeti megoldása: a fonetikus lejegyzés kísérlete.....	166
3.4.4. A magyar <i>Pygmalion</i> -fordítások történeti fejlődése: szöveg, recepció, színpadi megvalósítás	167
A magyar fordítói megoldások összehasonlítása	168
3.4.4.1. Mészöly Dezső (1953): Az első sikeres magyar szociolektus	168
Társadalmi vita és tartós siker a bemutató idején	170
3.4.4.2. Spiró György (1990): A városi szleng kísérlete.....	171

A rendezői elvárások és fordítói célkitűzések az 1990-es kortárs színházi kontextusban	172
3.4.4.3. Nádasdy Ádám (2010): A nyelvtani kompenzáció útja	174
A kritikai recepció tanulságai – A lefordíthatatlanság vitája	176
3.4.4.4. Összehasonlító értékelés és színpadi következtetések	178
3.4.5. A zenés adaptáció fordítási sajátosságai: a <i>My Fair Lady</i> komplex kihívásai	179
3.4.5.1. A dalszöveg-fordítás specifikus problémái: a „ <i>Wouldn't It Be Lovely</i> ” esettanulmánya	184
Összegző megállapítások	186
4. Akcentus a színpadon – színházi szakemberek tapasztalatai és gyakorlata	188
4.1. Színészi megoldások a gyakorlatban	189
4.2. A tanítás lehetőségeiről	192
4.3. A németországi gyakorlat	194
Összefoglaló megállapítások	197
5. Konklúzió	199
A kutatás jelentősége és újdonsága	199
Fő kutatási eredmények	199
A kutatás elméleti hozadéka	200
Gyakorlati hasznosíthatóság	201
Záró megállapítások	201
Felhasznált irodalom	203
Felhasznált forrásszövegek	215
Ábrajegyzék	217
MELLÉKLETEK	218
1. melléklet – A vizsgált színházi szövegek fontosabb bemutatóinak adatai	219
2. melléklet – Az online kérdőív kérdéseinek pdf mentése	227
3. melléklet – A kérdőív kérdéseire adott válaszok alapján készült grafikonok	236

4. melléklet – A 2009-es kutatás válaszai alapján készült grafikonok..... 264

Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretném köszönetemet kifejezni mindazoknak, akik szakmai vagy lelki támogatást nyújtottak ahhoz, hogy doktori értekezésem megszülethessen.

Elsősorban hálás köszönetemet szeretném kifejezni Nádasdy Ádám professzor úrnak, aki kutatásom első szakaszában a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájában témavezetőként támogató figyelemmel kísérte a kutatás alakulását, segített megtalálni a kutatás fókuszát.

Köszönettel tartozom jelenlegi témavezetőimnek, Dr. Reuss Gabriellának és Dr. Sohár Anikónak, akik sokrétű tudásukkal segítettek az értekezés interdiszciplináris arányait megtalálni és megtartani.

Köszönöm minden interjúalanyom szakmai hozzáállását, nyíltságát. Köszönöm Dr. Ragó Anett, Dr. Jákfalvi Magdolna és doktorandusztársaim támogatását a 2009-es kutatásom kérdőívének kidolgozása idején, és köszönöm Kerezsi Kázmér segítségét a 2024-es adatok feldolgozásában. Köszönöm Balogné Bérces Katalinnak, hogy konzultációs lehetőséget biztosított számomra.

Végül köszönök minden családi és baráti támogatást, és minden szigorú, de konstruktív visszajelzést, ami segített az értekezés elkészültében.

„Az írók írják a maguk nemzeti irodalmát,
a világirodalmat azonban a műfordítók hozzák létre.”¹

José Saramago

„...ők ott középen, akik nem írják az irodalmat, hanem újraírják”²

André Lefevre

Bevezető

Doktori kutatásom során a dialektust használó színdarabok fordításának problémáival és azok lehetséges megoldásaival foglalkozom. A téma iránti érdeklődésemet egyrészt az általam legalaposabban elsajátított angol, olasz és német nyelvek gazdag, élő dialektusaival és mindennapi beszédhasználatával való találkozások keltették fel, másrészt színházi dramaturgként számos olyan színpadi mű színpadra állításában vettem részt, ahol a dialektushasználat fontos szerepet játszott. Gyakran voltam a produkciók számára készített új fordítások színházi konzulense, később pedig színházi fordítóként dolgoztam magam is. Így tapasztalhattam meg, milyen különösen nehéz a drámai szöveg célnyelvi újraalkotásán belül a dialektusok fordítása.

Habár a színházi dramaturgok mindennapi munkájához tartozik a dialektust használó színdarabok fordításával kapcsolatos nehézségek feloldása és a konkrét színpadi szövegmegoldások megtalálása a színházi munka során, ez a problémakör egyáltalán nem széles körben kutatott terület. A dialektust használó színdarabok fordítása két okból — a dialektus és a színpadi nyelv fordítása miatt — is kihívás, ezen kívül pedig jellegzetesen magyar probléma, hiszen a kortárs magyar műfordító kevéssé számíthat az egyes magyar dialektusok közismertségére. Ebből adódóan a disszertációm témája több terület, a műfordítás, ezen belül a színműfordítás, valamint a színháztudomány/dramaturgia és recepciókutatás metszetében helyezkedik el. Ez a megközelítés, mint majd a dolgozat felépítése részénél kifejtem,

¹ A disszertációmban szereplő szakirodalmi idézetek fordításai tőlem származnak. Ahol más fordítását idézem, jelzem, kitől származik az idézet.

„Os escritores fazem as literaturas nacionais e os tradutores fazem a literatura universal.” (idézi D’Eça 2020)
² „...those in the middle, the men and women who do not write literature, but rewrite it.” (Lefevre 1992, 1)

negyedszázados adósságot ró le a magyar színházi fordítás kutatásának területén, a téma elméleti kontextusba helyezésén túl a gyakorlati megvalósítás lehetőségeit megvizsgálva, egészen a nézői és szakmai befogadók reakcióinak kutatásáig.

Dolgozatom a forrás- és célszövegeket – a szövegek szocio-kulturális kontextusba helyezéséhez elengedhetetlen szintnél mélyebben – dialektológiai és nyelvészeti szempontból nem tárgyalja.³ Az idegen nyelvű szakirodalomból vett idézeteket, amennyiben nem rendelkeznek hivatalos magyar fordítással, saját fordításomban közlöm.

A színkritikákat kutatásomban kettős szerepben használom: egyrészt a kortárs recepció dokumentálásakor forrásanyagként hivatkozom rájuk, másrészt szakmai elemzésként is értékelem őket, amennyiben saját interpretációmot gazdagítják. A bibliográfiában a szakirodalmi felsorolásba illesztettem be őket.

Fontosnak tartom megjegyezni, hogy a színháztudományi megközelítést a német-magyar hagyomány szerint használom, ami a szűken vett drámai textus helyett a teljes színházi megvalósításra helyezi a fókuszot, amint ezt az Erika Fischer-Lichte kötetéhez írt előszavukban Minou Arjomand és Ramona Mosseje definíciószerűen összefoglalják:

A színháztudomány [...] a dramatikus szövegekkel szemben magát az előadást, a színházi megvalósulás eseményét állítja vizsgálódásainak középpontjába. Az ilyen a színházi eseményekre irányuló fókusz miatt a színháztudományban a „színház” fogalma az összes előadóművészet és némely kulturális performansz összefoglaló fogalmaként értendő.⁴

Kutatásommal – a felvetett kérdések és a lehetséges fordítói stratégiák vizsgálatával – kettős célt kívánok szolgálni. Egyrészt szempontokat és támpontokat szeretnék kínálni azoknak a műfordítóknak és dramaturgoknak, akik a jövőben a klasszikus és kortárs drámairodalom fordításával és/vagy színrevitelével fognak foglalkozni, másrészt a dolgozat célja, hogy a dialektust használó színdarabok fordításait az irodalom- és fordítástudomány elméleti kontextusába ágyazva vizsgálja: a színházi fordításokat nem pusztán nyelvi átültetésként, hanem a fordítás és adaptáció közötti átmeneti zónában elhelyezkedő alkotói folyamatként értelmezve. E megközelítés révén értekezésem hozzájárul a fordítástudomány és a színháztudomány diskurzusához, miközben a gyakorlati színházi munkát végzők számára is hasznosítható értelmezési szempontokat nyújt.

³ E helyütt is köszönöm Balogné Bérces Katalinnak, hogy dialektológiai kérdésekben konzultálhattam vele.

⁴ [...] Theaterwissenschaft places performance events, as opposed to dramatic texts, at the core of their subject of study. Such focus on performance events implies an understanding of the Theater- in Theaterwissenschaft as an umbrella term for all the performing arts as well as some cultural performances. (Fischer-Lichte 2014, x)

A dolgozat felépítése

A dolgozat felépítésének megalapozottságát, az abban felvetett kérdéskörök tárgyalásának szükségességét és hiánypótló mivoltát Klaudy Kinga 2001-ben, Valló Zsuzsa reáliák színházi fordításával foglalkozó doktori értekezéséhez írt opponensi véleménye mutatja. Klaudy alapvetően nagyszerűnek tartotta Valló disszertációját, szerinte sok fontos, a magyar szakirodalomban korábban nem feldolgozott problémát vetett fel. Az alábbiakat látta volna még szívesen az értekezésben:

1. [...] hiányolom a magyar szakirodalom áttekintését. A fordítók, rendezők, esetleg színészek önvallomásait, műhelytanulmányait [...] 2. Engem nagyon érdekelne, hogy a próbák közben milyen változtatásokat vezetnek be a rendezők a színpadi szövegbe, és vannak-e köztük olyanok, amelyek épp a reáliák fordítását⁵ érintik (pl. egy idegen földrajzi név megváltoztatása, azért, mert nehéz kimondani). 3. Jó lett volna részletesebben elemezni, hogy van-e különbség a könyvalakban való megjelenés számára fordított drámák és a színpadi előadás számára fordított drámák között [...]. 4. És [...] valamiképpen kutatni kellene azt, hogy a [...] fordításával kapcsolatban vannak-e a mai magyar társadalomban befogadói elvárások, és ezek változtak-e az utóbbi tíz évben.⁶

Egyrészt örömmel töltött el, hogy a magyar fordítástudomány egyik legelismertebb magyarországi képviselője, Klaudy Kinga szerint a mind színházi/dramaturgiai, mind fordítástudományi szempontból szokatlan interdiszciplináris megközelítem érvényes. Abban is megerősített, hogy speciális helyzetem és érdeklődésem miatt épp azokra a határterületi kérdésekre látok rá, illetve épp azokkal kapcsolatban folytatok kutatást, amelyeket Klaudy majd negyedszázada felvetett, és amelyekkel a színházi fordítással foglalkozó értekezésekben ilyen komplexitással senki nem foglalkozott.

Másrészt az a tény, hogy az elmúlt mintegy huszonöt évben a Klaudy által felvetett területeket itthon nem kutatták, azt mutatja, hogy a színházi fordítás kérdése a magyar fordítás- és színháztudományban alig kapott figyelmet, kevesen fedezték fel, vagy kevesen érzik feldolgozhatónak ezt a nemzetközi szinten népszerű és virágzó tematikát. Reményeim szerint értekezésem hozzájárul ahhoz, hogy ne kelljen további 25 évet várni a következő, a színházi fordítást komplexitásában vizsgáló értekezésre. A bevezető további részében kijelölöm ennek a speciális kutatási területnek a határait, rávilágítok a problémák sajátosságaira és az ezek nyomán kialakított nézőpontomra, a disszertáció átfogó metodikájára.

⁵ esetünkben a dialektus ábrázolást

⁶ Klaudy 2001, 5

Dolgozatom első fejezetében a dráma-, illetve a színpadi fordítás elméleti megközelítéséről kívánok áttekintést adni, különös tekintettel a Magyarországon kevésbé ismert, illetve a magyar nyelven nem hozzáférhető szakirodalom fontos és külföldön alaptételként elfogadott elméleti megállapításainak ismertetésére, valamint a színpadi fordítás gyakorlatát ért meghatározó hatásokra a magyar fordítói hagyományon belül. Itt többek között olyan alapfogalmakkal fogok dolgozni, mint a Venuti által is használt ‘láthatatlan fordító’⁷ definíciója, valamint a ‘színházi potenciál’ és az ‘előadhatóság’ (performativitás) fogalmai egy létrejött szöveg tekintetében. A drámafordítás és a színpadi fordítás közötti különbség megragadásához többek közt Patrice Pavis, Erika Fischer-Lichte, Brigitte Schultze, Fabienne Hörmanseder, valamint David Johnston írásait használom.

Sirkku Aaltonen 2002-es habilitációs előadásában a színházi szövegek fordításának kihívásait egy jéghegyhez hasonlította. „Annak érdekében, hogy színházi szövegeket vizsgálhassunk, meg kell értenünk a dramatikus szöveg működését, és hogy az írók és újrírók [azaz a fordítók, megj. O.E.], milyen szabályokat (normákat) követnek.”⁸ Meg kell különböztetnünk tehát az irodalom részeként megszülető és létező drámát a köznyelvben szintén drámaként megnevezett színpadi szövegtől. Az irodalom rendszerében a dráma a kinyomtatott, könyv alakban megjelent dramatikus szöveg, míg a színpadi szöveg egy színházi kontextusban formát öltő és ott (és az esetek túlnyomó részében csak ott) működő szöveg. Nem minden drámai szöveg színházi szöveg – ez esetben a színházi kontextuson kívül is értelmezhető –, ugyanakkor színházi szöveg is válhat irodalmivá, lásd pl. Pintér Béla színpadi szövegekként született drámáit, melyek később kötetben is megjelentek, és idegen nyelvre fordítva újra színházi szövegekké váltak egy másik kultúrában.

A fordítás szempontjából legfontosabb különbség az irodalmi és a színházi rendszer között, ahogy azt a későbbiekben az 1.1. fejezetben kifejtem, hogy míg az irodalmi fordítás során a médium nem változik (forrásnyelvi írott szövegből célnyelvi írott szöveg jön létre), addig a színházi fordításnál a szöveg médiumot vált: a színházi előadás részévé válik.⁹ A színházi fordításnál tehát már írott formában is egy előadásra alkalmas, a performativitás jegyeit hordozó szöveget kell létrehozni. Színpadi fordításon tehát azt a folyamatot értem (ezt később bővebben tárgyalom), amely nem egy véglegesen befejezett irodalmi szöveget hoz létre, hanem egy drámai mű színpadi megvalósításának kiindulópontját alkotja meg.

⁷ Venuti 1995

⁸ In order to study theatre texts we need to understand how dramatic texts function, and what rules (or norms) their writers and rewriters follow. (Aaltonen 2002, 2)

⁹ Aaltonen 2002, 6

Disszertációmban összefoglaló néven dialektusnak nevezem a nyelvjárást, a szociolektust és a szubsztenderd nyelvhasználatot, tehát a földrajzilag és/vagy társadalmi réteg által meghatározott nyelvhasználatot. A műfordítás elméletét és gyakorlatát feldolgozó magyar nyelvű szakirodalomban a színdarabok fordításának sajátosságairól kevés szó esik, a drámafordítás és a színpadi fordítás – a *page vs. stage*, azaz a könyv és színpad befogadó közege – közötti különbséget és erős kapcsolódást kevesen tárgyalják,¹⁰ a dialektusok kérdését pedig egyáltalán nem érintik. Ennek okai részben a magyar nyelvjárások viszonylag kevésbé domináns jelenlétében, részben a magyar színpadi/irodalmi hagyományokban keresendők. A színházi gyakorlat azonban azt mutatja, hogy elengedhetetlen ezekről részletesen beszélni, és reményeim szerint ez a munka hozzásegíti mindazokat, akik a jövőben fordítástudománnyal, dramaturgiával, színházi fordítással óhajtanak foglalkozni, hogy árnyaltabban lássák a színpadi fordítást, azon belül a dialektust használó darabok fordításának kérdéseit és a lehetséges megoldási módokat.

Az idegennyelvű színművek, amelyek dialektust használnak – akár csak egy rövid szövegrészben, akár teljes színdarabon át, akár csak a későbbiekben pl. Ardennél tárgyalandó *eye dialect*, azaz a szemnek dialektusnak tűnő formában –, komoly dilemma elé állítják a műfordítót és a színre vivő művészeket is. Vajon a forrásszövegben használt nyelvjárást hogyan lehet érzékeltetni magyarul? További kérdés, hogy kell-e érzékeltetni? Milyen tényezőket kell figyelembe venni a fordítónak? Milyen eszközök állnak rendelkezésére? Szóban, azaz magában a dialógusokban vagy írásban, azaz a szerzői/fordítói instrukcióban, jegyzetben érzékeltesse-e? Végül pedig mihez tud kezdeni mindezzel a rendező, a dramaturg és a színész? A fentiek együttesen indítottak arra, hogy a problémát tudományos alaposággal, az elméleti háttér, valamint a gyakorlati megvalósításon túl a nézői és szakmai elvárások szempontjából is vizsgáljam.

Ennek eredménye a második fejezet, amely a dolgozatot ihlető hipotéziseket tesztelő, illetve azok jogosságát alátámasztó kérdőíves kutatást és annak eredményeit dolgozza fel. Az idegen nyelvű drámákban előforduló dialektusok magyar nyelvű színházi megjelenítésének kérdésével 2007-ben kezdtem foglalkozni, és 2009-ben született az első kérdőívem is (erről a „Közönség igényeinek szempontja” című fejezetben bővebben), és az azóta eltelt évek a problémafelvetésem fontosságát láthatólag igazolják: a dialektusok vagy dialektusos hangzás társadalmi megítélése a 21. században számos országban kedvező irányba mozdult el, ahogyan

¹⁰ Valló Zsuzsa *A drámafordítás pragmatikai aspektusai* (2001), illetve Jankó Szép Yvette *Színház fordított tájban* (2022) című doktori értekezései igyekeznek átfogóbb képet adni a színházi fordítás speciális kihívásairól.

azt több nemzetközi nyelvi attitűdvizsgálat is alátámasztja.¹¹ Magyar nyelvi kontextusban is kimutatható a változás: Molnár Mária pécsi gimnazisták körében végzett vizsgálata¹² szerint bár a nyelvjárások továbbra is hordoznak bizonyos negatív sztereotípiákat, a kontextus és a beszédhelyzet függvényében ezek pozitív identitásjelölőként is megjelenhetnek, különösen humor vagy közösségépítés céljából.¹³ A színpadra fordítandó szövegek kapcsán mindenképpen érdemes foglalkozni velük. Ez a fejezet kisebb részben a fordítást használó szakemberek, nagyobb részben a befogadók, azaz a nézők véleményét kutatja és értékeli.

Ahogy Klaudy említi, a fordításreceptió-kutatás, a nézők és szakemberek elvárásainak – főleg longitudinális, azaz hosszabb távon, esetünkben évtizedes különbséggel megismételt – vizsgálata a magyar szakirodalomban nem lelhető föl. Míg külföldön rendszeresen figyelemmel kísérik a nézők igényeinek alakulását,¹⁴ a közönség elvárásait kutatni Magyarországon nem bevett módszer. Mindeközben a néző funkciójával és az előadáshoz való hozzáállásával egyre több tanulmány foglalkozik. Angolszász területen a néző szempontja a dramaturgia területének szakmabeliekhez szóló áttekintésében éppúgy megjelenik (pl. a Trencsényi Katalin és Bernadette Cochrane szerkesztésében 2014-ben a Bloomsbury kiadónál megjelent *New Dramaturgy - International Perspectives on Theory and Practice* című kötet 15. fejezetében), mint a színháztudomány-szakos egyetemi hallgatóknak szóló tankönyvekben (C. B. Balme: *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Routledge, 2008, 2. fejezet). Magyarul azonban a színházi közönség igényeiről Szabó István *A színházak közönsége Budapesten 1999-ben* (2000) című kevéssé ismert munkája óta átfogó összegzés nem jelent meg. Meg vagyok róla győződve, hogy a befogadói oldal vizsgálata mindenképpen figyelmet érdemel (részletesebben erről a recepció- és fordításelméleti fejezetben fogok szólni), hiszen a fordított szöveg a nézőkkel való találkozással válik véglegessé, illetve ott fejeti ki hatását. A befogadói reakció, a nézők, és professzionális nézőként a kritikusok véleménye tehát az előadás sikerének kulcsa.

¹¹ Coupland és Kristiansen 2011; Recalde és Fernández 2024

¹² Molnár 2022

¹³ Jánk 2022

¹⁴ A rendszerességet és folytonosságot bemutatandó itt csak két nagyobb horderejű kutatást emelek ki az elmúlt 5 év németországi híreiből: 2019-20 folyamán a mannheimi Nemzeti Színház (Nationaltheater Mannheim) a Mannheimi Egyetem (Universität Mannheim) Közhasznú és nonprofit menedzsment szakával együttműködésben végzett kutatást, amelyben „A felmérés központi célja a Nemzeti Színház mint közintézmény látogatóinak és (még) nem látogatóinak jobb megértése, valamint elégedettségük és kívánságaik megismerése.” volt. <https://www.bwl.uni-mannheim.de/news/nationaltheater-mannheim-kooperiert-mit-dem-lehrstuhl-abwl-public-und-nonprofit-management-der-universitaet-mannheim/>, 2023 során pedig Észak-Rajna-Vesztfáliában végeztek egy nézői igények feltérképezését célzó kutatást, amelyben 30 színház és több mint 5500 válaszadó vett részt, köztük elkötelezett színházbajárók és színházat egyáltalán nem látogató polgárok. <https://www.mkw.nrw/was-ihr-wollt-landesweite-umfrage-zeigt-was-das-theaterpublikum-wuenscht-und-erwartet>

A harmadik fejezetben négy különféle szempont szerint kiválasztott és csoportba rendezett drámaszöveg-részlet, illetve dráma színpadi fordításainak összehasonlító elemzésére vállalkozom, melynek során be kívánom mutatni a különböző fordítói attitűdöket, módszereket, valamint azok kritikai recepciója mellett a színházi megvalósítás szövegekre tett hatását. A drámaszövegek fordításait, amennyiben azok nyomtatásban megjelentek, a könyvalakban található ‘végleges’ formájukban vizsgáltam, más esetben a színházak által rendelkezésemre bocsátott színházi példányokból dolgoztam. A fordítások kérdéses részeit, a különböző rendezői vagy dramaturgiai megoldásokat szintén a rendelkezésemre bocsátott színházi szöveggönyvek, vagy az előadásokról hozzáférhető felvételek alapján vizsgálom.

A dialektusok megjelenése a színházi szövegekben valójában a színház történetével egyidős, így a tárgyalt darabok illetve szövegrészletek kiválasztásánál ellen kellett állnom a bőség zavarának. Úgy döntöttem, hogy csak egy nyelvre koncentrálok, így az általam beszélt dialektust használó nyelvek közül kiválasztottam az angolt, amely dialektusban igen gazdag és változatos, de a világban betöltött *lingua franca* szerepe miatt mégis sokak által ismert és beszélt nyelv, ami miatt a példákat és azok recepcióját egy szélesebb befogadói körben tudtam vizsgálni. Nem tárgyalom tehát az ógörög klasszikusokban található dialektushasználatot, sem Goldoni, de Filippo, Pirandello különböző olasz dialektusokban írt műveinek fordítását, vagy a klasszikus Molière-fordítások problematikáját sem. Ugyanígy nem szerepel a dolgozatban németből fordított példa sem, hiszen azt a döntést hoztam, hogy nem egy átfogó dráma- illetve dialektusfordítás-példatárat állítok össze, hanem a probléma alaposabb vizsgálata érdekében – ugyan az angol nyelv miatt elég széles kultúrkörhöz tartozó, de – jól meghatározható és dialektushasználati szempontból csoportosítható színműveket választok.

Miután a különböző fordítási technikák különbsége leginkább egy forrásszöveg különböző fordításainak összehasonlító vizsgálatakor mutatkozik meg, alapvető válogatási szempont volt, hogy egy mű kapcsán legalább két olyan fordítás álljon rendelkezésemre, amelyek színpadra is kerültek, hiszen a szövegszintű megoldásokon túl a szavak színházi megvalósításra gyakorolt hatását is vizsgálni kívántam. Kivételt képez ez alól Martin McDonagh darabjainak vizsgálata, ahol egy mű esetében előfordult, hogy csak egy színpadra került fordítás áll rendelkezésemre, de a tárgyalt darab McDonagh többi tárgyalt színművével azonos nyelvi közegben játszódik, így a fordítói stratégia és annak eredményessége azok fordításaival összevethető.

A fordítások elemzésekor figyelembe vettem az időbeli eltéréseket is, mivel a nyelvhasználat, a kulturális utalások és a közönség elvárásai viszonylag rövid idő alatt is

változhatnak. Egy évtizeddel korábban készült fordítás ma már archaikusnak vagy kevésbé hatásosnak tűnhet, míg egy újabb változat friss nyelvi megoldásai jobban rezonálhatnak a kortárs befogadóval. Az összehasonlítás során ezért nemcsak a fordítói stratégiákat vizsgálom, hanem azt is, hogyan befolyásolja a szöveg aktualitását, befogadhatóságát és hatásmechanizmusát a fordítás keletkezési ideje.

A szempontjaim között szerepelt az is, hogy a világirodalom egy meghatározó művéből mindenképp szerepeljen példa. Így esett végül választásom egy Shakespeare tragédia, a *Lear király* részletére, amelyből egyrészt meglepően sok, nyolc magyar nyelvű színpadi változat létezik, másrészt gyakran kerül színre: a 2010-es, értekezésemben külön is tárgyalt „kettős bemutató” óta 2013-ban a békéscsabai Jókai és a székesfehérvári Vörösmarty Színház, 2015-ben a budapesti Radnóti, 2017-ben a debreceni Csokonai, majd legutóbb 2021-ben a budapesti Katona József Színház tűzte műsorra. A tárgyalt részlet inkább érdekes színfolt a darabban, mintsem mindent eldöntő momentum, ugyanakkor a fordítások elemzése és a színpadi megvalósítások összehasonlítása pontos képet ad a fordítók és a színpadi alkotók lehetőségeiről és gondolatmenetéről, ha dialektussal találják szembe magukat egy szövegben (lásd Klaudy, 1. pontját).

Szintén meghatározó volt számomra, hogy olyan műveket vagy szerzőket vizsgáljak, amelyek és akik sikeresek a magyar színpadon, és hasonló rendszerességgel szerepelnek a magyar nyelvű színházak műsorán. Ebből a szempontból kiemelkedőnek tartom Martin McDonagh munkásságát, és bár műveinek maradandóságát némelyek vitatják, a magyar nyelvű színházra és főleg a drámairodalomra tett hatása miatt McDonagh megkerülhetetlen a dialektust használó darabok tárgyalásakor. Székely Csaba Bánya-trilógiája a szerző saját bevallása szerint McDonagh írásainak ihletésére készült, így hozta be a székely nyelvhasználatot a kortárs magyar színházba. Mondhatjuk úgy is, hogy McDonagh készítette elő a terepet a saját magyar dialektusaink színpadi használatának.

A másik két, illetve szigorúan véve három vizsgált műre a dialektushasználat színpadi konfliktust hordozó volta, illetve a szövegek alapján létrejött előadásoknak a magyar színháztörténetben elfoglalt kiemelt pozíciója miatt esett a választásom. John Arden *Live Like Pigs* című színművét olyan fontos rendezők állították színpadra Magyarországon, mint Ascher Tamás (kétszer is), Gaál Erzsébet és a mai középgeneráció egyik legsokoldalúbb rendezője, Göttinger Pál. G. B. Shaw *Pygmalion*ja, valamint az abból adaptált *My Fair Lady* pedig a téma etalonja, az a mű – főként a zenés változat –, amelynek hatására a nézők számára is

kézzelfogható problémává, illetve értelmezhető kérdéssé vált a nyelvhasználat és annak hatása a társadalmi és emberi viszonyokra.

Íme tehát a lehetőségek tárházából doktori dolgozatom vizsgálódásának tárgyául választott színművek listája:

- William Shakespeare: *Lear király* (IV. felvonás 6. jelenet 222-241. sor) Vörösmarty Mihály, Kosztolányi Dezső, Füst Milán, Mészöly Dezső, Jánosházy György, Nádasy Ádám és Varró Dániel fordításában.
- John Arden: *Élnek, mint a disznók/Gyöngyélet* Bartos Tibor és Nádasy Ádám fordításában.
- Martin McDonagh Leenane- és Aran-trilógiáinak Magyarországon bemutatott darabjai (*A kripli, Az inishmore-i hadnagy/Alhangya, Leenane szépe/Piszkavas, A koponya, Vaknyugat*) Hamvai Kornél, Parti Nagy Lajos, Upor László, Totth Benedek és Varró Dániel fordításában.
- George Bernard Shaw *Pygmalion* c. drámája Mészöly Dezső, Spiró György és Nádasy Ádám fordításában, illetve a Shaw-dráma zenés adaptációja, a *My Fair Lady*, amelynek angol próza- és dalszövegét Alan Jay Lerner írta. A fordítók itt Ungvári Tamás és G. Dénes György, Varró Dániel, és Baráthy György.

A szövegek kritikai recepcióját az Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum Dokumentáció részlegében, illetve az általuk a színhaziadattar.hu-n keresztül online is elérhetővé tett cikkarchívumban található dokumentumok alapján dolgoztam föl. A fentiek kiegészítéséül, amennyiben erre volt lehetőség, a szövegválasztás okairól rövid emailes, illetve szóbeli interjúkat készítettem az alkotókkal. Ezekre az ő szíves közlésükként fogok utalni.

A negyedik fejezet rövid kitekintést ad a németországi gyakorlatról személyes tapasztalataim alapján. 2012-ben Erasmus kutatási ösztöndíjjal, 2014 januárjától áprilisig pedig a Goethe Intézet és az ITI Deutschland ösztöndíjasaként nyertem betekintést több németországi színház, a berlini Deutsches Theater, a Münchner Kammerspiele és a hamburgi Thalia Theater gyakorlatába, illetve konzultálhattam a berlini színművészeti egyetem, a Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch egyik dramaturgiatanárával, Jörg Lehmannal is. A színház és fordítás kapcsolatáról Robin Detje díjnyertes műfordító, színész, színikritikus, a mindennapi színházi gyakorlatról pedig a 2000-es évek eleje óta Németországban élő és dolgozó Réti Iringó színművész adott áttekintést. 2023 novembere óta magam is a Nationaltheater Mannheim

operadramaturgjaként dolgozom, így a prózai tagozaton dolgozó kollégákkal konzultálva naprakész információkat gyűjthettem egy olyan színházi közegből, amelynek a dialektusok szempontjából merőben más a kulturális helyzete. Kutatásom arra is kitér, hogy ez az eltérő kulturális helyzet mennyiben van hatással a színházi fordítás tendenciáira.

A külföldi kitekintés mellett itt kívánom összegezni és rendszerezni a Magyarországon elterjedt fordítási megoldásvariánsokból kitűnő műfordítói módszereket, trendeket, valamint felhívni a figyelmet egy új(nak ható), ízig-vérig színházi megoldásra, melynek elméleti jogosságát és gyakorlati hasznát, illetve lehetőségeit is tárgyalom. Ennek az újonnan felfedezett technikának a lényege a magyar dialektusok, akcentusok ismeretének színpadi hasznosítása, a sajátos nyelvhasználat színészi eszközként, karakterizáló elemként való működtetése. A lehetséges megoldások közt megvizsgálom ennek terjedését, valamint annak kérdését, milyen módon volna lehetséges ezt ösztönözni, és akár intézményesen, akár a *dialect coaching* filmes körökben elfogadott eszközével tanítani. Itt saját tapasztalataim mellett ismét szóbeli interjúkból származó információkra, illetve a szinhaziadattar.hu adataira támaszkodom.

Összefoglaló megállapítások

Színházi dramaturgként és műfordítóként is rendszeresen találkoztam a dialektushasználat által felvetett problémával, amelyre a fordítók a magyar nyelvi viszonyokra vetítve nagyon különböző, ám legtöbbször egyaránt kérdéses megoldásokat tudtak ajánlani. Személyes pályámon meg kellett küzdenem a helyzet adta kihívással többek közt Martin McDonagh Leenane-trilógiájának két darabja, de akár Miller *Pillantás a hídról* c. drámája vagy Dea Loher *Tolvajok* c. műve kapcsán is. Ez irányította figyelmemet a kérdésre, és nagy szerepet játszott abban a döntésben, hogy kutatási témának a dialektusok fordításának és színpadi megjelenítésének kérdését válasszam. Színházi fordító és dramaturg kollégákkal folytatott eszmecserek megerősítettek abban, hogy ez a probléma többeket kihívások elé állított, így valószínűsíthető, hogy a kérdés gyakrabban felmerül színházi berkeken belül, mint első pillantásra gondolnánk: elég csak a fentebb felsorolt, általam vizsgált darabok 2000 óta színre került színházi bemutatóira gondolnunk.¹⁵ A dialektushasználat minden egyes produkcióban előre megfontolt döntés eredménye volt. A fordítás kiválasztásán túl az esetleges dramaturgi beavatkozások (szöveghúzások, átírások) is mind-mind válaszolnak az általam itt felvetett kérdésekre (lásd 3. fejezet).

¹⁵ lásd 1. melléklet

Véleményem szerint a probléma mibenléte – azaz az idegen nyelvű dialektushasználat magyar nyelvi közegbe helyezésének nehézsége – könnyen látható, hiszen a magyar nyelvjárásokat az átlagember, aki maga nem tagja egy földrajzilag, nyelvhasználatilag meghatározott szűk csoportnak, nem ismeri. Sőt, még a csoportba tartozók is gyakran ’leszoknak’ a dialektus használatáról, és – egy bizonyos iskolázottsági fok felett – igyekeznek lehetőleg nem is használni a nyelvjárást, illetve az ahhoz tartozó – és a magyar viszonylatban a szóhasználatnál erőteljesebben megjelenő – akcentust, azaz a köznyelvi normától eltérő kiejtést. A magyar nyelvi közösségben a nyelvjárások társadalmi megítélése hosszú időn keresztül alapvetően negatív irányultságot mutatott, s ez a szemlélet a mai napig jelentős mértékben befolyásolja a dialektushasználat színtereit és társadalmi funkcióját. Mint azt Bereczk és Parapatics empirikus vizsgálata is megállapítja: „a megkérdezettek összességében bizonytalan és a legtöbb esetben sztereotip ismeretekkel és attitűdökkel rendelkeznek” a nyelvjárásokkal kapcsolatban, és „a regionális nyelvi sajátosságok [...] többek számára okoztak már kellemetlen élményeket, sőt hátrányt”.¹⁶ Ezzel párhuzamosan az iskolai tananyagban a nyelvi változatosságra vonatkozó szociolingvisztikai szemléletmód továbbra sem kap kiemelt figyelmet, ami hozzájárul a sztenderd, dialektusmentes nyelv normatív egyedulalmának fenntartásához. A hivatalos oktatáspolitikai dokumentumok is gyakran „előíró szemléletet sejtetnek”, melyek a „sztenderdizmus ideológiáját” tükrözik – mutat rá Vančo Ildikó a 2020-as Nemzeti alaptanterv elemzése kapcsán.¹⁷ A közbeszédben és a médiában is gyakran előfordul a nyelvjárások humorforrásként való kezelése, ami a nyelvjárási beszélők stigmatizációjához vezethet: „a nyelvjárás gyakran a műveletlenség, az alacsony intelligencia, az iskolázatlanság szimbólumaként jelenik meg”, és ez a fajta humorképzés „a nyelvi előítéletesség legitimálójává válik”.¹⁸ Mindezek fényében megállapítható, hogy a magyar nyelvközösségben a dialektushasználat nemcsak marginális szerepet tölt be a nyilvános kommunikációban, hanem a beszélők identitásképzésében is gyakran deficitként jelenik meg, ahelyett, hogy elismert és megerősített regionális értéként funkcionálna.

Ezzel szemben számos európai nyelvterületen – például a német, olasz és francia nyelvközösségekben – a dialektusok használata jóval elterjedtebb a beszélt nyelvben és ezzel egyenes arányban a drámai szövegekben is és nem hordoz szükségszerűen negatív társadalmi konnotációt. Sőt, gyakran a regionális identitás szerves részeként értelmeződik. A német nyelvterületen, különösen Bajorországban, a dialektus nem csupán a hétköznapi kommunikáció

¹⁶ Bereczk–Parapatics 2023, 18

¹⁷ Vančo 2021 107, idézi Bereczk–Parapatics 2023, 20

¹⁸ Jánk 2022, 51

természetes része, hanem identitáshordozó szereppel is bír: „A beszélők nagy becsben tartják saját saját dialektusukat, és regionális és nyelvi identitásuk sarokköveként tekintenek rá. Büszkén használják és úgy érzik, hogy általa pontosabban és a helyzeteknek megfelelően tudják kifejezni magukat”.¹⁹ Míg a sztenderd és a dialektus közötti kódváltás társadalmilag elvárt készség, a dialektus maga nem feltétlenül alacsony státuszú nyelvi forma. Hasonlóképpen, Olaszországban a dialektusok – különösen Észak-Olaszországban – fontos szerepet játszanak a regionális közösségek kulturális önazonosságának fenntartásában: „A nyelvet – azon belül a dialektusokat – arra használják, hogy regionális identitást (és végső soron padániai nemzeti identitást) teremtsenek, és lojalitást ébresszenek a helyi mozgalom iránt”.²⁰ Bár az olasz dialektusokat időnként szociolingvisztikai sztereotípiák is kísérhetik, elterjedt használatuk és családon belüli átörökítésük hozzájárul ahhoz, hogy a nyelvi sokszínűség társadalmi értéként jelenjen meg. Franciaországban a centralizált nyelvpolitika hosszú ideig háttérbe szorította a regionális nyelveket, azonban ezek – mint például a breton – máig fontos szerepet játszanak a helyi közösségek kulturális önmeghatározásában: „A bretonok küzdelme nyelvük és identitásuk megőrzéséért, a francia nyelv hosszú ideje tartó erős befolyása és a francia kormány rendkívül szigorú nyelvpolitikája ellenére, tipikus példája azoknak a problémáknak, amelyekkel Franciaország többi kisebbségi nyelvének is szembe kell néznie.”²¹ A nyelvjárás tehát minden esetben jól dekódolható üzenetet hordoz, ha másról nem, a szereplő földrajzi származásáról. Ugyanakkor fontos, hogy a dialektus használata, mint a fenti példákból kiderül, nem feltétlenül sugall negatív értékítéletet, hiszen a műveltebb réteg képviselője, például akár az orvos vagy a pap is használhatja a nyelvjárást és nem is csak kizárólag otthon, meghitt körben, hanem a közösség tagjaival kommunikálva, hivatásának gyakorlása közben is. A fenti példák azt mutatják, hogy a dialektushasználat megítélése nem nyelvspecifikus adottság, hanem a társadalmi normák, nyelvpolitikai keretek és közösségi attitűdök eredője. Mindezek alapos ismerete mind a forrás-, mind a célnyelvi kultúrában fontos eleme a fordítás sikerének.

Míg fontosnak tartom, hogy a színházi fordításról elméleti szempontból is szó essék, ezért is tárgyalom külön fejezetben az erre vonatkozó elméleti, fordításelméleti és színházzemiotikai alapfogalmakat, ugyanakkor, éppen a probléma gyakorlati jellegénél fogva

¹⁹ „Speakers hold their own dialect in high esteem and regard it as a seminal aspect of their regional and linguistic identity, they are proud users of it and feel they can express themselves more precisely and appropriately” (Loester 2012, 3)

²⁰ „...they are using language – the dialects – to create regional identity (and eventually national Padanian identity) and foster loyalty toward a more local cause” (Thomas 2015, 16)

²¹ „The struggle of the Breton to preserve their language and identity despite the longstanding strong influence of French and the extremely restrictive language policy of the French government, are typical of the problems faced by the other minority languages in France” (Mendel 2004, 67–68)

elengedhetetlennek tartom, hogy a megoldások, trendek, eredmények és a lehetséges újabb megoldási irányok elemzése közben a praxis és a befogadás szempontjait is figyelembe vegyem. A dolgozat metodikájának irányelvét legjobban talán ez az Ardamica Zorán műfordítás-elméleti monográfiájából vett idézet írja le:

Nem elhanyagolható, hogy a műfordítás tulajdonképpen művészet. Ezért szerintem a műfordításról való gondolkodásnak is élnie érdemes a művészettudományok eszközeivel. Szubjektív, sőt szélsőségesen szubjektív, egyéni (fordítói/alkotói) döntésekről kénytelen objektív tényeket közölni és rendszerezni, tipizálni, általánosítani. További nehézség, hogy – bár egyes elméletek normatívak – az előírás nem célravezető e diszciplínában. Sokkal inkább a *gyakorlatból vonhatók le következtetések, mintsem az elmélet határozná meg a gyakorlatot.*

Nincs műfordító (egyes szak- illetve hatósági fordítókkal ellentétben), aki kötelezőnek érezhetne magára nézve bármely – akár fontosnak mutakozó – elméleti tételt, viszont nincs olyan sem, akinek – bármennyire periférikusnak és hatástalannak látszó – gyakorlata valamely szempont szerint ne képezhetné komoly kutatás, elemzés, összehasonlítás tárgyát.²²

Egyetértve Ardamica meglátásával, a kérdést elméleti és gyakorlati oldalról is meg kívánom vizsgálni. Ezért azt a döntést hoztam, hogy kutatásom során nem csupán a színházi fordítás során létrejött szövegekkel és az azokat létrehozó fordítói stratégiák vizsgálatával foglalkozom, hanem a nézői elvárásokkal, a szövegek és az azokból készült előadások recepciójával, illetve a színházi alkotók elvárásaival és felhasználói stratégiájával is. Mindehhez a szövegelemzés mellett kérdőíves felméréseket végeztem és számos interjút készítettem. A használt módszereket részletesen bemutatom a 2. és 4. fejezetekben. Munkámban abból a hipotézisből indultam ki, hogy bár a dialektus az idegen nyelvű drámaszöveg egyik legerősebb karakter- és miliőteremtő eszköze, a magyar nyelvi közeg sajátosságai miatt nem létezik egységes, bevett dialektusfordítási norma, eljárás. Ahogyan Toury is rámutat, a fordítási tevékenységeket kultúraspecifikus normák irányítják, amelyek meghatározzák a tényleges fordításokban megnyilvánuló ekvivalencia típusát és mértékét, és amelyek időben is változhatnak.²³ A magyar színházi fordításban e tekintetben instabil vagy kialakulatlan norma figyelhető meg, ami fordítói szabadságot ad, ugyanakkor következetlenséget is eredményezhet. Feltételezem továbbá, hogy a dialektus átültetése nem csupán nyelvi-technikai, hanem elsősorban társadalmi és dramaturgiai döntés, amelyet a fordító és a színházi alkotó közös stratégiája, valamint a

²² Ardamica 2012, 13

²³ „Translation activities are governed by norms, which determine the (type and extent of) equivalence manifested by actual translations. These norms are, in turn, culture-specific, and may change over time.” (Toury 1995, 54; 61)

befogadói elvárások egyaránt befolyásolnak. Ezen előfeltevések mentén dolgozom a következőképpen:

1. Elméleti keretek (1. fejezet): bemutatom a színházi fordítás színháztudományi, fordításelméleti és recepciókutatási dimenzióit.
2. Empirikus vizsgálat (2. fejezet): kvantitatív kérdőíves módszerrel összehasonlítom a 2009-es és a 2024-es közönségreakciókat a dialektus színházi használatának magyarországi fogadtatásáról.
3. Mikroszintű szövegelemzés (3. fejezet): konkrét drámafordításokat és azok színpadi megjelenését hasonlítom össze, különös tekintettel a dramaturg-műfordítói döntésekre.
4. Gyakorlati tapasztalatok, lehetséges ajánlások (4. fejezet): a kapott eredmények alapján stratégiákat fogalmazok meg a dialektus sikeres színpadi fordításához és használatához.

A dolgozat végére szeretném igazolni, hogy a dialektus fordítása Magyarországon sem maradhat el a műfordítói repertoárból, hiszen – bár módszertana összetett és kontextusfüggő – a színpadi nyelvi sokszínűség társadalmi igényévé vált, és a dramaturg-műfordítói gyakorlat tudatos fejlesztésével új minőségi lehetőségek nyílnak a magyar színházi nyelvben.

1. A színpadi fordítás: az irodalom és a színház határterülete

Elméletek, fogalmak és a színházi-dramaturgi gyakorlat

Jelen fejezetben nem célom a fordításelmélet, és ezen belül a műfordítás vizsgálatának eddigi eredményeit átfogóan ismertetni, de szükségesnek tartom dolgozatom számára rendszerezni a fordítástudomány – a műfordításra és a színházi fordításra vonatkozó – elméleti, fogalmi definícióit, amennyiben azok a téma kutatása közben meghatározták és az olvasó számára is kontextusba helyezik vizsgálódásomat. Különösen azért tartom fontosnak ezek áttekintését, mert a fordítástudomány területén a színházra vonatkozó elméleti kutatások és eredmények Magyarországon a színháztudományban nemigen kapnak figyelmet, annak ellenére, hogy az elméleti megállapítások, tűnjenek bár első olvasatra túlságosan triviálisnak a gyakorlati szakemberek számára, a dramaturgok és színházi fordítók képzésében épp azt segíthetnék elő, hogy a diákok a színházi szövegek működését elméleti megközelítésben is átlássák. Ezen kívül fel kívánom hívni a figyelmet a magyar fordítói hagyomány mai napig meghatározó irányzataira, melyek szintén hatással vannak a vizsgált fordításokra éppúgy, mint azok befogadására.

1.1. A színházi fordítás történeti–elméleti megközelítései

A legfontosabb kérdés a dolgozat tematikáját illetően a színházi fordítás fogalmának meghatározása, és az értekezésben használt terminológia elméleti háttérének áttekintése. Először a drámafordítás és a színházi fordítás közti különbséget világítom meg. A *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* 2019-es szócikke szerint

A színházi fordítás olyan sajátos terület, ahol a végső cél egy nem olvasásra, hanem előadásra szánt szöveg megalkotása; a fordítás során létrejött előadandó szöveggel pedig egy nézők általi befogadásra, és napjainkban egyre inkább a velük való interakcióra szánt anyag.²⁴

Azaz színházi fordítás esetében a leírt/beszélt szöveg (*spoken text*) csak az egyik réteget jelenti, legalább ilyen fontos, hogy a közlés többi rétegét a szöveg funkciója, rejtett jelentéstartalma (*subtext*) és a szöveg alatt-közben végzett pillanatnyi színpadi cselekvések, a színpadon történő

²⁴ „Theatre translation is distinguished from drama translation principally by its ultimate objective to create a product destined for performance rather than for reading; a performed play-text in translation is intended to be the object of spectatorship and, increasingly, participation.” (Brodie 2019, 588.)

mozgások, gesztusok, testhelyzetek (*physical text*) alapján felépülő viszonyok adják. Az írott szövegből tehát egy ponton az audiovizuális megvalósítás nyersanyaga lesz, azaz a fordítás médiumot vált.

Emiatt belátható, hogy a színpadi szöveg soha nem lehet önálló, sem végleges: mindig a rejtett jelentéstartalom és a színpadi cselekvések mellé (akár alá) rendelődik. Ezt a társult viszonyt azonban nem a színpadi szöveg (nem-irodalmi) minősége magyarázza, hanem a színházi kontextus efemer jellege. A színházi előadás, ahogy Erika Fischer-Lichte magyarázza²⁵, valójában egy esemény (*event*), egy olyan játék, amely kizárólag és megismételhetetlenül az adott este közönsége és az előadó(k) között zajlik, és a hatás is a néző és a színész között jön létre. Ebben a hatásmechanizmusban a színpadi fordítónak alapvető szerepe van, hiszen a színdarabfordításban a szereplők közti viszonyoknak, melyek a drámai szituáció talán legfontosabb elemét adják, nem szabad megváltozniuk a fordítás eredményeként. Előfordulhat, hogy a dialektushasználatnak hatása van a karakterek viszonyrendszerére (lásd: rejtett jelentéstartalom), vagy az eredeti mű felhasználja a forrásnyelvet használó ország társadalmában létező előítéleteket, konvenciókat, esetleg szembemegy velük. Az ilyen esetekben a fordító feladata felismerni ezt a helyzetet, és ennek fényében eldönteni, hogy a magyar változatban mindez milyen mértékben érvényesül, illetve érvényesül-e egyáltalán.

Amint ez a következőkben igazolni fogom, a magyar színpadi fordítás történetének sajátos alakulása az oka annak, hogy a magyar műfordítói hagyomány a színházi felhasználású szövegeket is elsősorban megírt drámáknak, s mint ilyeneket, nyomtatásban megjelenő irodalmi szövegeknek tekinti, ezért fordításukkor legfőbb erényként a fordítás eredményeként létrejött új, magyar, irodalmi értéket képviselő szövegeket látja. Mindez a Shakespeare-fordítás itthoni hagyományán alapul, amely szerint a legnagyobb írók, költők hivatottak az eredeti művek nagyságát közvetíteni. Ezt Egressy Gábor 1848-ban *Indítvány a szellemhonosítás ügyében* című munkájában Shakespeare darabjainak fordításával kapcsolatban fejti ki,²⁶ miközben – mai tudásunkkal ennek látszólag ellentmondva – a legpontosabb, legfrissebb, leghajlékonyabb magyarságú színpadi szövegeket reméli az írótól. Habár Egressy célja kifejezetten a színpadon mondható szövegek minőségének és ezzel a színházi megvalósítás,

²⁵ Fischer-Lichte 2014, 18

²⁶ Ahogy azt Reuss Gabriella Macready és Egressy *Lear király* helyreállításairól szóló tanulmányában is megjegyzi, Egressy kezdeményezésére lett vége a sietve, kellő gondosság nélkül és német nyelvből fordított magyar Shakespeare-eknek. (Reuss, 2002, 131)

valamint a színészképzés minőségének javítása volt,²⁷ a költők primátusa jó 100-150 évre meghatározta a színházi fordításokat. A színházi gyakorlat már a 20. század elején némi elmozdulást mutat, hiszen a nyelvi változások elsősorban a kortárs „beszél nyelv” érintik, így legerősebben a színházban érezhető ennek hatása. A Shakespeare-fordítások történetén látszik a legjobban ez a törekvés. A színházak egyre inkább megrendelőként lépnek föl, el akarnak mozdulni a 19. századi normától, és az elavult fordítások helyett újakat kérnek: így lett Shakespeare-fordító Szabó Lőrinc, Kosztolányi Dezső vagy Babits Mihály. Ebből a felsorolásból is úgy látszik, hogy továbbra is mintha a költők előjoga lenne Shakespeare fordítása. A drámafordítások értékelésénél megmarad a magas irodalmi érték primátusa. Ahogy az elismert olaszos fordító, Magyarósi Gizella nyilatkozott 2009-ben a *literának* adott interjújában:

Olaszországban jobbra névtelen iparosok végzik ezt a munkát. Nálunk valóban sok író, költő foglalkozott elhivatottságból vagy kényszerűségből fordítással, és ennek manapság is megvan a fegyelmező ereje. A tény arra mindenképpen ráébreszt bennünket, hogy az író azért lett író, mert bánni tud a nyelvvel, következésképp a fordító sem lehet közönséges nyelvhasználó.²⁸

A színházi szakma képviselői azonban nem mindig értettek egyet az irodalmi megközelítéssel. Az 1904-ben alakult Magyar Színpadi Szerzők Egyesülete, és főleg annak egyre fontosabb színházi pozíciót betöltő tagja, Hevesi Sándor szorgalmazta, hogy modernizálják a szövegeket/fordításokat, és minden előadás esetén adaptálják azokat a színpadi látványhoz és történésekhez, hogy a szavak ne önmagukban álljanak, hanem alkalmazkodjanak a szituációhoz.²⁹ Amit Hevesi leírt, azt ma úgy érthetnénk, hogy a fordított szöveg egy új médiumba kerül át a megvalósítással/színpadravitellel, mert nem marad írott, hanem audiovizuálissá válik. Az ötvenes, hatvanas években üzent (finoman) hadat Mészöly Dezső a Babits Shakespeare-tanulmányának 7. pontjában³⁰ pontosan körülírt irodalmi minőségi elvárás

²⁷ „A magyar Shakespeare-fordítások sürgetéséről szóló cikk adja tehát Egressy tervének harmadik elemét. Az eddig kultusztörténeti szempontból figyelmet érdemlő szöveg olyan téziszmondatokat tartalmaz, amelyek *A színészet könyvében* megvalósított koncepciónak pontosan megfeleltethetők. Egressy ugyanis itt rögzíti, hogy a Shakespeare-drámák honosításával „leszen műtantok” és elsajátítható a „művészeti valóság, mélység és nagyság”, vagyis a színészmesterséget e darabok alapján látja igazán megtanulhatónak” (Szalisznyó, 113)

²⁸ Györe 2009

²⁹ Reuss 2023

³⁰ Babits úgy gondolta, hogy költőt csak költő fordíthat. 1924-ben *Shakespeare-fordítás* című híres tanulmányában 17 pontban foglalta össze a Shakespeare-átültetés műfordítói alapelveit. A 7. pont így szól: „A fordítás nyelve és verse sima és zengő legyen, ahol az eredetie az, s rögzös maradjon, ahol az eredeti rögzös. A blank verse szótagszámát csak ott, oly mértékben változtatjuk, ahol az eredeti. [...] A him- és nőrimek teljes pontossággal betartandók.” (lásd Szele 87) Tehát a teljes strukturális és stiláris hűség mellett teszi le a voksát, ami nem feltétlenül eredményez a színházi felhasználás számára megfelelő alapanyagot.

egyeduralmának,³¹ és sok eredményt el is ért azáltal, hogy előtérbe helyezte az érthetőség és mondhatóság kérdését. Mégis, a színházi döntéshozók mind a mai napig sokszor szívesebben veszik, gyakran egyszerű marketing szempontokat figyelembe véve, ha gyakorló (híres) írók vállalják a színdarabok fordítását. Esetenként a munkafolyamatba bevonják a produkciós dramaturgot, aki a színházi tapasztalat birtokában egyfajta szerkesztői szerepben működik a fordító mellett, esetenként a felkért író nevének, írói stílusának ismeretében a színházvezetés elvárása, hogy ezek a szövegek inkább átiratokká, mint fordításokká váljanak.³² Való igaz, hogy méltán vagyunk büszkéek műfordítási hagyományainkra, ugyanakkor az a tény, hogy a magyar nyelv meglehetősen rugalmas volta miatt bravúrokat enged meg a versfordításban, és kifejezetten sokféle verselési formát tud formailag is pontosan átültetni magyarra,³³ odáig vezetett, hogy az olvasók/nézők sokszor előnyben részesítik a bravúrmegoldásokat és a formahűséget a pontosság, hitelesség fokmérőjének tartják. Ez a jelenség leginkább talán a fordító „láthatatlanságának” kérdése kapcsán vizsgálható, amiről jelen fejezet utolsó részében (1.4) lesz szó.

A színházi szövegeknél (a továbbiakban a funkcionalitást előtérbe helyezve ezt a kifejezést használom dráma helyett) az irodalmi értékek mellett a használhatóság, illetve a mondatok mögöttese, azaz a színházi szituáció megértése is fontos része a jó, hiteles és használható fordításnak. Valló Zsuzsa, az első magyar kutató, aki a fordítástudomány területén a drámafordítás problematikáját vizsgálta, 1999-ben így határozza meg a döntési helyzetet, amely a drámafordító előtt áll:

A fordítónak még mielőtt valójában munkához látna, döntenie kell, hogy elsősorban irodalmi szöveget hoz-e létre, azaz a kinyomtatott írott szó élvez-e prioritást, avagy színházi szöveget, amely egy jövőbeli előadás számára készül.³⁴

Erre a felvetésére Radnai Annamária (a Színházi Dramaturgok Céhének egykori elnöke, dramaturg, színházi fordító) Csehov *Apátlanul* című művének fordításáról írt doktori disszertációjában így reagál: „Valló Zsuzsanna fenti felvetésére egyértelműen az a válasz, hogy fordítóként, függetlenül attól, hogy konkrét felkérésre fordítok-e, minden alkalommal egy

³¹ Reuss 2022, Szele 2006

³² Ez nagyon hasonlít az angolszász gyakorlatra, ahol elfogadott és támogatott, hogy olyan fontos írók, mint David Hare, David Harrower, vagy Tom Stoppard adaptálják pl. Csehov műveit. Magyarországon Parti Nagy Lajos egyes színpadi szövegénél láthatjuk ezt a trendet megjeleníteni: „Molière: Tartuffe - Parti Nagy Lajos szabad fordításában” áll a budapesti Örkény Színház honlapján. Az általam személyesen is látott színházi példányokon gyakran ilyen módon láthatjuk a címet és szerzőt: „Molière: Tartuffe, írta Parti Nagy Lajos”

³³ Illetve a közmegegyezés szerint megfelelően módon, rímek helyett például asszonáncokat használva stb.

³⁴ Valló 1999, 45

feltételezett és elképzelt előadás alapanyagát igyekszem létrehozni.”³⁵ Az én álláspontom szerint sem lehet igazán jól működő színházi fordítást anélkül létrehozni, hogy a fordító szem előtt tartaná a mindenkori színházi szituációt, tehát ha mégoly elméleti síkon is, de valóban egy lehetséges előadás szövegét veti papírra. Manapság az erre a kérdésre adott választ az elképzelt előadás felé billenti az a tény is, hogy nagyon ritka, hogy egy kiadó a kötelező klasszikusokon túl drámakötet-kiadásra szánja el magát, legyen szó kortárs magyar művekről vagy idegen nyelvű drámák új magyar fordításairól. Így a színdarabok fordításai leginkább a színházakban, a művészeti titkárságok nyomtatóin „jelennek meg”, és színházi szöveggönyvként kerülnek a kivételezett olvasók (színházi alkotók, színészek, technikai munkatársak) elé, de nem lesznek ezáltal elérhetőek sem a tágabb szakmai, sem a laikus érdeklődők számára.

Ha a könyv és egy elgondolt színházi szöveggönyv között kell döntenet, inkább Nádasy Ádám megközelítésével értek egyet: ő olyan szöveget hoz létre, ami a saját elvárásai szerint nyomtatásban is megállja a helyét, szükség esetén lábjegyzetekkel segítve az olvasót, de amennyiben a szöveget színházi előadás alapanyagaként használják fel, alázattal hátr lép és engedi, hogy az alkotók az előadáshoz formálják az anyagot. Ő maga tehát a médiumváltás alapanyagát készíti elő, de nem vindikálja magának egyedülként a jogot, hogy a végső változtatást is ő végezze el, illetve ennek a várható utolsó lépésnek a tudatában alkotja meg azt a szöveget, amely a mediális váltás nélkül számára teljes egészében elfogadható, és irodalmi szempontból kész fordításként értékelhető.

De hogyan is megy végbe a fordítás folyamata? A színházi fordítás medialitásával kapcsolatban számos elméleti és gyakorlati megközelítés született. A drámaszöveg-fordítások speciális problémáiról elmélkedve jegyezte meg 2002-es kötetében Susan Bassnett, a fordításelmélet és összehasonlító irodalomtudomány professzora, hogy tapasztalata szerint legtöbbször a színházi fordítók is azt sugallják, hogy a használt fordításmódszertan megegyezik a prózafordításával. Bassnett ezzel nem ért egyet, szerinte

a kérdés legfelszínesebb megközelítése is megmutatja, hogy egy drámai szöveget nem fordíthatunk úgy, mint a prózát. Kezdjük azzal, hogy a színházi szöveget másképp olvassuk: az olvasott szöveget nem egy teljesen lekerekített egységnek kezeljük, hanem kiegészítésre szorulónak, hiszen csak előadva valósulhat meg a szöveg teljes potenciálja. Ez központi problémaként jelentkezik a fordítónál: vajon tisztán irodalmi szöveggként fordítsa a szöveget, vagy a funkcióját próbálja lefordítani, ahogy az egy másik, bonyolultabb rendszeren belül megjelenik. Ahogy azt a színházszemiotikai munkák megmutatták, az előadás [*spectacle*]

³⁵ Radnai 2012, 6

alkotóelemei közül a nyelvi csupán egy opcionális elem egy sor egymással összefüggésben lévő rendszer közül.³⁶

Patrice Pavis szintén színházzemiotikai szempontokat figyelembe véve „megvalósulások sorozataként”³⁷ értékeli a színházi fordítást, ahol a forrásszövegtől (T⁰)³⁸ a konkrét megvalósulásig, vagyis a nézővel való találkozásig akár négy új verzió létrejöttével számol, és csak ezt, a – színházi működést tekintetbe véve – véglegesnek még akkor sem nevezhető szöveget tekinti valódi színházi fordításnak. Talán ez a megközelítés írja le legpontosabban a színházi gyakorlatban általam is megismert megvalósítás folyamatát, éppen ezért tartom fontosnak részletesen bemutatni Pavis elméletét. A 1999-es magyarul megjelent rövid cikk terjedelme, tömörsége, illetve kevésbé közérthető filozófiai-esztétikai szóhasználata miatt elég nehezen emészthető formában írja le a folyamatot, ezért egy másik, bővebb, a témát jobban kifejtő Pavis-tanulmány³⁹ alapján foglalom össze, mit gondol Pavis színházi fordítás és színrevitel/*mise en scène* szoros kapcsolatáról, illetve milyen módon tekinti a *mise en scène*-t (azaz a mediális váltást) a fordítási folyamat részének.

A forrásszöveg [Pavisnál T⁰] először írásos fordításon esik át [ez lesz a T¹], amely során a fordítónak dramaturgként kell működnie, tehát a szöveget makrotextuális szempontból kell elemeznie, vagy egyszerűbben fogalmazva, a szövegben rejlő történet dramaturgiáját kell feltárnia. Pavis itt George Mounint idézi, aki szerint „egy játszható színházi fordítás nem nyelvi, hanem sokkal inkább dramaturgi beavatkozás/cselekvés eredménye.”⁴⁰ A T² lépésnél a folyamatban a cselekmény koherens olvasatát kiegészíti ennek meghatározottsága térben és időben (szerzői utasítások), illetve itt lép be a majdani előadás dramaturgja, aki előkészíti a szöveget a későbbi színrevitel számára. Pavis szerint elméleti szempontból nem lényeges, hogy a két dramaturgiai funkció ki van-e mondva, illetve a második dramaturgi beavatkozás elkülönül-e T¹-től, ugyanakkor a folyamat ezen részének végén egy konkretizált dramaturgiai olvasatnak (T²) létre kell jönnie, hiszen a következő lépés, T³, már a szöveg színpadi tesztelése. A szöveg itt – Jákfalvi fordításának szóhasználatával – *megnyilatkozásában* konkretizálódik. A

³⁶ „...even the most superficial consideration of the question must show that the dramatic text cannot be translated in the same way as the prose text. To begin with, a theatre text is read differently. It is read as something incomplete, rather than as a fully rounded unit, since it is only in performance that the full potential of the text is realized. And this presents the translator with a central problem: whether to translate the text as a purely literary text, or to try to translate it in its function as one element in another, more complex system. As work in theatre semiotics has shown, the linguistic system is only one optional component in a set of interrelated systems that comprise the spectacle.” (Bassnett 2002, 124)

³⁷ Pavis 1999, 32

³⁸ A fordítástudományi terminológia szerint *source text* (ST). Pavis saját terminológiát és rövidítéseket kreál, amit elméletének ismertetéséhez én is használok.

³⁹ Pavis 1989

⁴⁰ Mounin 1969, 14

színházi teszt, azaz a megnyilatkozás a célkultúra nézőinek reakciójával azonnali választ ad arra, hogy a fordított szöveg elfogadható-e vagy sem, illetve kínálkozik-e a fordított szövegből egy *előadásszöveg*, amely végre eljuthat céljához, a valódi színházi nézőhöz.

Ezt a teszthelyzetet színházi dramaturgok jól ismerik az olvasópróbáról, amikor a több hetes, akár több hónapos, csak a rendező és a dramaturg részvételével zajló szöveg munka után hagyományosan először a rendező, manapság gyakran rögtön a színészek olvassák fel a darabot a teljes alkotócsapat előtt. A színrevitel folyamatának ezen első lépése nemcsak egy új fordításnál, hanem egy klasszikus darab színházi szövegekönyvének – a szaknyelvben előadáspéldánynak nevezett változatának – esetében is sok újdonságot fedhet fel. Az első közös olvasás során a rendező és a dramaturg által szinte betéve tudott, alaposan átdolgozott szöveg új arcát mutathatja. Könnyen mondható-e a szöveg vagy esetleg nehézségbe ütköznek-e a színészek az első felolvasásnál? A színészek, és a laikusok, pl. akár az ott ülő kellékes is, azonnal követni tudják-e a történetet és a tempót? Érzékelhető-e a mű humora, és sikerül-e azt átadni? Az első próba végére vajon megtalálják-e a színészek a figurák saját hangját? Egy ilyen próba némiképp modellezi a nézői befogadás lehetőségeit, hiszen a színészek is először találkoznak az anyaggal, és épp annyi idejük van feldolgozni az információt, mint majd a nézőknek lesz: a másodperc töredéke. Minden megnyilatkozásnak azonnal célba kell érnie, mert a színház természeténél fogva nincs megismételhető pillanat.

Ez tehát a folyamat, amit Patrice Pavis színházi fordítás alatt ért. Elméletét azért tartottam fontosnak ismertetni, mert néhány alapvető dologra felhívja a figyelmet. Egyrészt a drámai szöveg dramaturgiai felépítésének meghatározó voltára, ezzel együtt tehát a színházi fordító dramaturgiai érzékének fontosságára, másrészt arra, hogy a művek színházi megvalósításra készültek, és a fordítás eredménye illetve minősége a megvalósítás során jön létre vagy azáltal igazolja önmagát.

A színházi fordítás elméletében alapvető különbséget kell tennünk a fordítás, átdolgozás és adaptáció fogalmai között. A fordítás a forrásszöveg nyelvközi transzferét jelenti a célnyelvre, míg az átdolgozás (*Bearbeitung*) a szöveg színpadi megvalósítás céljából történő módosítását takarja. A színházi szaknyelvben az *adaptáció* a legszabadabb (az átdolgozásnál is szabadabb) változtatási formát reprezentálja, ahol a célnyelvi kontextushoz való illeszkedés érdekében jelentős strukturális és tartalmi módosítások is megengedettek. Patrice Pavis fordítás-adaptáció kontinuumának elmélete szerint ezek nem éles határokkal elválasztott kategóriák, hanem egy skála mentén elhelyezkedő fokozatok.⁴¹ Jakobson klasszikus fordítási

⁴¹ Pavis 1999

típusai – az intralingvális, az interlingvális és az interszemiotikus fordítás – közül a színházi fordítás jellemzően az utóbbi kategóriába tartozik, mivel médiumváltással jár együtt.⁴²

A színházi fordítás sajátos helyzete miatt a korábban definiált fogalmak nehezen választhatók szét. André Lefevere *rewriting* elmélete szerint minden fordítás szükségképpen kulturális és ideológiai újraírás is egyben.⁴³ Jakobson képlete szerint a színházi fordítás, épp a médiumváltás okán, a fordítás és adaptáció közötti átmeneti térben az átdolgozás⁴⁴ fogalmával írható le legjobban. Vizsgálódásom kontextusában ez kiemelten fontos megfigyelés, hiszen a színpadi szöveg létrehozása során a fordító gyakran kénytelen olyan változtatásokat eszközölni, amelyek meghaladják a hagyományos nyelvközi transzfert.⁴⁵ Ezen is túlmutat Sophia Totzeva megállapítása, mely szerint a megrendezett szöveg „mindig többé-kevésbé a drámai szöveg átdolgozása” (*Bearbeitung*),⁴⁶ ami arra utal, hogy a színházi fordítás eleve hibrid természetű: egyszerre fordítás és adaptáció.

Még egy meghatározó fontosságú kérdés van Pavis 1989-es tanulmányában, ami szintén gondolkodásra késztet, és amire a későbbi szövegelemzéseknél mindenképp vissza fogok térni, miszerint a fordítás meghatározza-e a színrevitelt, vagy sok különböző *mise en scène* lehetőségét kell magában hordoznia. Érdekes, hogy Pavis tanulmányában a színrevitel meghatározottságát követelők közt olyan nagyságot említ, mint Vitez, aki szerint „mivel önálló mű maga is, egy nagyszerű fordítás magában hordozza a lehetséges *mise en scene*-t. Ideális esetben a fordítás határozza meg a megvalósítást és nem fordítva”.⁴⁷ Pavis eközben a másik iskolához tartozóknak azokat a fordítókat tartja, akik féltve óvják önállóságukat, és munkájukat önmagában kiadhatónak tartják, mindenféle megvalósítástól függetlenül. Tehát szerintük a fordítás nem szükségképpen, illetve nem teljesen határozza meg a megvalósítást, nyitva hagyja az utat eljövendő rendezők előtt is.⁴⁸ Az mindenesetre jól látszik, hogy a színpadi fordítás esetében fontos tudatos döntést hozni arról, hogy a fordított színházi szöveg egy konkrét előadás koncepciójához készül-e, és vajon pontosabb-e emiatt inkább (Totzeva megállapítását

⁴² idézi Kappanyos 2015, 316

⁴³ Lefevere 1992

⁴⁴ lásd Totzeva 1995, Jakobson 1959

⁴⁵ Jakobson 1959

⁴⁶ Attól függően, hogy milyen viszonyban áll egymással a dráma és a színpadi rendezés, a színpadi megvalósításhoz – vagyis a megrendezett szöveg megalkotásához – kiválasztott nyelvi jelek is különbözőek. Ez azt jelenti, hogy a megrendezett szöveg mindig többé-kevésbé a drámai szöveg átdolgozása.

„Je nachdem in welchem Verhältnis das Drama und die Inszenierung zueinander stehen, ist auch die Auswahl der sprachlichen Zeichen für die Bühnenrealisierung, d.h. die Konstruierung eines inszenierten Textes, unterschiedlich. D.h. der inszenierte Text ist mehr oder weniger immer eine Bearbeitung des dramatischen Textes.” (Totzeva 1995, 119)

⁴⁷ Pavis 1989, 32. Ugyanez a gondolat szó szerint feltűnik a magyarul is olvasható Vitez-interjúban (Banu 1999, 37)

⁴⁸ Pavis 1989, 31

figyelembe vége⁴⁹) átdolgozásnak neveznünk, vagy olyan színházi szöveget hozunk létre, amely eltérő rendezői koncepciók mellett is megvalósulhat.

Erika Fischer-Lichte tanulmányában⁵⁰ szintén kiemeli a drámafordítás azon sajátosságát, hogy az általános fordítási paradigmán túl kulturális üzenetet kell hozzáférhetővé és átélhetővé tennie, és hogy a fordító döntései és az ebből fakadó ajánlások nagyban befolyásolják a rendező elemzési lehetőségeit is. Írásában a későbbiekben aztán inkább a megvalósuló színpadra állítás mint fordítási (és médiumváltási) folyamat kerül a középpontba, melyet itt részletesen nem tárgyalok, de érdekes kérdéseket vet föl az irodalmi drámaszöveg színházi szöveggé, illetve a színházi szöveg színpadi cselekvéssé alakulásáról ugyanezen folyamat közben.

Valló Zsuzsa korábban említett tanulmánya⁵¹ az egyik legjobb magyar nyelvű drámafordítás-elméleti ismertető-összegző szöveg, amely nagy hangsúlyt fektet a két fordítói iskola hozzáállásának magyarázatára, és a jelenség felmutatásánál tovább megy:

Az elméleti munkákból két, alapvetően ellentétes álláspont körvonalazható. Az egyik, a színházat mint komplex szemiotikai rendszert vizsgáló kutatók szerint a drámaszöveget mindaddig befejezetlennek, tökéletlennek kell tekinteni, amíg a színházi előadás ki nem bontja annak rejtett tartalmait. [...] A drámaszöveg jelentése tehát nem azonos a leírt szavak/mondatok jelentésével, hiszen függ a megszólalás körülményeitől, az előadás egyéb résztvevőitől is. [...]

Az ellenvéleményt hangoztatók, az írott szöveg primátusát hirdető – elsősorban irodalmárok – viszont úgy vélik, hogy a drámaszövegben benne van minden (például a szituációra, mozgásra, hanghordozásra utaló jelek), hiszen a színházi alkotók is abból dolgoznak, azt bontják ki és értelmezik, amikor rendeznek vagy játszanak. [...]

Végezetül, elismerve és tisztelve annak a megközelítésnek a létjogosultságát, amely a szöveget a színházi szemiotikai rendszer részeként vizsgálja, mi azokkal értünk egyet, akik az írott drámaszöveget tekintik legfőbb irányadónak [...]. Ezért úgy gondoljuk, hogy a fordítás szempontjai felől vizsgálódó kutatásnak is az írott drámai szövegre, annak jelentéshordozó tartalmára kell összpontosítania. [...] A kérdés tehát, amelyet a drámafordítás-elméletnek meg kell válaszolni, így hangzik: mi az a többlet, amit a drámaszöveg fordítójának tudnia kell ahhoz, hogy színpadi megszólalásra alkalmas szöveget hozzon létre.⁵²

⁴⁹ lásd fent: Totzeva 1995,119

⁵⁰ Fischer-Lichte 1988

⁵¹ Valló 1999

⁵² Valló 1999, 44

Összefoglalásában Valló szintén kiemeli az egyéni (olvasás) és a közösségi (színházi) befogadás közti különbséget, beszél a drámaszöveg „többszólamúságáról”, a jelentés alatt/mellett fontos szerepet betöltő ritmus, hanglejtés stb. érzékeltetésének fontosságáról és a kulturális transzfer⁵³ kérdéséről. Mindebből úgy tűnik, hogy bár Valló állítása szerint a szövegre kell koncentrálnunk, mivel valójában a befogadás lényegi elemeit sorolja föl, a drámafordítás sikerét a szövegelemzésen túl továbbra is a kritikai, nézői recepcióval együtt tudjuk csak mérni. Ahogy Jankó Szép Yvett említi, a színházi előadásra vonatkozó reflexió „nem fölös és mellőzendő, sokkal inkább kezelhetetlenül illékony dimenzióját jelenti a drámaszövegnek. Ami rögzített és megragadható a színházi megvalósulást illetően [...], az eleve benne rejlik a szövegben: az Ingarden nyomán [...] főszövegre (*Haupttext*) és mellékszövegre (*Nebentext*) tagolt drámában.”⁵⁴

Roman Ingarden megállapítása szerint az írott (olvasott) drámai művek mindegyike voltaképpen két szövegkomponensből áll. A mellékszöveg (*Nebentext*) adatokat közöl arról, hogy a történet hol, mikor stb. játszódik le, ki az, aki épp beszél, s esetleg arról, hogy mit tesz az adott pillanatban. A főszöveg (*Haupttext*) ezzel szemben olyan mondatokból áll, amelyeket az ábrázolt személyek 'valóban' *kimondanak*. A drámát alkotó nyelvi formációk közül tehát utóbbi csoporthoz kizárólag a dialógus tartozik, előbbihez pedig minden egyéb elem.⁵⁵ Ebből következően a kimondott mondatok és a mögöttes mondanivaló, az esszenciálisan színházi muníció fordítása egy dráma esetében azonos fontossággal bír. A befogadás tekintetében Ardamica Zorán a magyar hagyományokra alapozva hasonló elméleti következtetésre jut:

A magyar műfordítás szót elsők között Toldy Ferenc kezdte írásban használni. Nemsokára elkülönül az irodalmi fordítás jelölőjeként a nyelvészeti megközelítéstől [részletesebben lásd Józán 2009: 58–60]. Mivel Toldy a mércének az olvasót tartja, aki esztétikai örömet lel, vagy nem lel a fordított műben, mint művészi alkotásban, a fordítások fogadtatásának vizsgálatánál majd érdemes visszaemlékezni, hogy a recepció egyes szempontjainak a felvetése sem mindig annyira újszerű, amennyire például a recepcióesztétika viszonylagos újdonsága okán gondolnánk.⁵⁶

⁵³ ld. Michel Espagne, Michael Werner, „Deutsch-Französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S.” In: *Francia 13* (1985), 502–510; Michel Espagne, ‘La notion de transfert culturel’, in *Revue Sciences/Lettres* [online], 1 (2013), pp. 1–9. <https://rsl.revues.org/219>.

⁵⁴ Jankó Szép 2002, 21

⁵⁵ Szemes 2006

⁵⁶ Ardamica 2012

Ardamica itt többek között Brigitte Schultze munkásságára utalhat. Schultze 1985-1996 között dolgozott egy 12 éves „*Drama und Theater*” kutatási projekten, amelynek eredményeit ismertette elsősorban az irodalom- és a színháztudomány előtt álló kihívásokra mutat rá. Kutatási eredményeit mérföldkőnek tekinti a fordítói és a szcenikai transzfer értelmezése tekintetében, illetve felhívja a figyelmet a fordítási folyamat kettősségére: az idegen nyelvű szöveg transzpozíciója (áthelyezése) egyfelől monomediális dráma képében, másfelől poliszemiotikai színházi formában jön létre.⁵⁷

Schultze úgy látja, hogy a színháztudomány számára kihívást jelent a megfelelő terminológiai bázis megalkotása és használata, hogy rendelkezésre álljanak a két transzferművelet, azaz szövegből a színpadra, illetve a forrásnyelvi szövegből a célnyelvi szövegbe való áthelyezés tudományos leírására alkalmas terminusok. A színházi fordítások elemzése során a továbbiakban a Brigitte Schultze és Fabienne Hörmanseder által javasolt szakszavakat használom a disszertációban. Ezek a gyakorlati színházi működésben is használatos szavak és kifejezések: *színpadképes*, *(jól) mondható*, *spontán megértés*, *játszható mondhatóság*, *színpadi hatás*⁵⁸. A fogalomkészlet megalkotásában Totzeva is fontos lépéseket tett elméleti munkájában,⁵⁹ melynek legfontosabb hozadékát, a *színházi potenciál* fogalmát a következőkben tárgyalom.

1.2. A színházi potenciál (*das theatrale Potential*) és az előadhatóság (*performability*)

Totzevát saját bevallása szerint elsősorban saját drámafordítói élményei⁶⁰ vezették a drámaszövegek színházi potenciáljának problematikájához. Ahogy mondja, Shakespeare-fordítások bizonyítják, hogy minőségi részletek milyen könnyen esnek a fordítás áldozatául, ugyanakkor a fordítás elmélete és gyakorlata is megállapította, hogy a drámaszövegnek a konkrét dramaturgiai és színházi koncepció elidegeníthetetlen része. Ezek vezetnek azon információs rendszer felépítéséhez, ami aztán a színrevitelnél különböző színházi jeleket generál és esztétikai folyamatokat működtet, és első megközelítésben ez a dramatikus szöveg *színházi potenciáljának* definíciója.⁶¹ Totzeva kutatása arra irányul, hogy a drámai szöveg komplexitásában milyen konkrét szövegstratégia van hatással a színházi potenciálra.

⁵⁷ Schultze 2004, 193

⁵⁸ Schultze 2004, 207, Hörmanseder 2008, 96-97

⁵⁹ Totzeva 1995

⁶⁰ Totzeva német műveket fordít bolgárra. Totzeva 1995, 11

⁶¹ Totzeva 19995, 12

Számunkra valójában a fogalom maga a lényeges, tehát, hogy a forrás(dráma)szövegben rejlő lehetőségek átkerüljenek a célnyelvi szövegbe is. A Totzeva által Dürrenmatt *Az öreg hölgy látogatása* c. művéből vett példa segít a megértésben: ⁶²

POLGÁRMESTER: (*visszaveszi a puskát*) Kár. Elmulasztja az utolsó lehetőséget, hogy tisztára mossa magát, és tisztességes ember maradjon... legalább félig-meddig. Erre, persze, senki sem kényszerítheti.

ILL: Parancsoljon tüzet, polgármester úr. (*Meggyújtja a polgármester cigarettáját.*) ⁶³

„A tűz (németül *Feuer*) szó a *Nebentext*ben és a színpadon megjelenő mindkét dologra, a fegyverre és a cigarettára is vonatkozhat. A szöveg nyitva hagyja, hogy a »tűz« elhangzása itt egy cigaretta meggyújtására vagy a kivégzőosztagnak kiadandó parancs elhangzására tett ajánlat.”⁶⁴ Még a cigaretta meggyújtását előíró szerzői instrukció is ebben a kettős paradigmában marad, hiszen a cigarettázás aktusa is értelmezhető „egyszerűen” vagy a kivégzés előtti utolsó gesztusként. Ugyanakkor a cigaretta meggyújtása a Polgármester karakterét is árnyalja, hiszen ahhoz, hogy ez elhangozhasson és Ill meggyújtsa a cigarettát, a Polgármester kezében kell lennie egy meg nem gyújtott cigarettának, és ez a tény, hogy nem gyújtott rá rögtön, a figura pszichés állapotát mutatja: ideges, nem látja a kiutat, kínban van.

Az elemzett példa jól érzékelteti a színházi potenciál mibenlétét, és Fáy Árpád bravúrosan őrizte meg a színházi potenciál alapját adó kétértelműséget a német *Feuer* szó fordítása mellé betoldott „parancsoljon” igével. Ungár Júlia fordításában azonban Ill csak annyit mond: „Tűz”. A színházi példány nem említ cigarettát, Ill nem szólítja meg a polgármestert. Ez a fordítás Zsótér Sándor 2008-as rendezéséhez készült, és Ungár Júlia volt az előadás dramaturgja is, nem csak a mű fordítója, így feltételezhetjük, hogy az eredetiben kínálkozó színházi potenciál ismeretében került a jelenet színpadra, de magából a fordításszövegből nem lehetünk ebben biztosak. Totzeva *színházi potenciál* fogalmát Brigitte Schultze tanulmánya szintén a medialitás kontextusában magyarázza:

A Revizorban a monomediális drámaszöveg mellett olyan sűrű és sokoldalú színházi potenciál van, vagyis egy poliszemiotikus színház létrehozására tett

⁶² DER BÜRGERMEISTER: (*nimmt das Gewehr wieder zu sich*) Schade. Sie verpassen die Chance, sich reinzuwaschen, ein halbwegs anständiger Mensch zu werden. Doch das kann man von Ihnen ja nicht verlangen. ILL: Feuer, Herr Bürgermeister. (*Er zündet ihm die Zigarette an.*) Dürrenmatt 2012, 109

⁶³ Dürrenmatt *Az öreg hölgy látogatása* ford. Fáy Árpád, Budapest: Európa, 1977, 421.

⁶⁴ Totzeva 1995, 16

ajánlat, feltéve, ha az ember mindkét médiumtól, szövegtől és színháztól is utalást vár és kíván.⁶⁵

A színpad bármilyen színházi felfogás, elemzés irányába kíván is ellépni, a fordított szöveg az eredeti sokszínűségében áll rendelkezésre, az eredeti forrásszövegből felfejtett koncepció megtartásával. A továbbiakban Totzeva elméleti fejtegetéseitől eltekintek, mert témámhoz nem a szövegstrukturális hatások tartoznak elsősorban, viszont felhasználok a színházi potenciál fogalmát, mert annak teoretikus és gyakorlati relevanciája 1995 óta a nemzetközi szakirodalomban jól dokumentálhatóan elterjedt.⁶⁶ Ez megerősíti a feltételezést, hogy a színházi szövegek fordításakor a színpadi megvalósítás lehetőségének elősegítése a fordító feladata is, valamint, hogy a színpadra állítás recepciója is fontos fokmérője a fordítás sikerességének. A színházi potenciál megőrzése része annak a folyamatnak, amit a fordítástudományban a funkcionális ekvivalencia fogalma és a skopos-elmélet ír le.

Nida és Waard értelmezésében a *funkcionális ekvivalencia* az a fordítás, amely az eredeti jelentést „a lehető leginkább megközelíti”. A fordításnak ebben az esetben „szocioszemiotikai és szociolingvisztikai” szempontokat is figyelembe kell vennie. A funkcionálisan ekvivalens fordítás „azt a célt szolgálja, hogy a befogadók úgy értsék a lefordított szöveget, ahogyan az eredeti befogadók értették az eredeti szöveget”.⁶⁷ „A funkcionális ekvivalencia azonban nemcsak a forrásszöveg jelentésének tökéletes megértése, de a fordítás azon módja is, amelynek eredményeképpen a szándékolt befogadók feltehetően megérthetik a szöveget.”⁶⁸ Ezt egészíti a skopos-elmélet, amely „abból indul ki, hogy a transláció, a fordítás alapvetően teleologikus cselekvés, [...] és igazi szerepét a kultúraközi kommunikációban elfoglalt helye határozza meg. A transláció tárgyát képező szövegek mindig beágyazódnak valamilyen szituációba, melyet a körülötte elhelyezkedő kulturális tér határoz meg.”⁶⁹ Ardamica Zorán műfordítás-elméleti monográfiájában ezeket együttesen nevezi funkcionális szemléletnek s egyben meg is kérdőjelezi mindezt:

A funkcionális szemlélet miért használja [a pontosság helyett] a hűség kifejezést? [Ez] Valójában arról a fordítói alapállásról tanúskodik, mely szerint

⁶⁵ „In Revisor ist – neben dem monomedialen Dramentext – derartig dichtes und vielfältiges „theatrales Potential” d.h. ein Angebot zur Erzeugung von polysemiotischem Theater, angelegt, dass man einen Hinweis auf beide Medien, Text und Theater, erwartet und wünscht” (Schultze 2004, 193)

⁶⁶ Lásd például Beattie 2013, Batarshin 2025

⁶⁷ Nida–Waard, 2002, 50, Pecsuk Ottó fordítása

⁶⁸ Nida–Waard 2002, 11, Pecsuk Ottó fordítása

⁶⁹ Szabari 1999, 28

ő nem az egyes nyelvi elemek adekvát, ekvivalens (pontos) megfelelőjét keresi, hanem az eredeti elem funkciójának a célnyelvben megfelelő elemet.⁷⁰

Tehát például egy viccet a célnyelvben érthető, működő viccel helyettesít, és nem magát a vicc tartalmát, hanem a szituáció alakulásában fontos funkciót fordítja le. A funkcionális szemlélet figyelembevételén túl a befogadói folyamat szempontjából is érdemes különbséget tenni a könyv illetve színház számára készült fordításoknál. Fernando Potayos megkülönbözteti az olvasás intim (szöveg és olvasó közti) élményét a színházi befogadás általa *totális élményként* definiált aktusától.⁷¹ Ez pedig újfent előtérbe állítja a színházi fordítással szemben elvárásként támasztható *előadhatóság* fogalmát, melyről David Johnston ír részletesen. Tanulmányában⁷² a színházi fordítás felelősségéről és sokszínűségéről is beszél, és alapmondata, hogy a színházi fordítás nem rejtőzhet a filológiai hűség gögös elve mögé. Ugyanakkor kulcsfontosságúnak tartja tudatosítani, hogy a színházi fordítás folyamata sokféle lehet.

Nagy vonalakban, a fordítónak meg kell határoznia a darab dialógusán belül azokat a pontokat, ahol a társalgási minták összeolvadnak a darab színházi diskurzusában meghatározó markerekkel. Ha ezt elmulasztja, az a szöveg túlzott normalizálódásához vezet, ami valószínűleg a legáltalánosabb probléma, amivel fordításban játszott daraboknál találkozunk. Az a nyelv, ami valamilyen módon nem problematikus, nem drámai alapanyag.⁷³

A filológiai megközelítésről ő is, mint a korábban idézett kutatók, azt mondja, hogy az a végtermékre és nem a folyamatra fókuszál, ami színházi szöveg esetében nem követendő út. Miután a tanulmány az előadhatóságot helyezi a középpontba, nem meglepő a nézői reakciók komolyan vétele sem részéről. Ugyanakkor ő fogalmazza meg talán legérthetőbben a fordító különleges funkcióját ebben a komplex szituációban:

a színházi szöveg közönség előtti előadása, vagy konkretizálása, az eredeti szerző kreativitásának összetartó kapcsa. Ez támasztja alá azt az állítást, miszerint a színházi fordító interfész a forrásszöveg és a színpadra állító csapat között.⁷⁴

⁷⁰ Ardamica 2012, 67

⁷¹ Potayos 2008, 111

⁷² Johnston 2004

⁷³ „In the broadest of terms, the translator must locate in the dialogue of the play the points where conversational templates merge with those markers which signify the significant in the theatrical discourse of the play. Failure to do so will lead to excessive normalization of the text, probably the single most common problem we encounter in plays performed in translation. Language which is not problematic in some way is not the stuff of drama.” (Johnston 2004, 35)

⁷⁴ „... in the case of theatre the enactment, or concretisation, of the playscript before a live audience forms the very linchpin of the original writer's creativity. Underpinning this assertion of the theatre translator as an interface between source text and the collaborative team.” (Johnston 2004, 26-27)

Másképp megfogalmazva, a fordító helye a hűség és a szabadság közti mezsgyén helyezkedik el: ő *a szerző célnyelvi képviselője*.⁷⁵ Hörmanseder nem kisebb feladatot vállal magára, mint hogy megadja a sikeres színpadi fordítás receptjét. Doktori disszertációjának sokatmondó címe: *Szöveg és közönség – egy színpadképes fordítás kritériumai transzlatológusok és színházi szakértők kooperációjának nyomán*.⁷⁶ Dolgozatában szintetizálva megjelennek az eddig ismertetett elméleti megfontolások, értelmezésében azonban még egy új szó kerül a fordító neve mellé: a *szakértő* kifejezés kap hangsúlyt. Hörmanseder szerint a színházi fordítást arra szakosodó embereknek kell végezni, akiknek „...rendelkezésére kell álljon olyan, a színházi világgal kapcsolatos tudás, ami lehetővé teszi a rendezővel és adott esetben a színészekkel való sikeres együttműködést.”⁷⁷ Hörmanseder tanulmányának sajátossága még, hogy listázza a fordítói stratégiákat, melyekből a témához kapcsolódókat később ismertetem, majd a fordító és pl. a színészek feladatainak szempontjából is megvizsgálja a sikeres színpadi fordítás kritériumait. Vitezzel szemben Hörmanseder azt állítja, hogy

a szöveg fordítása nem tartalmazza az előadást, de mivel a fordítói döntések befolyásolhatják a szövegben rejlő lehetőségeket, néhány színreviteli variánst kizárhat. Másrészt a fordítás önmagában nem hordozza a színpadra állítási lehetőségeket és variánsokat, hanem elősegíti a színpadra állítást, azaz a színpadi szöveg színpadra fordítását.⁷⁸

Hörmanseder fordítási stratégiákról készített listáján többségükben a műfordítás minden válfajában előkerülő problémák megoldási stratégiái szerepelnek, de szeretném kiemelni a drámaszövegek színházi potenciálja szempontjából fontosakat. A színpadi megvalósítás fókuszba állítása vezeti a szerzőt a következő két – színházi emberek számára talán magától értetődő, de fordítói oldalról ritkábban megfogalmazott – drámafordítási elemhez, amiket már Brigitte Schultze munkája kapcsán is említettem korábban: ezek a játszhatóságot is meghatározó mondhatóság [*Sprechbarkeit*] és lélegzéshez idomulás [*Atembarkeit*]. Ezeket a – célnyelvi szövegváltozatokat színházi szempontból – meghatározó elemeket (játszhatóság, mondhatóság, és a lélegzéshez idomulás) disszertációm szövegelemzéssel foglalkozó fejezetében

⁷⁵ „...the translator is the target-language representative of the author.” (Johnston 2004, 29)

⁷⁶ *Text und Publikum – Kriterien für eine bühlenwirksame Übersetzung im Hinblick auf eine Kooperation zwischen Translatologen und Bühnenexperten* (Hörmanseder 2008)

⁷⁷ „...sollte der Bühnenübersetzer über Kenntnisse betreffend die Theaterwelt verfügen, damit die erforderliche Zusammenarbeit mit dem Regisseur oder den Schauspielern auch ermöglicht werden kann.” (Hörmanseder 2008, 76)

⁷⁸ „Die Übersetzung des Textes beinhaltet die Inszenierung nicht, ist aber das Ergebnis von Entscheidungen seitens des Übersetzers über Übersetzungsmöglichkeiten und schließt somit einige Inszenierungsvarianten aus. Andererseits trägt die Übersetzung nicht Inszenierungsvarianten oder -optionen in sich, sondern ermöglicht die Inszenierung.” (Hörmanseder 2008, 78)

kiemelt figyelemmel fogom kísérni. Hörmanseder munkájában fontos szerepet kap a stílusválasztás, azaz mennyire kell az eredeti nüanszait visszaadnia a fordításnak. Hörmanseder felveti a „kölcsonvételel”, „historizálás” és a „neutralizálás” fogalmát. A kölcsonvételel forrásszövegi elemek átvétele elidegenítő hatást érhet el, a historizálás(-modernizálás) magától értődik, ugyanakkor a neutralizálás fogalmánál érdemes egy kicsit elidőzni.

A tanulmány állítása szerint a neutralizálás fogalma épp jelen munka fő fókuszát, a dialektusfordítást érinti. Hörmanseder szerint lefordíthatatlanságuk okán a dialektusokat, akcentusokat a fordítások semlegesítik vagy standardizálják és rendszerint tartalmilag adják át a jelentést és csak igen ritkán próbálkoznak meg mégis azzal a megoldással, hogy a célnyelvben meglévő dialektusra fordítják a szöveget. A dialektus- vagy akcentushasználatról fordítói megjegyzéseket tenni a szöveghez tanulmánya szerint nem célravezető egy színpadi fordítás esetében, bár a mögöttes tartalom [*Nebentext*] értelmezésében segítséget nyújthat.⁷⁹A 3. fejezetben látni fogjuk, hogy a magyar színházi fordítói gyakorlatban érdekes módon a teljes neutralizálás nem, csak a neutralizálás-közeli stratégia jelenik meg, és Nádasy Ádám munkáiban a lábjegyzetek is fontos szerepet kapnak: a *Nebentext* értelmezésének segítése mellett a színpadi megvalósításra is hatással tudnak lenni.

1.3. A befogadó szerepének fontosságáról a színházi folyamatban

A színházi potenciál, az előadhatóság és a mondhatóság fogalma a színházi folyamat első felében lényeges; a második felében az a tény lesz fontos, hogy a megszülető szövegek és az azokból készülő előadások végső – efemer – formájukat a nézőkkel való találkozás pillanatában nyerik el. Ezért elengedhetetlen, hogy az értekezésben tárgyalt kérdéseket a recepciókutatás eszközeivel is vizsgáljam, hisz ez az a tudományág, amely a művészeti alkotások közönség általi befogadásának és értelmezésének vizsgálatával foglalkozik. Ez a terület a 20. század második felében vált jelentőssé, és mára alapvető szerepet játszik a színház és a közönség közötti dinamikák megértésében. A recepcióelméleten belül Hans Robert Jauss és Wolfgang Iser recepcióesztétikai megközelítése arra koncentrál, hogy a művészeti alkotások hogyan váltanak ki különböző befogadói reakciókat. Jauss történeti nézőpontból közelít, míg Iser az olvasói aktivitásra és azokra az elemekre összpontosít, amelyek lehetőséget adnak a nézőnek a kreatív együttműködésre a szöveggel.

⁷⁹ „Aufgrund ihrer Unübersetzbarkeit werden dialektalen Stellen in der Ausgangsprache entweder neutralisiert, standardisiert und in der Regel inhaltsbetont wiedergegeben oder durch einen zielsprachlichen Dialekt ersetzt. Anmerkungen des Übersetzers über einen Dialekt oder Akzent sind im Falle einer Bühnenübersetzung nicht zielführend, außer sie könnten im Rahmen des Nebentextes Abhilfe schaffen.” (Hörmanseder 2008, 84)

Jauss elmélete⁸⁰ szerint a színházi előadások befogadása, akárcsak az irodalmi művek esetében, nem egy statikus folyamat, hanem dinamikus interakció a nézők és a szöveg között. A nézők elvárásai horizontja (*Erwartungshorizont*) változik az idők során, és ezzel együtt a fordított művek jelentése és értékelése is folyamatosan átalakul. A történeti kontextus és a kulturális különbségek befolyásolják, hogy a nézők hogyan értelmezik és értékelik a színházi fordításokat.⁸¹ Wolfgang Iser elmélete⁸² alapján mélyíthetjük tovább ezt a megközelítést, különösen a „hézagok” és az „implicit olvasó” fogalmával. A színházi fordítás esetében a szövegekben lévő „hézagokat” vagy „üres helyeket” (*Leerstellen*) a nézők töltik ki, akik így aktív résztvevőivé válnak a jelentésképzés folyamatának, mert a szöveg, mint rendszer nem tölti be önmaga üres helyeit. Ezek betöltésére egy másik rendszerre van szükség, ez pedig az olvasó. Az „implicit olvasó” Iser elméletében egy olyan ideális nézőtípust jelent, akit a szöveg feltételez és akire a szöveg hat.⁸³ A fordított szövegekben ezek a hézagok lehetőséget biztosítanak a nézők számára, hogy saját kulturális tapasztalataikat és értelmezéseiket vigyék bele az előadásba. Ez a folyamat nemcsak a nézők számára teremt új jelentéseket, hanem a fordított szövegek számára is folyamatosan megújuló értelmezési tartományt biztosít. A színházi fordítás tehát nem csupán a szöveg nyelvi transzformációja, hanem kulturális és jelentésbeli újraképzés is, amely a nézők aktív részvételével válik teljessé.

1.4. A láthatatlan fordító

Fontosnak tartom, hogy néhány szót ejtsünk a fordító „láthatóságáról”. Itt emelném ki a fordításelméleti munkákból kiolvasható, Magyarországon - különösen a populáris műfajokban – domináns, bár korántsem kizárólagos elvárást, miszerint a fordító szürke eminenciásként varázsoljon egy célnyelvi „eredetit” a forrásszövegből.⁸⁴ Lawrence Venuti *The Translator's Invisibility* [A fordító láthatatlansága] című fordítástörténeti munkájában⁸⁵ egy egész fejezetet szentel a fordító és a fordítás láthatatlanságának, illetve az erre irányuló kulturális nyomásnak. Ő részben a fordításreceptió hiányáról is beszél, de minket inkább az az

⁸⁰ Jauss 1982

⁸¹ „The horizon of expectations, which every work meets, or fails to meet, consists not only of the material social conditions and life experiences of the audience, but also of the objective criteria by which the art of the time is judged.” (Jauss 1982, 25)

⁸² Iser 1978

⁸³ „The reading process is an interaction between the text and the reader's imagination, an activity which is both determined and determining.” (Iser 1978, 21)

⁸⁴ A magyar fordítói hagyományban létezik ezzel ellentétes gyakorlat is, amelyben a fordító saját olvasatát domborítja ki és markánsan jelen van a szövegben, ahogy ezt Varró Dániel vagy Bartos Tibor fordításai példázzák. A részletes elemzéseket lásd a 3. fejezetben.

⁸⁵ Venuti 1995

elmélete érint, amely szerint az általános elvárás a fordítótól (legalábbis az angolszász kontextusban), hogy láthatatlanná váljon, ezzel segítve elő a „szerzőség” zavartalan egyeduralmát. Itt valójában a honosítás és az idegenítés fontos, meghatározó fordítói stratégiái állnak a középpontban, amiket kicsit később részletesebben fogok tárgyalni. Természetesen a fordítókat érő elvárás célnyelvi kultúrától is függ, hiszen mint korábban említettem, magyar közegben például a fordítás ténye elfogadott, és műfordítóink eredményeit jobban számontartjuk, mint az angolszász kultúrkörben, de itthon is egyre gyakrabban feledkeznek el a kritikai recepció egy-egy külföldi mű megjelenésekor a fordító munkájának értékeléséről. Elfogadják természetes tényként, hogy a szöveg magyarul hozzáférhető. Venuti szerint a befogadók – a szakmai és laikus közönség – egyaránt az ún. honosító fordítást preferálják, ugyanakkor azt is állítja, hogy a sok esetben finom változtatásokkal járó „láthatatlan” fordítói attitűd jobban képes felmutatni a forrásszöveg erőit:

A fordítás, legyen próza vagy líra, irodalmi vagy nem irodalmi szöveg, a legtöbb szerkesztő, kritikus és olvasó szerint akkor elfogadható, ha könnyen olvasható, ha mindenféle nyelvi vagy stilisztikai sajátosság nélkül transzparensnek láttatja magát, ezzel azt mutatva, hogy a külföldi szerző személyiségét, illetve szándékát, vagy a külföldi szöveg alapvető mondanivalóját tükrözi, más szóval, hogy a fordítás valójában nem is fordítás, hanem „az eredeti”. [...] Minél inkább olvastatja magát a fordítás, annál láthatatlanabb a fordító, és feltételezhetően az író vagy a külföldi szöveg jelentése annál láthatóbbá válik.⁸⁶

Venuti Norman Shapiro műfordító és költő néhány sorával próbálja megvilágítani a láthatatlan fordítás mibenlétét:

A fordítás nézetem szerint arra való törekvés, hogy olyan transzparens szöveget hozzunk létre, amin nem látszik, hogy fordították. A jó fordítás olyan, mint egy üveglap. Csak akkor veszed észre, hogy ott van, ha vannak benne kis tökéletlenségek: karcok, buborékok. Ideális esetben nincsenek. Sosem kéne önmagára felhívni a figyelmet.⁸⁷

⁸⁶ „A translated text, whether prose or poetry, fiction or non-fiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer’s personality or intention or the essential meaning of the foreign text — the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original.” [...] The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text.” (Venuti 1995, 1-2)

⁸⁷ „I see translation as the attempt to produce a text so transparent that it does not seem to be translated. A good translation is like a pane of glass. You only notice that it’s there when there are little imperfections — scratches, bubbles. Ideally, there shouldn’t be any. It should never call attention to itself.” Norman Shapiro (in Venuti 1995, 1)

Ez a fajta láthatatlanság a színházi fordítás esetében a korábban említett mondhatóság és játszhatóság fogalmával kerül összefüggésbe. Az áttetszőség elvárása, illetve a fordító azon döntése, vajon tartja-e magát ehhez az elváráshoz, a korábban tárgyalt fordításelméleti munkákban is felmerül. Hörmanseder például így ír erről:

Georges Mounin a fordításokat 'verres transparents' és 'verres colorés', azaz fehér és színes üvegekre osztja. A fehér üvegnél a célszöveg kerül előtérbe, és olyan benyomást tesz ránk, mintha a szöveget eleve a célnyelven gondolták volna ki. A színes üveg esetében szó szerinti fordításról beszélhetünk, ahol az olvasónak az a benyomása, hogy a fordított szövegben az eredeti minden formai sajátosságát megtalálja.⁸⁸

A Venuti által is bemutatott „áttetsző üveg” (*verre transparent*) és „színes üveg” (*verre coloré*) analógiája jól korrelál a két klasszikus fordítói stratégia, a honosítás (*domesticating*) és az idegenítés (*foreignizing*) leírásával. E terminuspárt eredetileg Friedrich Schleiermacher fogalmazta meg *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* című, 1813. június 24-én Berlinben, a Tudományos Akadémián tartott előadásában. Az 1960-es években Eugene Nida a dinamikus és formális ekvivalencia ellentétpárjában adott neki új keretet, míg a modern fordítástudományban legmarkánsabban Lawrence Venuti neve fémjelzi ezek újragondolását és kritikai alkalmazását.

A honosításnak nevezett fordítói attitűd esetében a fordító törekszik arra, hogy a célnyelvi olvasónak olyan szöveget adjon, amely minél kevésbé árulkodik arról, hogy forrásnyelvből származik. A fordítás ilyenkor „beolvad” a célnyelvi kultúrába és irodalmi hagyományba, hiszen a kifejezések, példázatok, kulturális utalások és nyelvi játékok lehetőség szerint a célnyelvi normákhoz igazodnak. Venuti szerint ez a stratégiaválasztás támogatja a szerzőség dominanciáját: a fordító „láthatatlan”, a szöveg pedig úgy jelenik meg, mint a saját jogán megírt irodalmi alkotás.⁸⁹ Ezzel szemben az idegenítő stratégiát választó fordító nem titkolja a forrásnyelvi (és forráskulturális) különbségeket. Igyekszik megőrizni a nyelvjárási jellegzetességeket, a kifejezésmódot, a kulturális vonatkozásokat, még akkor is, ha azok a célnyelv olvasója számára „furcsának”, esetleg nehezebben érthetőnek tűnnek. A cél:

⁸⁸ „Georges Mounin unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen den *verres transparents* und *verres colorés*. Bei der *verres transparents* tritt der Zieltext in den Vordergrund, wobei der Leser den Eindruck hat, der Zieltext wäre in der Zielsprache direkt gedacht und konzipiert worden. Bei den *verres colorés* handelt es sich um eine wortwörtliche Übersetzung, wobei der Leser den Eindruck haben soll, einen übersetzten Text mit all seinen Originalformen zu bekommen.“ (Hörmanseder 2008, 83)

⁸⁹ Venuti 1995, 117–125

fenntartani a forrásnyelvi szöveg idegenségét. Ezáltal a fordító tudatosan vált kontrasztba a transzparencia elvével, felhívva a figyelmet az eltérő nyelvi-kulturális világokra.⁹⁰

A magyar színházi fordítás tekintetében a honosító stratégia általában abban nyilvánul meg, hogy a fordítók igyekeznek a szöveget minél „magyarosabban” formálni: a dialógusok természetessé tétele, a magyar közmondások vagy idiomatikus szerkezetek beemelése, valamint a magyar színpadi hagyományokhoz illeszkedő stilisztikai megoldások mind e törekvés részei. Ezzel szemben az idegenítő fordítás esetén a színházi fordító megőrzi az eredeti dráma nyelvi sajátosságait (például régies szófordulatokat, kulturális utalásokat), sőt olykor magyarázó műfordítói jegyzetekkel is kiegészíti a szöveget, hogy az idegen kulisszák és viszonyok érzékeltetve maradjanak a magyar néző előtt.

A fordítás-összehasonlító fejezetben tehát érdekes lesz megfigyelni, hogy a magyar színházi fordítók milyen taktikai döntéseket hoznak ezek között a modellek között: vajon a „láthatatlan fordító” modellt követik, amely a honosítás felé hajlik, vagy szándékosan „idegenítik” az előadott szöveget, ezzel hangsúlyozva a forráskulturális különbségeket, netán háttérbe szorítják a szerzőt saját nyelvi bravúrjaikkal? A honosító fordítói hozzáállás a befogadó számára könnyebb kapcsolódást tesz lehetővé a célnyelvi kontextusban, míg az idegenítő fordítás kritikai reflexiókat ébreszthet a forrásnyelvi világ iránt, és egyúttal magára a fordítóra is reflektorfényt irányít. Azt is érdemes megvizsgálni, hogy a szűkös magyar (színházi) fordításreceptió ebből a szempontból hogyan értékeli a tárgyalt fordításokat. Kívánja-e a magyar befogadó érzékelni, hogy fordításról van szó, illetve pozitív fogadtatásra talál-e az, ha a fordító saját stílusát könnyen felfedezhetjük a fordított szövegben?

Összefoglaló megállapítások

A 19. századi, Egressy Gábor pamfletjén alapuló hagyományos elvárások szerint a fordítónak láthatatlanul, az eredeti szöveg és szerző előretolásával kell létrehoznia a célnyelvi szöveget, mellyel sikeres fordítás esetén „az eredeti” illúzióját kelti az olvasóban. A fordítás-összehasonlító fejezetben vizsgálat tárgyává teszem, hogy a magyar színpadi fordítások esetén a fordítók milyen mértékben azonosulnak ezzel a szereppel. A színdarabfordítás különböző metódusainak vizsgálatakor a fontos elméleti fogalmak ismerete megkönnyíti az összehasonlító elemzést, illetve segíti a betekintést a fordítói technikákba – ezért igyekeztem Iser, Jauss, Venuti, Hörmanseder stb. elméleti munkáiból kiszűrni az itt releváns fogalmakat, terminusokat. Ezek szerint például különbséget kell tennünk könyvbe, azaz „papírra” készült drámafordítások

⁹⁰ Venuti 1995, 21–34

és a színházi felkérésre, elsősorban színházi felhasználásra készült színházi fordítások között, azaz hogy átmegy-e mediális változtatáson a forrásszöveg.

Amint azt láthattuk, elsődleges különbséget a szöveg befejezettségének kérdésében állapíthatunk meg, illetve, hogy a fordító egy folyamat végpontjaként vagy egy folyamat állomásaként hozza létre a szöveget. A szöveg és rendezés viszonyában is két ellentétes elméletet ismertünk meg, miszerint a fordításszöveg az összes, vagy csak egyetlen lehetséges előadás kódjait tartalmazza. Definiáltam a színházi potenciál és az előadhatóság fogalmát, valamint összegyűjtöttem, hogy milyen elemek megléte szükséges egy sikeres színházi fordítás létrejöttéhez. Itt a játszhatóság, mondhatóság, lélegzethez alakíthatóság fogalmi voltak a legfontosabbak. Ugyanakkor a fordítás sikerességét nem értékelhetjük önmagában, a befogadók szempontjai nélkül, ezért a recepcióesztétika elemeit is be kell vonni a vizsgálódásba, hogy az elemzések során vizsgálni tudjuk a befogadás változását, valamint azt, hogy a változás hogyan hat vissza a korábbi vagy éppen frissen megrendelt fordításokra. Azokat az elméleteket ismertettem részletesen, amelyek segítségemre lesznek a későbbi fordításelemzések során, és amelyek helytállóságáról gyakorló színházi dramaturgként is volt alkalmam meggyőződni. A recepció tekintetében a 3. fejezetben majd látni fogjuk, hogy a magyar (színházi) fordításkritika többsége továbbra is a honosító stratégiák felé hajlik, azaz a magyar néző/olvasó komfortzónáját igyekszik előnyben részesíteni. Ugyanakkor a nézők elvárásait kutató felmérésem meg fogja mutatni, hogy egyre nagyobb teret nyer az a felismerés, miszerint az idegenítő fordítás – különösen a kortárs drámák esetében – lehetőséget ad a nézőnek az eredeti kulturális szövegvilág „meglátására” és kritikai feldolgozására is. Ennek eredményeként az összehasonlító elemzés során nem pusztán azt kell vizsgálnunk, hogy a fordító mennyire vált láthatatlanná, hanem azt is, mennyire vállalja fel a célnyelvi befogadó előtt a forráskultúra „idegenségét” – illetve hogyan mérlegeli ezt a döntést a színházi megvalósítás céljainak tükrében.

2. A közönség igényeinek szempontja

„Tegye meg nekik, amit akarnak, Mr. Garrick”⁹¹

2.1. Kutatási módszertan és előfeltevések

A dialektus fordítása a magyar színházi gyakorlatban következetlen és sokféle megoldást mutat, ami szükségessé teszi a fordítói stratégiák és a befogadói elvárások viszonyának vizsgálatát. Fordítói és dramaturgi munkám során számos alkalommal kerültem olyan döntési helyzetbe, amely alapvetően meghatározta egy idegen nyelven írott dráma magyar szövegének alakulását. Tapasztalataim azt mutatták, hogy a szakmabeliek között nincs konszenzus a dialektus fordításáról: míg egyes rendezők a nyelvjárás erőteljes érzékeltetését saját művészi szabadságuk korlátozásaként értelmezik, addig mások – különösen színházigazgatók – a sikeres előadás kulcsát a „teremtett nyelv” megjelenésében látják. Ez a szakmán belüli sokféleség erősítette meg bennem annak szükségességét, hogy a befogadói oldal véleményét is feltárjam, vagyis empirikus módszerekkel vizsgáljam meg, hogy a szakmai befogadók mellett a közönség miként érzékeli és értékeli a különféle fordítói megoldásokat. Ennek feltérképezése már 2009-ben érdekelt, 2024-ben pedig hasonló körülményeket teremtve megismételtem a 2009-es kérdőíves vizsgálatot.

Gideon Toury normateóriája szerint a fordítási normák kultúraspecifikusak és időben változnak;⁹² ez a megközelítés a magyar színházi környezetben különösen releváns, hiszen a dialektusok kezelésében tapasztalható sokféleség éppen a normák kialakulatlanságára utalhat. A recepcióesztétikai megközelítés⁹³ ugyanakkor arra világít rá, hogy a színházi szövegek jelentése a befogadói interakcióban válik teljessé. Ebből következően a kérdőíves kutatás központi célja nem pusztán a stratégiák leírása, hanem annak feltárása, hogy a befogadók milyen elvárásokat támasztanak a dialektusfordítással szemben, és hogyan változtak ezek az attitűdök a 2009-es és a 2024-es vizsgálat közötti másfél évtizedben.

Az elváráshorizont és annak változásának vizsgálata szintén fontos információt hordoz, hiszen a fordítói stratégiák sikere nagyban attól függ, mennyire illeszkednek az elkészült szövegek a befogadói elvárásokhoz. A stratégiák sokszínűségét vizsgálva látszik, a dialektusfordítás egyik lehetséges velejárója, hogy a fordító a dialektushasználatot „csúnya

⁹¹ de Angelis 2004, 81

⁹² Toury 1995

⁹³ Jauss 1982

szavakkal”, erős argóhasználattal, vagy hibás nyelvtani formák beemelésével kívánja érzékeltetni.⁹⁴ Általános (és természetesen személyes) tapasztalat, hogy a magyar néző a színházban gyakran érzékenyen reagál a szabadosabb, ill. tanulatlanságot mutató szóhasználatra. Ugyanakkor a filmvásznon, vagy a televízió képernyőn inkább elfogadja azt, és nem megy ki a moziból, ha – hogy csak két hasonló nyelvi problematikával működtetett sikerfilmet említsünk – a *Blöff* vagy a *Megint bérgyilkos a szomszédom* című filmekben durván vagy furcsán kezdenek beszélni, illetve nem kapcsol el a *Fókusz* című műsorról, ha egy mélyszegénységben élő, esetleg tanulatlan, a sztenderdtől eltérő hangzókat, hanglegjtést használó riportalany beszél. Színházban ezzel szemben nemritkán felháborodásának ad hangot, ha „túlságosan valóságú” beszédet hall.⁹⁵

A kutatás előfeltevései négy hipotézisben foglalhatók össze. Feltételeztem egyrészt, hogy a nem színházi válaszadók döntési bizonytalanságot mutatnak a stilisztikai kérdésekben: nagyobb arányban választják majd a semleges kategóriákat, illetve kevésbé határozott preferenciákat fogalmaznak meg, mint a színházi szakemberek. Ez összhangban áll Toury normateóriájával, amely szerint a befogadói közösség eltérő alcsoportjai különböző normákat követhetnek.

Másodsorban abból indultam ki, hogy a konkrét szövegpéldák megismerése után a válaszadók preferenciái szignifikánsan eltérnek majd a korábbi, általános elvekről adott válaszoktól. Ez a befogadás dinamikus jellegét tükrözi: Jauss recepcióesztétikai elmélete hangsúlyozza, hogy a befogadói horizont nem statikus, hanem minden új szövegtapasztalatban módosul.⁹⁶

Harmadik hipotézisem az volt, hogy a 2009-es eredményekhez képest 2024-re nőtt a tolerancia a kreatív fordítói megoldásokkal szemben. Ez a változás értelmezhető a fordítási normák időbeli alakulásaként is, amely a kulturális és társadalmi környezet változását tükrözi.

Negyediként pedig azt tételeztem fel, hogy a színházi szakemberek és a laikus közönség között szignifikáns különbség mutatkozik a fordítói szabadság elfogadásában. Ez a kérdés szorosan kapcsolódik a fordítói szerepfelfogásról szóló vitákhoz: Venuti a fordító „láthatatlanságát”, Bassnett pedig a fordítás és a színházi adaptáció közötti feszültséget emeli

⁹⁴ pl. Bartos Tibor *Gyöngyélet* fordításában, Vajda Miklós *Pillantás a hídról* fordításában.

⁹⁵ Érdekes megfigyelés, hogy míg pl. a Liverpoolból származó Beatles szövegeiben határozottan megjelent a dialektus és a szubsztenderd nyelvhasználat („Say you need no diamond ring”, „Ain’t she sweet”, „She don’t care” <https://www.acelinguist.com/2019/03/dialect-dissection-beatles-and-regional.html>), addig az ugyancsak munkásvárosi és magyar viszonyok között hasonló népszerűségnek örvendő Edda együttes szövegeiben semmi szubsztenderd nincs, nem is volt és a közönség egy pillanatig sem érzi ezt álságosnak.

⁹⁶ Jauss 1982

ki,⁹⁷ amelyek feltételezésem szerint a szakmai és laikus elvárások eltérő súlypontjaiban is tetten érhetők.

A kérdőíves módszer választása és validitás

Az online kérdőíves módszer választását három szempont indokolta. Először is, kvantitatív megközelítésre volt szükségem, amely a színházi befogadás kvalitatív aspektusai mellett lehetővé teszi a különböző befogadói csoportok attitűdjeinek összehasonlítását. Másodszor, standardizáltam a kérdéseket, ez biztosítja a 2009-es és a 2024-es kutatás összehasonlíthatóságát. Harmadszor, a világháló adta lehetőségeket szerettem volna maximálisan kihasználni: egyrészt az online felület révén olyan mintanagyság érhető el, amely már statisztikai következtetések levonására alkalmas, másrészt a publikáláshoz legmegfelelőbb online felület kiválasztásával tovább növelhető az eredmények relevanciája. A két, 15 év különbséggel lefolytatott felmérés így minden aspektusában összevethető.

A 2009-ben végzett kutatásom kérdései több hónap előkészítő munka után, a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájában egy kutatási szemináriumi munka során készültek el. A kérdőív belső validitását több módon biztosítottam. A kérdések sorrendjéről és skálázásáról Dr. Ragó Anett kutató-pszichológussal konzultáltam, aki széles spektrumú kutatási érdeklődését követve az ELTE Pszichológia és Média tanszékén is oktatott és a kognitív pszichológia fókuszából vizsgálta pl. a vizuális művészet befogadását, így releváns meglátásokkal tudta segíteni a munkám. Az ő gyakorlati tanácsai segítségével állt fel a kérdőív felépítése, ami a pszichológiai kutatások bevált gyakorlatát követi: az egyszerűbb kérdésektől halad a komplexebb szövegértelmezési feladatok felé. A stílusértékelési kérdések és a konkrét fordításválasztások pedig keresztvalidációs lehetőséget teremtenek. A szeminárium vezetői és diáktársaim pilot-csoportként tesztelték a kérdőívet a nyilvánosságra kerülés előtt és visszajelzéseikkel, javaslataikkal segítették a munkát.⁹⁸ Ez a participatív fejlesztési folyamat biztosította, hogy a kérdőív megfelelő tudományos alapokon nyugodjon, ugyanakkor gyakorlati szempontból is működőképes legyen a befogadói oldal számára.

Fontos volt módot találnom arra, hogy vizsgálódásommal kitörjek a szűk szakmai közegből, és kiaknázzam az internet adta lehetőségeket. Olyan fórumot – kulturális portált – kerestem, amely sokak számára elérhető, népszerű, ugyanakkor elismert és szakmailag is

⁹⁷ Bassnet 1998

⁹⁸ Köszönöm dr. Jákfalvi Magdolna, dr. Ragó Anett és az SZFE Doktori Iskola Csoportos konzultáció csoportjában résztvevő hallgatóinak segítségét.

megbízható minőséget hordoz, ezáltal a kutatásban résztvevőkről is feltételezhetem azt, hogy adnak a minőségre, tehát átgondoltan fognak válaszolni.

Választásom a www.szhaz.hu oldalra esett, ami ebben az időben a leglátogatottabb olyan online felület volt, melyet a színház iránt érdeklődő nagyközönség és a színházi szakma tagjai egyaránt figyelemmel kísértek. Remélhettem tehát, hogy a kérdőívet a tudományos munkához elegendő számú személy tölti ki, és foglalkozásra és színházba járási szokásaikat illetően is sokfélék lesznek, tehát megközelítően leképezik a befogadói oldalt.⁹⁹

A longitudinális vizsgálat jelentősége

A 2024-es longitudinális vizsgálat során a 2009-ben már validált struktúrákat követtem, így biztosítva az összehasonlíthatóságot. A longitudinális megközelítés különös jelentőségét Klaudy Kinga már 2001-ben megfogalmazta, amikor hiányként említette, hogy „valamiképpen kutatni kellene azt, hogy a [...] fordításával kapcsolatban vannak-e a mai magyar társadalomban befogadói elvárások, és ezek változtak-e az utóbbi tíz évben”.¹⁰⁰ A jelen vizsgálat éppen ezt a több mint két évtizede azonosított kutatási rést kívánja betölteni. A longitudinális összehasonlítás különösen releváns a magyar színházkultúra elmúlt évtizedben tapasztalható változásai (a dramaturgi átdolgozások, a kortárs színházi szövegek térnyerése, a fiatalabb generációk színházi szocializációjának átalakulása) kontextusában, hiszen a 15 éves időintervallum lehetővé teszi egy generációs váltás hatásainak vizsgálatát.

A 2024-es kutatás során az első vizsgálat körülményeinek reprodukálása érdekében olyan online felületet kerestem, amely minőségében, tematikájában és látogatottságában is hasonló, azaz közel ugyanazt jelenti az online térben ma, mint az azóta megszűnt sznhaz.hu 2009-ben. A www.papageno.hu pontosan megfelelt ezeknek a kritériumoknak: szakmai, minőséget képvisel és közvetít, ugyanakkor elég színes ahhoz, hogy a szakmabelieken túl a színházbajáró közönség széles spektrumát is megtalálja és magához vonzza.

Mindkét kutatási szakaszban kiemelt figyelmet fordítottam az etikai megfontolásokra és a résztvevők megfelelő tájékoztatására. A kérdőív bevezetőjében egyértelműen kommunikáltam, hogy „Ez nem felmérés, nem nyelvtani/nyelvészeti teszt. Csupán az olvasó és/vagy színházba járó emberek véleményére vagyok kíváncsi”. Világossá tettem a résztvevők számára, hogy „rossz választ nem lehet adni”, és törekedtem rá, hogy a kérdőív egyes részei kifejezetten szórakoztatónak hassanak. A válaszadás teljesen önkéntes alapon történt, és a

⁹⁹ Az első kérdőíves felmérés felhívása 2009 májusában jelent meg a sznhaz.hu oldalon és 317-en töltötték ki. Mivel a sznhaz.hu azóta megszűnt, kénytelen vagyok a lementett adatokra/screenshotokra stb. hagyatkozni.

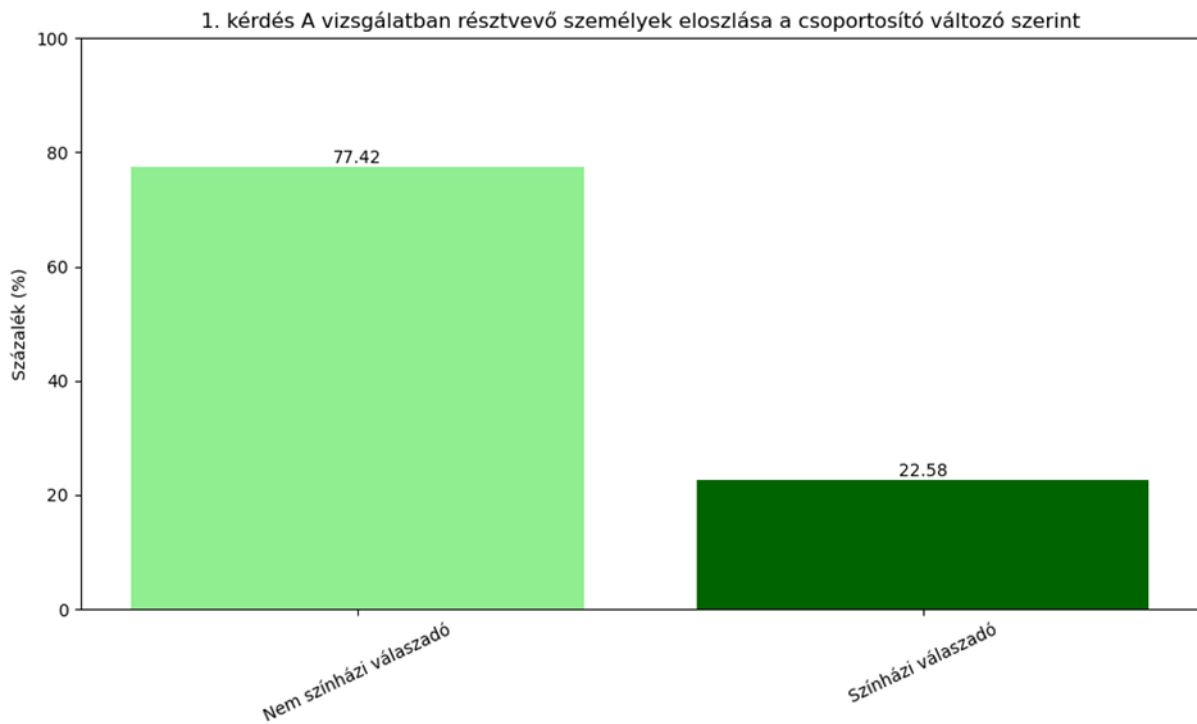
¹⁰⁰ Klaudy 2001

résztevők előzetes tájékoztatást kaptak a kutatás céljáról (doktori dolgozat), valamint reális időbecslést („bő fél órát”) a kitöltési időről. Az anonimitás biztosítása céljából alapadatokat (nem, életkor, iskolai végzettség) nem kértem, csak a kutatás szempontjából releváns színházi kapcsolódásról és színházlátogatási szokásokról kértem információt. Az alapadatok vonatkozásában 2009-ben és 2024-ben is elfogadtam a weboldalak rendelkezésemre álló látogatottsági adatait, statisztikáit.¹⁰¹ Az önkéntes motivációs elem (színházjegy-sorsoláson való részvétel) esetében a résztvevők saját döntésük alapján adhatták meg email-címüket, amit csak a sorsolás és a nyertes értesítése céljából használtam, de a fő kutatási adatok tekintetében biztosított volt az anonimitás.

A longitudinális kutatás eredményeinek egyértelmű prezentálása érdekében következetes vizuális hierarchiát alkalmazok. A 2024-es empirikus kutatás eredményei képezik minden elemzés kiindulópontját, ezeket élénk színintenzitással jelenítem meg a diagramokon. A 2009-es báziskutatás eredményeit kizárólag akkor szerepeltetem, ahol a befogadói attitűdök tizenöt éves változásának bemutatása releváns; ezeket ugyanazon színek kategóriák tompított, matt változatai jelölik a könnyebb időbeli megkülönböztethetőség érdekében. Az ábracímek zárójelben minden esetben explicit módon feltüntetik az adatfelvétel évét vagy évszámait. Ez a rendszer biztosítja, hogy a két különböző időpontból származó empirikus anyag ne keveredjen össze, ugyanakkor megőrzi a kategóriák színkódolási logikáját és lehetővé teszi a tudományosan indokolt összehasonlító elemzést.

¹⁰¹ A papageno.hu látogatóinak 70-75%-a nő, és kiemelkedően nagy a magasan iskolázottak aránya. A látogatók életkori megoszlásáról a portál nem rendelkezik naprakész adattal.

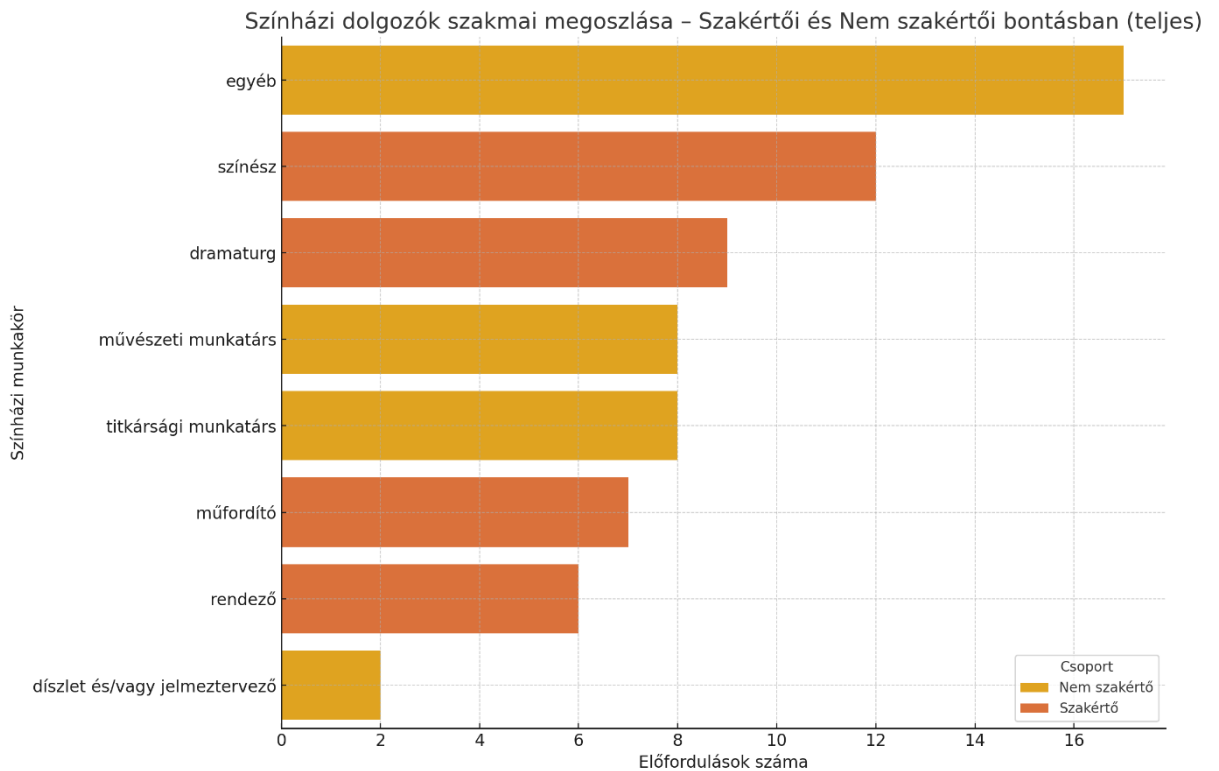
Az adatfelvétel 2024. április 26. és május 12. között zajlott a www.papageno.hu kulturális portálon. A végleges minta 217 válaszadót tartalmaz, ami megfelel egy átlagos kamaraszínházi nézőtér (akár kétszeres) befogadóképességének. A kérdőívben szöveggel is szereplő darabokat leggyakrabban 80-120 fős kamaratermekben, vagy maximum 300 fős kisebb színháztermekben játsszák, a válaszadók száma tehát egy vagy két jól látogatott előadás közönségállományának felel meg, így véleményük csoportként is releváns.



1. ábra A vizsgálatban résztvevő személyek eloszlása (2024)

Az első ábrán látjuk, hogy a válaszadók 77,4%-a nem dolgozik színházban (n=168), 22,6%-a színházi szakember (n=49). Ez az arány közel azonos a 2009-es kutatásban mért 81,7%-18,3% megoszlással, így az összehasonlíthatóság biztosított.¹⁰² Ezen felül ez az arány megfelelő eloszlást is biztosít, hiszen alapvetően a befogadói oldalra voltunk kíváncsiak, de a színházi válaszolók is elég nagy számban jelen vannak ahhoz, hogy összehasonlító elemzéseket végezhessünk a két csoport válasza között.

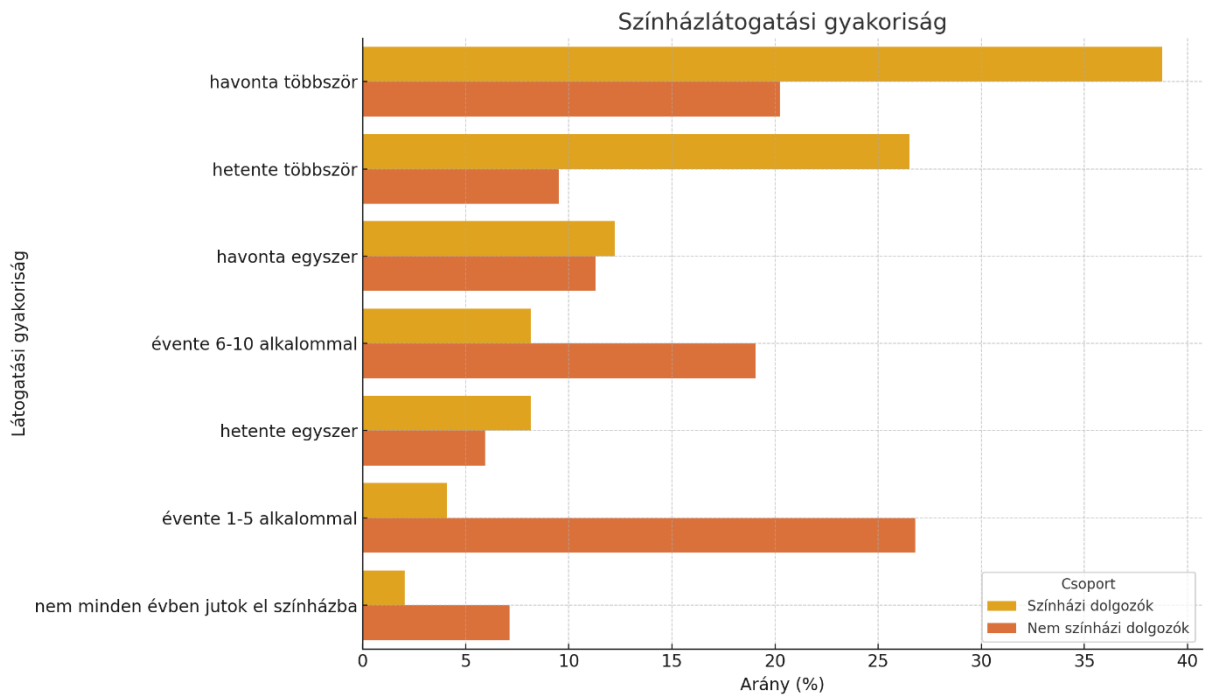
¹⁰² A 2009-es kérdőíves kutatás eredményéről készült grafikonokat a 4. melléklet tartalmazza. Csak azokat a grafikonokat emelem be jelen értekezésem főszövegébe, amelyek a nézői/felhasználói attitűd megváltozásának bemutatásához szükségesek.



2. ábra A színházi dolgozók szakmai megoszlása (2024)

Fontos kiegészítő információ, hogy a színházi válaszolók fele titkársági vagy művészeti munkatárs (rendezőasszisztens, ügyelő, sűgő stb.), a másik fele a kérdőív szempontjából a szorosan vett szakértői csoportnak tekinthető: műfordító, dramaturg, rendező vagy színész (2. ábra).

A válaszadók színházlátogatási gyakorisága megerősítette a minta relevanciáját: a színházi válaszadók 85%-a minimum havonta egyszer eljut színházba, közülük 38,78% havonta, 26,53% pedig hetente többször is. A nem-színházban dolgozó válaszadók is rendszeres színházlátogatók: legalább kéthavonta (26,79%) vagy majdnem havonta (19,05%) eljutnak színházba, sőt a nem-színházban dolgozó válaszadók egyharmada komoly színházrajongó, aki havonta többször (20,24%) vagy akár hetente többször (9,52%) is színházban tölti szabadidejét. Összességében kijelenthetjük, hogy a válaszadók megoszlása és színházbajárási szokásaik alapján releváns eredmény várható a vizsgált fordításreceptió tekintetében (3. ábra).



3. ábra A válaszadók színházlátogatási szokásai (gyakoriság), (2024)

Az adatok elemzése szakaszonként eltérő eszközökkel történt, az adott időszakban rendelkezésre álló statisztikai szoftverek használatával. A 2009-es felmérés értékelését az IBM SPSS 19 statisztikai programcsomaggal végeztük, míg a 2024-es kutatás adatelemzése a Python programozási nyelv SciPy és Matplotlib csomagjaival valósult meg.¹⁰³ A 15 évnyi technológiai fejlődés lehetővé tette fejlettebb statisztikai módszerek alkalmazását a második kutatási szakaszban. A longitudinális összehasonlítás során χ^2 (khi-négyzet) próbát alkalmaztam a kategorikus változók közötti kapcsolatok elemzésére. Ez a módszer különösen alkalmas volt kutatásom céljához, mivel lehetővé tette a 2009 és 2024 közötti attitűdváltozások szignifikanciájának kimutatását kategoriális adatok esetében. A próba a cellák megfigyelt esetszámait hasonlítja össze az elvártakkal, amelyeket akkor kapnánk, ha nem lenne kapcsolat a vizsgált változók között. Longitudinális kutatásomban ez lehetővé tette annak megállapítását, hogy a kulturális recepció változásai véletlenszerűek-e, vagy szisztematikus trendeket követnek.

2.2. A kérdőív felépítése – a kérdések ismertetése

A kérdőív felépítése¹⁰⁴ a következő elgondolás alapján történt: a kérdőív a válaszolókat feloldani hivatott egyszerű kérdéssel indul, majd dialektusfordítással kapcsolatos eredeti/elvi

¹⁰³ A statisztikai feldolgozásban 2009-ben Dr. Ragó Anett, 2024-ben Kerecsi Kázmér volt segítségemre.

¹⁰⁴ 1. melléklet: Kérdőív a dialektust használó darabok fordítási lehetőségeiről és szokásairól, a színházi megoldásokról és alkotói igényekről

álláspontjukra kérdez rá, amit a következő kérdésben egy egyszerű példa segítségével tovább árnyal, azaz tesz egy lépést a gyakorlati megoldások értékelése felé (ld. 2.1. második hipotézis, Jauss elmélete, amely szerint a válaszadó elvi álláspontja különbözhet egy konkrét esetre adott válaszáttól). A negyedik kérdés a válaszolók dialektusfelismerési önértékelésére vonatkozik. Ezután a kérdőív legnagyobb egysége következik, különféle színdarabrészetek különböző fordításait kell a válaszolónak értékelnie. A következő kérdések a válaszolókat most már részletesebben és különböző szempontból készítetik gondolkodásra a témával kapcsolatban, a szempontok közé bekerül pl. a fordítások eredményeképp esetlegesen megváltozó stílus/regiszterérték, és a fordító személye is. A kérdőív tehát négy egymásra épülő szekciót tartalmazott:

1. **Szavak stilisztikai besorolása:** kontextus nélküli és kontextusban való megítélés szerint, a befogadók nyelvi intuíciónak és stilisztikai érzékenységének vizsgálata
2. **Elvi állásfoglalás a dialektusfordítás lehetséges stratégiáiról:** a hűség vs. befogadói elvárások dilemmájában való pozicionálódás, valamint a fordítói beavatkozás elfogadhatóságának határai
3. **Konkrét drámarészetek fordításváltozatainak összehasonlító elemzése:** McDonagh és Arden műveiből vett példákon keresztül a gyakorlati alkalmazás preferenciáinak feltárása
4. **Összegző véleményformálás a tapasztaltak alapján:** a kérdőív utolsó része a befogadók által támogatott fordítói stratégiák megismerését célozta. Az utolsó strukturált kérdés után pedig kiegészítésként lehetőséget biztosítottam a befogadók számára saját észrevételeik és javaslatai megfogalmazására

A továbbiakban az egyes kérdésekkel kapcsolatban a válogatás, illetve a megfogalmazás, sorrendiség kérdésében döntő motívumokat ismertetem. A kérdések számát az eredményt összegyűjtő Excel-tábla számozása szerint adom meg, mert az elkészült grafikonok is annak alapján készültek, így fognak a kérdés-számok egyezni a grafikonokon található számokkal. Az első két kérdést –, amely a színházhoz kapcsolódó munkakör esetleges meglétére és a színházbajárás gyakoriságára kérdezett rá – már ismertettem, a kérdések ismertetését és a kérdőívben betöltött funkcióját a harmadik kérdéssel folytatom.

- 3. kérdés:

Kérem, mindegyik szóhoz válasszon **egy** a **hét** felsorolt stílus-címke közül. *(Vigyázat, lehet, hogy nem mindegyik opciót mutatja egyszerre az Ön által használt eszköz. Ilyenkor egy csúszka segítségével tud eljutni a kívánt címkehez.)* A kutatásom sikeréhez nagyban hozzájárul, ha minden szóhoz választ egy stíluscímkét.

A felsorolásban szereplő 12 szó, szókapcsolat (*feneség, elillan, beletanyol, címeres takonypóc, kellett, fixíroz, föltünedezik, bemószórol, kolonc, pakulár, fölcaplat, lepkefing*) mind szerepel Martin McDonagh eredetileg nyugat-írországi dialektusban írt darabjai magyar fordításainak valamelyikében.¹⁰⁵ A szavak válogatásánál ügyeltem arra, hogy a stíluscímkéknek megfelelően (*régies, rétegnyelvi, vulgáris/közönséges, helytelen/hibás, standard/köznyelvi, írói lelemény, nyelvjárás/dialektus*) sokszínű legyen a szólista.

A kérdés egyfajta érzékenyítést volt hivatott előidézni a kérdőív kitöltőjében, hogy már a kérdőív legelején el kelljen kissé gondolkodnia azon, hogy egyes szavak milyen stílust hordoznak, és ezáltal hogyan befolyásolják az ő befogadói viselkedését. A válaszolóknak különböző szavakat kellett stíluscímkékkel felruházni. A kérdés ismertetésénél külön figyelmet fordítottam arra, hogy a válaszolókkal tudassam, nem nyelvészeti tesztet töltenek ki, itt nincs rossz válasz, hiszen a véleményükre vagyok kíváncsi.

- 4. kérdés

Mit tegyen a magyar fordító, ha a színműben dialektust/tájszólást/nyelvjárást használnak? Az alábbi kijelentésekből válassza ki azt az egyet, amely legjobban leírja az Ön véleményét.

1. A fordításban **kötelező** felhasználni a **magyarországi nyelvjárásokat/dialektusokat**.
2. A fordításban a **magyar köznyelvben** meglévő regisztereket (stílusrétegeket) kell használni.
3. A dialektus-használat érzékeltetésére **a fordító felhasználhatja** a rossz szórendet, nem összeillő szóhasználatot: az ún. **'rontott nyelvet'**.
4. A magyar nyelvben általánosan nem használt/ismert dialektusok híján a fordításban **nem kell megjeleníteni a dialektusokat**, elég, ha a fordító a nyelvjárás használatának tényét, jelentőségét **lábjegyzetben** ismerteti.
5. **Le kell mondanunk** a dialektusokat használó külföldi darabok **fordításáról**, mert a magyar környezetben nem értelmezhetőek.

Ebben a kérdésben egyrészt a magyar gyakorlatban létező dialektusfordítási megoldásokat ismertetem, másrészt a lista egy 5-fokú skálán értelmezhető, a dialektushasználat intenzitásától függően. Ezt később az értelmezés során össze lehet vetni a többi hasonlóan skálászerűen értelmezhető kérdésre adott válaszokkal.

- 5. kérdés

Az angol *Aye* szó (jelentése: Igen, egyetértek, stb.) régies forma, de pl. Írországból és Skóciából általánosan használt szó. Az 2000-es évektől Magyarországon bemutatott

¹⁰⁵ McDonagh: *Vaknyugat* ford. Varró Dániel (kézirat), McDonagh: *Piszkavas* ford. Parti Nagy Lajos (kézirat), McDonagh: *A kripli* ford. Varró Dániel (kézirat).

Írországban játszódó darabokban többféleképp fordították. Ön melyik megoldást választaná?

Választási lehetőségek: Igen, Aha, Ja, Ege.

Az 5. kérdés egy újabb stílusbeli döntést igénylő feladat. Egyszerű(nek hangzik), mert az angol *aye* szó magyar fordításaiból kell egyet kiválasztani. Itt is van egy skála szerinti értelmezhetőség a legsemlegesebbtől a szlengszerűn át a vidékies hangzásúig.

- 6. kérdés

A következő állítások közül válassza ki azt, amelyik Önre leginkább ráillik.

1. Ha határontúli magyar beszédet hallok, azt azonnal fölismerem, és azt is meg tudom mondani, hogy Erdélyből, a Felvidékről vagy pl. a Vajdaságból érkezett-e az illető.
2. Felismerem, ha határontúli magyar beszédet hallok, de nem tudom megmondani honnan érkezett az illető.
3. Fölismerem, hogy nyelvjárásban beszél az illető, de nem tudom megmondani, hogy határontúli, vagy országon belüli nyelvjárásról/szóhasználatról van-e szó.
4. Nem tűnik fel, ha valaki nyelvjárásban beszél.

Ebben a 6. kérdésben arra voltam kíváncsi, hogy a válaszolók mennyire tartják magukat szakértőnek a dialektusok/nyelvjárások tekintetében.

- 7. kérdés

A következőben **három darabrészlet** két-két fordítását olvashatja. A nyersfordítás alatt megtalálja a jelenetrészletek két műfordítók által készített fordítását. A jelenetrészek mindkét fordítását játszották már magyar színpadon. Kérem a szövegrészletek elolvasása után jelölje meg az értékelő részben azt a fordításváltozatot, amelyre Ön szerint jobban illik a meghatározás. A nyersfordítást nem kell értékelnie, az segítségképpen, viszonyítási alapként szerepel a fordítások előtt.

Értékelési szempontok: Pontosabbnak hat A B / Szórakoztatóbb A B / Ha én rendezném, játszanám, stb., ezt választanám A B / Idétlen, erőltetetten vicceskedő A B / Így nem beszél élő magyar ember A B

A 7. kérdésben egy-egy darabrészlet összesen három-három fordítását adtam meg összehasonlításra: egy ún. nyersfordítást és két színpadon már használt különböző fordítását az alább részletesen bemutatott műveknek. Talán ez a rész változott a legtöbbet a kérdőív szerkesztése alatt. Először a három fordítást egyenértékűként akartam kezelni, sőt, felmerült az eredeti szövegrészletek közreadása is, végül az döntött e mellett a megoldás mellett, hogy a két-két szöveg már vizsgázott színpadon, tehát elmondhatjuk róluk, hogy bizonyítottan színpadképesek. Összehasonlításukat megkönnyítendő mégis úgy gondoltam, hogy egy

semlegesebb verziót is a válaszolók rendelkezésére kell bocsátani, és nem rekeszthettem ki a válaszból az angolul nem beszélőket, ezért döntöttem a magam fordította nyersfordítások közzététele mellett. A végleges verzióba bekerült három drámarészletet végül két műből választottam ki.

Az első és második részlet Martin McDonagh *The Beauty Queen of Leenane* c. darabjának két színpadra került magyar fordításából való. Az 1996-ban írt művet 1997-ben Upor László fordította le *Leenane szépe* címmel a Vígszínház számára,¹⁰⁶ ahol Simon Balázs rendezte meg a darabot a Háziszínpadon. Parti Nagy Lajos verziója 2003 nyarán/őszén készült a Madách Kamara (2004. szeptember 21-től Örkény Színház) számára, ahol Guelmino Sándor rendezésében került színpadra *Piszkavas* címen.¹⁰⁷ A harmadik darabrészlet John Arden *Live Like Pigs* c. művéből való. A dráma 1979-ben az Európa Kiadónál megjelent klasszikusnak számító fordítását Bartos Tibor jegyzi *Gyöngyélet* címmel. 1995-ben Nádasy Ádámtól új fordítást rendelt a Katona József Színház. Az új fordítás címe: *Élnek, mint a disznók*. A választott darabrészletek alapján a dialektusfordítás különböző stratégiáinak értékelését vártam a válaszadóktól. (A két McDonagh-részlet esetében az egyik részletnél az A oszlopban szerepelt Parti Nagy, a B-ben Upor fordítása, a másodiknál fordítva, részben azért, hogy kiderüljön, mennyire konzisztensek a vélemények a fordítási stratégiákat illetően, másrészt feltételeztem, hogy ebben az esetben nem kizárható, hogy a szakértői csoport ráismer a darabrészletre és ismerni fogja a fordítók személyét és ez a tudás esetleg befolyásolja a döntésüket.) A szövegrészleteket a kérdésre érkezett válaszok értékelésekor adom közre.

- 8. kérdés

Kérem, a fenti példák ismeretében válaszoljon a következő kérdésekre.

1. Az a legfontosabb, hogy a darab magyar szövege pontos fordítás legyen.
2. Az a legfontosabb, hogy a magyar szövegben megjelenjen az eredetiben használt dialektus jellege.
3. Amennyiben a dialektus-használatot nem lehet magyarul megmutatni, az eredeti szöveg átírása, átalakítása is eszköz lehet.
4. A vidékies, régies szóhasználat árt a műnek, még akkor is, ha az valóban vidéki vagy régies környezetben játszódik.

¹⁰⁶ Martin McDonagh: "Leenane szépe" Színháztörténeti Intézet Digitális Archívum. Elérhető: <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI43809> (Hozzáférés dátuma: 2024. május 27.).

¹⁰⁷Martin McDonagh: Piszkavas, Színháztörténeti Intézet Digitális Archívum. Elérhető: <https://szhaztortenet.hu/record/-/record/display/manifestation/OSZMI66181/764138d9-be4a-43fb-8ab1-2ac2978982f6/solr/0/24/0/1/score/DESC> (Hozzáférés dátuma: 2024. május 27.).

A 8. kérdés már megfogalmazásában is arra ösztökélte a válaszolókat, hogy a példák ismeretében, friss befogadói élmény hatására mondják el véleményüket arról, hogy a fordítónak milyen eszköz használatát kellene választania a legmegfelelőbb fordítás létrehozásához. Feltevésem az volt, hogy ezek a válaszok, illetve 4. kérdésre adott válaszok közti esetleges diszkrepancia megmutatja, mennyire volt megalapozott a válaszolók korábbi döntése.

- 9. kérdés

Kérem válasszon a következő állításokból egyet, amely leginkább leírja a véleményét.

1. Ha az eredeti műben a dialektus-használat mögöttes mondanivalót (humorforrás, politikai tartalom, stb.) hordoz, a fordításban ezt a magyar viszonylatban érthető **szójátékra, szókapcsolatra kell fordítani.**
2. Ha az eredeti műben a dialektus-használat mögöttes mondanivalót hordoz, ezt a fordítónak **jegyzetben** tudatnia kell, de nem hozhat döntéseket a színpadra állítók helyett.
3. A fordítónak csupán a **szöveghű fordítás** a feladata, az már a rendező és dramaturg dolga, hogy az esetleges kulturális utalásokat felkutassák és az előadásban megjelenítsék.

A 9. kérdésben a különböző fordítói megoldásokon túl a fordító és a rendező/dramaturg közti munkamegosztás kérdését is felvettem. Itt külön érdekelt, hogy a szakmabeliek, az ún. szakértők között hogyan oszlanak meg a válaszok, hiszen ez a kérdés részben egyik rendezőkollégám kifakadása nyomán került a kérdőívbe, miután ő erősen nehezményezte, hogy ilyen problémás helyzetben a fordítók „túl kész szöveget” adnak át a rendezőknek, megfosztva őket bizonyos döntések meghozatalától.

- 10. kérdés

„Kérem válasszon a következő állításokból egyet, amely leginkább leírja a véleményét.”

1. Egy darabfordításnál fontos, hogy a fordító alaposan **ismerje a nyelvben lévő rejtett társadalmi kódot** és ezt a magyar szöveg olvasásakor jegyzetek nélkül is érzékeljük.
2. Egy színdarab fordításánál fontos, hogy a fordító maga is **gyakorló író** legyen.
3. Egy színdarab fordításánál fontos, hogy **színházi gyakorlattal** rendelkező ember készítse.

A 10. kérdéssel arra kerestem a választ, hogy vajon a befogadói oldal mit tart fontosabbnak: a fordító irodalmi gyakorlottságát/ismertségét, vagy – színházi fordításról lévén szó – a színházi gyakorlat meglétét, esetleg a befogadókat egyik sem érdekli, csak a jó forrásnyelvi tudást kéri számon.

- 11. kérdés

„Kérem, válasszon a következő állításokból egyet, amely leginkább leírja a véleményét.”

1. Nem szerencsés, hogy amennyiben a fordító a dialektus-használat helyett ’új nyelvet’ talál ki, a születendő szöveg sokszor más hatást kelt mint az eredeti (pl. humorosabb lesz).
2. Nem baj, ha humorosabb lesz, amennyiben a szöveg erős színpadi hatást kelt.
3. A dialektushasználatot nem lehet, ezért nem is kell ábrázolni. A szereplők jellemét kell megmutatni a szóhasználatukkal.

Ez, a 11. kérdés az esetleges új vagy megváltozott stílus, illetve nyelvi regiszter megjelenésének problémáira kérdez rá. A válaszlehetőségekben elrejtett skála nem egyértelmű a válaszoló számára, de az értékelés során összehasonlításra alkalmas.

2.3. A kérdőív válaszainak értékelése

A 3. kérdés feldolgozása

A legtöbb szó esetében, ahogy azt az alább látható hőtérképek is mutatják, a válaszolók nagy többsége határozott választ tudott adni, és azt is elmondhatjuk, hogy nagyrészt *A magyar nyelv értelmező szótára*¹⁰⁸ (a továbbiakban *Értelmező szótár*) által megadott definícióknak nem ellentmondva határozták meg egy-egy szó stílusát. Íme a szócikkek releváns részletei:

feneség - 1. (**népies, bizalmas**) baj, bökkenő 2. (**ritka, régies**) kelés

elillan 1. (**népies**) kereket old 2. (**átvitt értelemben, választékos**) <idő, ifjúság> gyorsan elmúlik 3. <Gáz, gáznemű anyag, illat> aránylag gyorsan elpárolog.

beletanyol – nincs a szótárban

címeres takonypóc – nincs az *Értelmező Szótárban* [a két szót külön-külön meg lehet találni: **takonypóc** (**népies, rosszalló, kissé durva**) taknyos kölyök; **címeres** 3. (**rosszalló**) Rosszaságával hírhedtté vált <személy>]

kellett (kelletik) (népies) Kell

fixíroz 1. (**bizalmas**) Kihívóan, feltűnően néz

föltünedezik – nincs az *Értelmező Szótárban*

bemószerez – nincs az *Értelmező Szótárban*. [Az Etimológiai Szótárban: *mószerez*

Német jövevényszó. (argó) *massern, mosern* ’elárul, kiad, megmond’. A szó leginkább a bizalmas nyelvhasználatban fordul elő. valamint Tótfalusi István: *Idegen szavak magyarul* című szótárában szerepel a **bemószerez**: beárul, bemárt, besúg.]

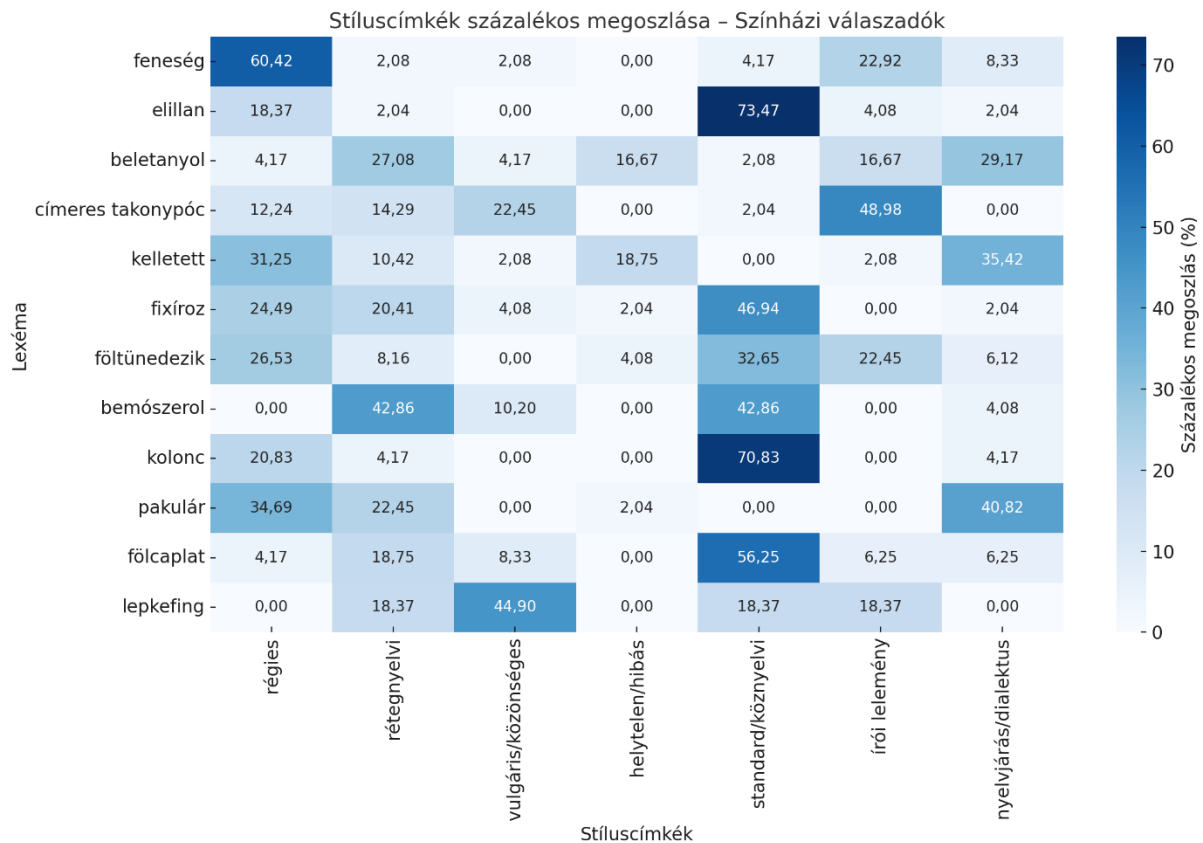
kolonc (népies) 1. A kútgém végére nehezkül erősített tuskó, kő- v. vasdarab. 2. Némely háziállat, kül. kutya v. szarvasmarha nyakába akasztott nagyobb fadarab

¹⁰⁸ Bárczi–Országh 1959–1962

pakulár (tájszó) Havasi juhász.

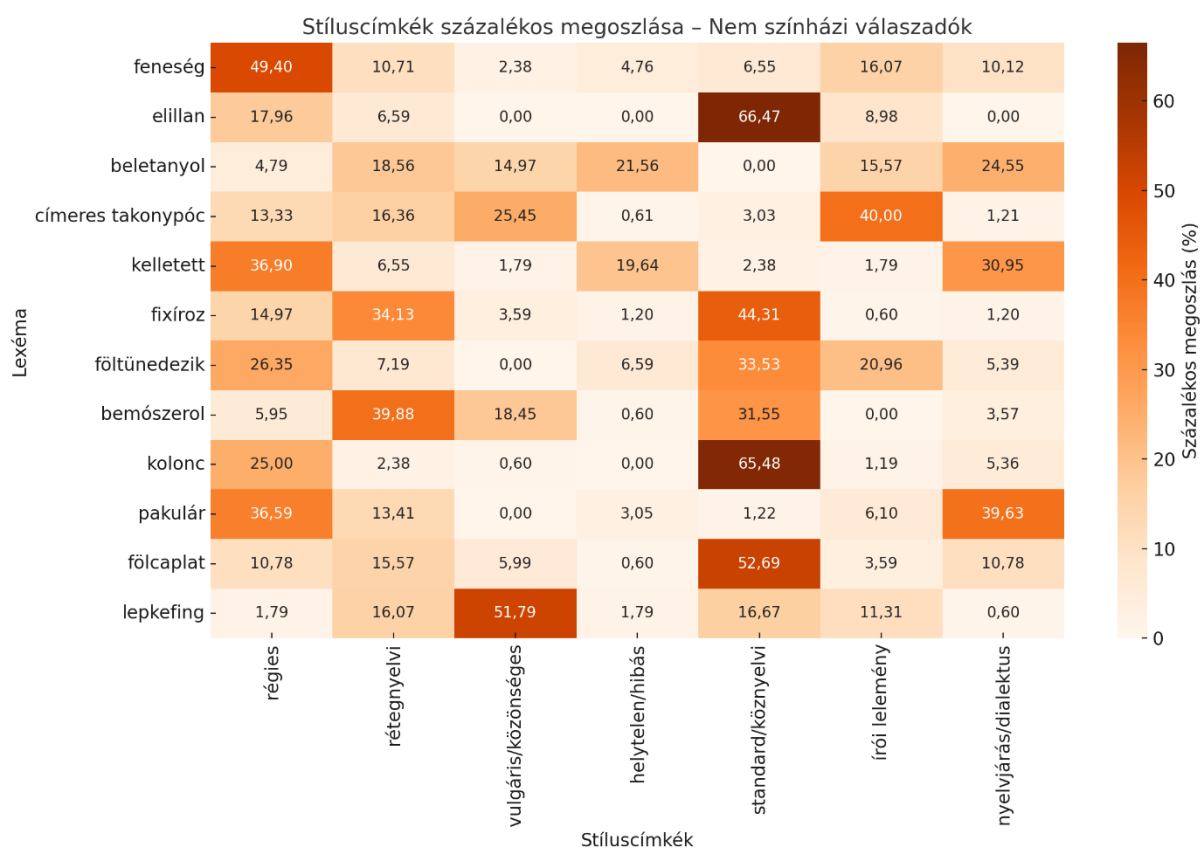
fölcaplat – nincs az Értelmező Szótárban [szerepel viszont a **caplat (tájszó)** 1. <Sárban, lucokban> lassan, nehézkesen, ügyyel-bajjal lépked, cammog. 2. Feleslegesen, ok nélkül, céltalanul jár-ke, csatangol.]

lepkefing – nincs az Értelmező Szótárban [A Katonai szlengszótárban szerepel a **kevés** 2. jelentésénél: **2.** <A másik ember (az általa kifejtett vélemény vagy cselekvés) jelentéktelenségének, lenézésének kifejezésére:> *Kevés (vagy), mint | a lepkefing*]¹⁰⁹



4. ábra Stíluscímkék hőterkép - színházi válaszadók (2024)

¹⁰⁹ A Debreceni Egyetem Nyelvtudományi Tanszékének közreadása.
<https://mnytud.arts.unideb.hu/sorozat/katsz/k.htm>



5. ábra Stíluscímkék hőterkép – nem-színházi válaszadók (2024)

A hőterkép-vizualizációból (4. és 5. ábra) látjuk, hogy az a hipotézisem, miszerint a nem-színházi válaszadók döntési bizonytalanságot mutatnak és nagyobb arányban választják a semleges kategóriákat, nem igazolódott. A két csoport döntései trendszinten megegyeznek, csak némi intenzitás-különbség fedezhető fel a döntésekben. Néhány kivételtől eltekintve mindkét csoport tudott és akart választani. A vizsgálat alapján végzett klaszteranalízis a következőket mutatja: a vizsgált lexémák címkézése alapján négy jól elkülöníthető klasztert lehetett azonosítani, melyek a nyelvhasználók stílusérzékelési mintázatait tükrözik. Ezeket a csoportokat a válaszarányok statisztikai dominanciája, illetve a válaszok szórásának mértéke alapján definiáltam.

A. Standard / köznyelvi klaszter

Ebben a csoportban azok a lexémák szerepelnek, amelyek esetében a „standard/köznyelvi” stíluscímkét a válaszadók több mint fele választotta. Ide tartozik többek között az *elillan* (68.06%), a *kolonc* (66.67%) és a *fölcaplat* (53.49%). Ezek a szavak széles körben elfogadottak a kortárs nyelvhasználatban, és stílusbeli megítélésük stabil és egyértelmű. Ezek a lexémák a magyar köznyelv belső szókészletéhez tartoznak, az értelmezésükben alig

mutatkozik variancia. Nyelvi szocializáció során valószínűleg egységes keretbe kerülnek, így ezek nem hordoznak nyelvi státuszvitát.

B. Régies / nyelvjárási klaszter

Ebben a klaszterben azok a lexémák találhatóak, amelyeket a válaszadók jellemzően „régies” vagy „nyelvjárás/dialektus” címkével illettek. Például a *feneség* esetén 51.85% választotta a „régies” kategóriát, míg a *kelletett (=kellett)* esetén bár a „régies” domináns volt (35.65%), a „nyelvjárás/dialektus” (31.9%) is jelentős arányban szerepelt. Ezek a szavak gyakran kapcsolódnak archaikus vagy területi nyelvhasználathoz. Bár nem minden esetben érik el az abszolút dominanciát, a válaszadók értelmezése egy nyelvtörténeti vagy regionális regiszter felé mutat.

C. Performatív / írói lelemény klaszter

Ide olyan lexémák tartoznak, amelyek alkalmi szóalkotásként, kreatív regiszterként jelennek meg a nyelvben. Ezekre a szavakra a válaszadók jelentős része az „írói lelemény” stíluscímkét alkalmazta. A *címeres takonypóc* esetében például 42.06% ezt a címkét választotta, míg mások „vulgáris/közönséges” (24.77%) vagy „rétegnyelvi” (15.8%) értelmezésben látták.

Kisebbségi intenzitással, de megjelenik ebben a klaszterben a *feneség*, a *föltünedezik* és a *lepkefing* is. Ezek a szavak gyakran performatív, expresszív céllal kerülnek a nyelvbe. Státuszuk nem konvencionális, használatuk gyakran eseti, stilizált, vagy humoros retorikai célokat szolgál.

D. Megosztott / többértelmű klaszter

Ez a csoport a legkomplexebb: azok a lexémák tartoznak ide, amelyeknél egyik stíluscímke sem dominál egyértelműen, és magas a válaszok szórása. Ilyen például a *fixíroz* (44.91% standard, 31.01% rétegnyelvi), a *bemószerezol* (40.55% rétegnyelvi, 34.10% standard, 16.6% vulgáris), vagy a *pakulár* (39.91% nyelvjárás, 36.15% régies). Ezek a lexémák nem illeszthetők egyetlen stíluskategóriába. A válaszadók között nyilvánvaló eltérés mutatkozik abban, hogyan értelmezik e szavak nyelvi státuszát. Ez lehet a nyelvhasználatbeli tapasztalatok különbségéből, a lexéma ritkaságából, vagy többértelműségéből fakadó bizonytalanság is.

A klaszteranalízis rávilágít arra, hogy a stíluscímkézés nem pusztán a szavak objektív jegyein, hanem a nyelvhasználók szubjektív intuícióin is alapul. Egyes szavak esetében ezek az intuíciók egybeesnek (pl. standard szavaknál), míg más lexémák esetén nagyfokú értelmezési pluralizmus figyelhető meg. Ez a befogadói diverzitás azt mutatja, hogy bizonyos lexémák esetén előre nem jelezhető a közönségválasztás, ami fontos szempont lehet drámafordítók és dramaturgok számára.

Befogadói intuíciók korpusz-validációja

A befogadói reakciók objektív értékeléséhez megvizsgáltam a lexémák tényleges előfordulási gyakoriságát és műfaji megoszlását a Magyar Nemzeti Szövegtárban. Az alábbi táblázat a megadott szavak és kifejezések gyakorisági adatait mutatja. Az abszolút előfordulási számok (A) mellett a táblázat a relatív gyakoriságot (R) is feltünteti százalékos formában. Ez a százalékos érték azt mutatja meg, hogy egy adott szó egy szövegtípusban (pl. sajtó, irodalmi, személyes) az általános szövegtári átlaghoz képest felül- vagy alulreprezentált-e. A 100% feletti érték felülreprezentáltságot, míg a 100% alatti érték alulreprezentáltságot jelez. Ezek az adatok lehetővé teszik a befogadói intuíciók és a nyelvhasználati realitás összevetését:

Keresett szó/szóalak	Összesített gyakoriság	Sajtó (A/R %)	Irodalmi (A/R %)	Tudományos (A/R %)	Hivatalos (A/R %)	Személyes (A/R %)
feneség	10	1 (19%)	7 (738%)	0 (0%)	0 (0%)	2 (173%)
elillan	69	37 (102%)	12 (183%)	13 (141%)	0 (0%)	7 (88%)
beletanyol	0	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)
címeres takonypóc	0	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)
kelletett	4	0 (0%)	0 (0%)	1 (187%)	0 (0%)	3 (654%)
fixíroz	2	0 (0%)	0 (0%)	1 (375%)	0 (0%)	1 (438%)
föltünedezik	2	1 (95%)	1 (529%)	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)
bemószerezol	0	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)
kolonc	51	24 (89%)	13 (269%)	10 (146%)	1 (15%)	3 (34%)
pakulár	16	5 (59%)	3 (198%)	8 (389%)	0 (0%)	0 (0%)
fölcaplat	1	0 (0%)	1 (1058%)	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)
lepkefing	7	1 (27%)	0 (0%)	1 (107%)	0 (0%)	5 (623%)
eltanyol	1	0 (0%)	0 (0%)	1 (749%)	0 (0%)	0 (0%)

Keresett szó/szóalak	Összesített gyakoriság	Sajtó (A/R %)	Irodalmi (A/R %)	Tudományos (A/R %)	Hivatalos (A/R %)	Személyes (A/R %)
címeres	4	1 (48%)	0 (0%)	0 (0%)	0 (0%)	3 (654%)
takonypóc	13	0 (0%)	4 (324%)	4 (230%)	0 (0%)	5 (335%)
mószeros	8	2 (47%)	1 (132%)	4 (373%)	0 (0%)	1 (109%)

6. ábra A vizsgált lexémák gyakorisági adatai a Magyar Nemzeti Szövegtár alapján (2024)

Jelmagyarázat:

Félkövérrel kiemeltem a 100%-os relatív gyakoriságot meghaladó előfordulások adatait, és az alábbi színekkel jelzem az adatok további specifikumait:

Piros szín: Korpuszban nem található szavak

Zöld szín: Viszonylag gyakori szavak (40+ előfordulás)

Kék szín: Irodalmi szövegekben kiugróan gyakori (150%+ feletti arány)

Lila szín: Tudományos szövegekben kiugróan gyakori (300%+ feletti arány)

Magenta szín: Személyes szövegekben kiugróan gyakori (300%+ feletti arány)

A Magyar Nemzeti Szövegtár adataival való összevetés meglepően szoros egyezést mutat a befogadói stíluscímkézés és a tényleges nyelvhasználati státusz között. Az olyan lexémákat, amelyeket a korpusz irodalmi szövegekben erősen túlréprezentáltaként mutat (például a *fenesség* esetén 738%-os irodalmi arányt), a válaszadók következetesen régies vagy archaikus jellegüként értékelik. Ezzel szemben a viszonylag gyakori, műfajsemleges szavakat (mint az *elillan* 69 előfordulással és kiegyensúlyozott műfaji megoszlással) a befogadók egyértelműen standard nyelvhasználatúnak ítélik, 68-73%-os egyetértéssel. Különösen figyelemre méltó, hogy a korpuszban egyáltalán nem szereplő neologizmusokat (mint a *címeres takonypóc*) a válaszadók pontosan felismerik és írói leleményként kategorizálják.

Az eltérések ugyanakkor értékes betekintést nyújtanak a befogadói értelmezési mechanizmusokba. A *pakulár* esete különösen tanulságos: míg a korpusz tudományos szövegekben mutatja a legmagasabb relatív arányt (373%), a befogadók nyelvjárási és régies jellegüként értékelik, ami arra utal, hogy a tudományos kontextusban való megjelenés elsősorban etnográfiai, dialektológiai leírásokban történik, így a szó eredeti nyelvjárási jellegét erősíti fel.

Ez a korpusz-validáció összességében azt bizonyítja, hogy a befogadói stíluscímkézés nem öntudatlan vagy szubjektív folyamat, hanem a valós nyelvhasználati tapasztalatokon alapuló, empirikusan megalapozott értékelés. Ennek három szempontból van döntő jelentősége a drámafordítások befogadói hatásmechanizmusainak megértéséhez: egyrészt igazolja, hogy a dialektus- és szociolektusfordítás során a fordító által választott lexémák kiszámítható és előre

jelezhető stílushatást váltanak ki a közönségből, nem pedig véletlenszerű vagy egyéni ízlést tükröző reakciókat. Másrészt azt mutatja, hogy azokban az esetekben, ahol a befogadói reakciók megosztottak (mint a „megosztott klaszter” lexémáinál), ott a hatás is bizonytalanra válhat. Ez a tudás segítheti a fordítókat a bizonytalan hatású nyelvi választások azonosításában. Harmadrészt pedig alátámasztja, hogy érdemes a befogadói perspektívát empirikus módszerekkel kutatni a fordítástudomány számára, mivel ez nem véleményeket és benyomásokat, hanem objektív nyelvi adatokkal is alátámasztható mintázatokat tár fel.

Longitudinális változás

A stíluscímkék 15 éves távlatú elemzése három markáns tendenciát mutat, amely a magyar társadalom nyelvi attitűdjeinek jelentős átalakulására utal. A legkonzisztensebb változás a nyelvjárás → régies irányú eltolódás: a *feneség* szó esetében a nyelvjárás címke csökkent (színházi válaszolóknál 13,43%-ról 8,33%-ra, nem-színháziaknál 12%-ról 10%-ra), miközben a régies megítélés átlagosan 10%-ot nöött. Ez arra utal, hogy a válaszadók mára inkább időbeli távolságot érzékelnek ezekben a szavakban, semmint területi kötöttséget. Ezzel párhuzamosan az írói lelemény kategória is erősödött: ugyanennél a szónál 16%-ról 22%-ra emelkedett a támogatottsága, jelezve, hogy a beszélők egyre inkább kreatív nyelvhasználatként, mintsem hagyományos dialektikus elemként értelmezik ezeket a kifejezéseket.¹¹⁰

Különösen figyelemreméltó jelenség a vulgáris kategória „csoportközi átfordulása”. A *beletanyol* szó elemzése során a színházi szakértők megítélése gyökeresen megváltozott: míg 2009-ben 18,15%-uk tartotta vulgárisnak, 2024-re ez az arány 4,17%-ra zuhant. Ezzel szemben a nem-színházi válaszolók körében az ellenkező irányú elmozdulás történt: 9%-ról 15%-ra nöött azok aránya, akik vulgárisnak minősítik. Ez a „szerepcseré” valószínűleg egyaránt jelzi a szakmai közeg nyelvi toleranciájának növekedését és a laikus befogadók fokozott nyelvi tudatosságát.

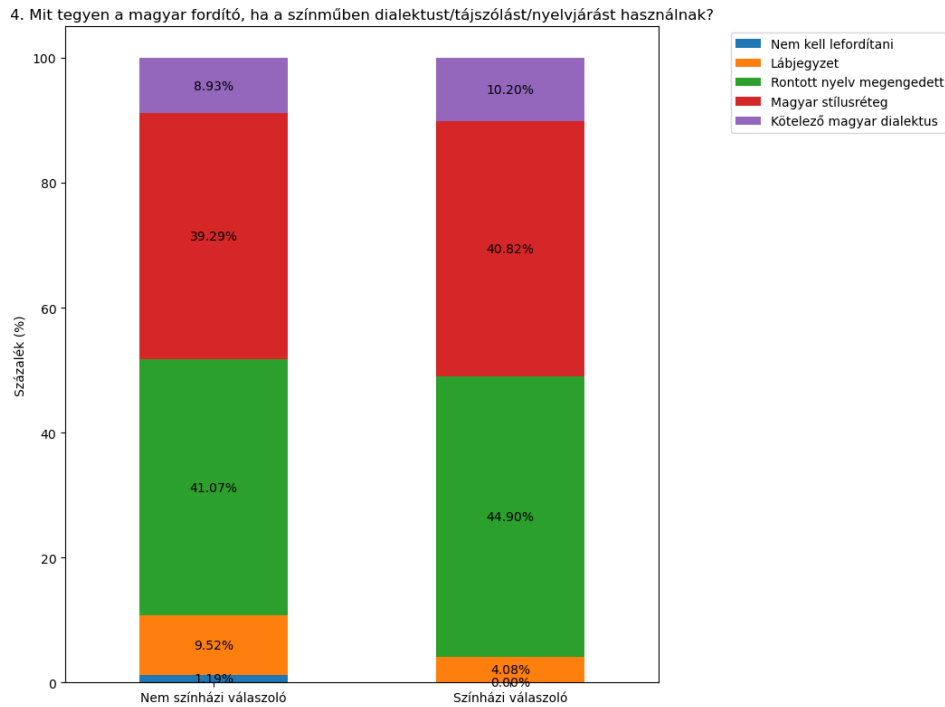
A szakértői attitűd átalakulását legplasztikusabban a *cimeres takonypóc* szóösszetétel megítélése mutatja. Míg 2009-ben a színházi szakemberek többsége – a szótári definíciónak megfelelően – helyesen a vulgáris kategóriába sorolta, 2024-re egyértelműen az írói lelemény címkét választják. Míg korábban ebben a csoportban ennél a kifejezésnél a „nyelvőr” szerep dominált, ennek helyét mára a kreatív megoldások iránti nyitottság vette át. Általánosságban elmondható, hogy a standard elfogadottság is szélesedett: például a *lepkefing* összetett szót 2009-ben a válaszadók 8-11%-a fogadta el standardként, 2024-re ez az arány csaknem 20%-ra

¹¹⁰ A 2009-es vizsgálat szavakra bontott diagrammjai a 4. mellékletben láthatók.

emelkedett. Ez az általános nyelvi tolerancia növekedését és a nyelvhasználat demokratizálódását jelzi.

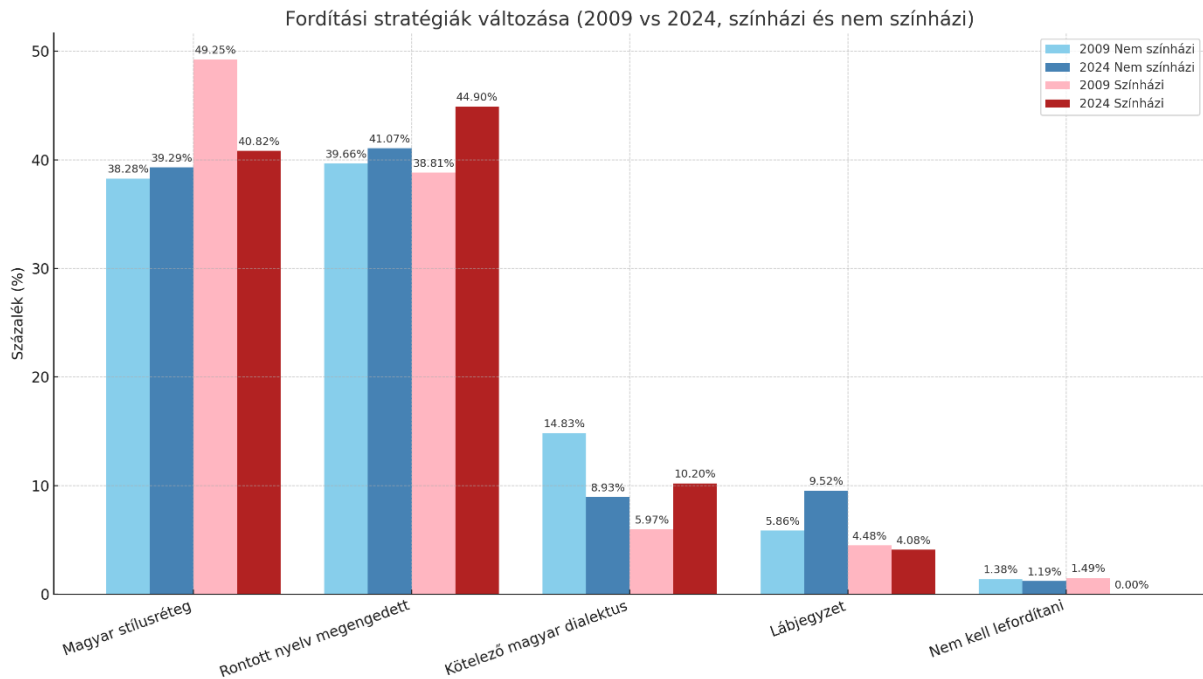
A 4. számú kérdés feldolgozása

A kérdésben a fordítói stratégiák megítélésére kérdeztem rá.



7. ábra A fordítói stratégiák megítélése (2024)

Nincs nagyságrendi különbség a két csoport között a válaszok eloszlásában. A válaszok nagy része arra vonatkozik, hogy valamilyen formában vissza kell adni az eredeti szöveg „furcsaságait”: valamilyen létező magyar köznyelvben meglévő regiszter vagy az ún. rontott nyelv használatával. A két megoldás támogatottsága arányában azonban jelentős elmozdulás történt a 2009-es adatokhoz képest, ahogy azt a 8. és 9. ábrákon láthatjuk.



8. ábra A fordítói stratégiák megítélésének trendváltozásai – oszlopdiagramm. (2009-2024)

Fordítási Stratégia	Nem Színházi Válaszolók		Színházi Válaszolók	
	2009	2024 (változás)	2009	2024 (változás)
Magyar stílusréteg	38,28%	39,29% (+1,01%)	49,25%	40,82% (-8,43%)
Rontott nyelv megengedett	39,66%	41,07% (+1,41%)	38,81%	44,90% (+6,09%)
Kötelező magyar dialektus	14,83%	8,93% (-5,90%)	5,97%	10,20% (+4,23%)
Lábjegyzet	5,86%	9,52% (+3,66%)	4,48%	4,08% (-0,40%)
Nem kell lefordítani	1,38%	1,19% (-0,19%)	1,49%	0,00% (-1,49%)

9. ábra A fordítói stratégiák megítélésének trendváltozásai – táblázatos. (2009-2024)

A rontott nyelv használatához megengedően viszonyuló színházi válaszadók aránya szignifikánsan nőtt, míg a magyar stílusréteg alkalmazásának szorgalmazói majd 10%-al visszaestek, és a színházi válaszolóknál teljesen eltűnt a „nem kell lefordítani” a választott stratégiák közül. A legmeglepőbb változás számomra a létező magyar dialektusok használatának szorgalmazása: a színházi válaszadók közül a 2009-es 6% helyett most 10% tartja ezt a megfelelő megoldásnak, így szinte megegyezik a két csoport értékítélete, mindössze 1,3%-os az eltérés. A színházi ill. nem-színházi válaszolók között a magyar dialektusok használatát tekintve 2009-ben még közel 10%-os különbséget figyelhetünk meg. Ebből azt a következtetést vontam akkor le, hogy színházi válaszadók nagyobb tapasztalattal rendelkeznek a magyar dialektusok használatának problematikus voltát tekintve, így más megoldást

javasolnak, jellemzően a más magyar stílusréteget preferálják. A színházi válaszadók 2024-es pragmatikusabb hozzáállása mögött feltehetően nem társadalmi attitűdváltozás,¹¹¹ hanem közvetlen szakmai tapasztalatok állnak. A 4. fejezetben dokumentált esetek – például Znamenák István somogyi, Fazekas István felvidéki akcentusának sikeres alkalmazása a *Lear király*-előadásokban – empirikus bizonyítékot szolgáltatott arra, hogy a dialektusok auditív színpadi megjelenése, azaz az akcentushasználat működőképes színházi eszköz. A 2010 óta egyre nagyobb rendszerességgel alkalmazott színpadi módszer, valamint Székely Csaba Bányatrilógiájának¹¹² sikere –, amely népszerűvé tette az erdélyi/erdélyies megszólalásokat a színpadon – magyarázhatja ennek a megoldási módnak a látható támogatottságát.

Egy másik érdekes elmozdulás, hogy míg 2009-ben mindkét csoport egyaránt 5% körül támogatta a semleges fordítást lábjegyzettel kiegészítő megoldást, mára a nem-színházi válaszolók majd 10%-a tartja ezt jó megoldásnak, míg a színháziaknak csupán 4%-a nem kér valamilyen fordítói megoldást a problémára. A lábjegyzetes megoldás támogatottságának eltérő alakulása azt mutatja, hogy míg a nem-színházi szakemberek egyre inkább elfogadják a paratextuális idegenítést (amely láthatóvá teszi az idegenséget anélkül, hogy megoldaná), a színházi szakemberek a honosítás vagy a performatív idegenítés felé orientálódnak, ami érthető, hiszen a színházi megvalósítás a performatív elemekkel¹¹³ tud dolgozni.

Hogy megvizsgálhassam, hogyan hatott a problémában való elmélyülés a válaszadók döntéseire, úgy döntöttem, hogy a 4. kérdésre adott válaszokat a későbbiekben összevetem a szövegrészletek feldolgozása után a 8. és 9. és 11. kérdésnél született válaszokkal. Technikailag ez azt jelentette, hogy – a statisztikai szaknyelvet használva – „át kellett kódolni”. Azaz az eredmények ismeretében bizonyos válaszokat kiemelve, egyesítve, az itt szereplő öt válaszból hármat kellett gyúrnunk, hogy a későbbiekben az erre a kérdésre érkezett válaszok jobban összehasonlíthatók legyenek a két későbbi, három válaszlehetőséggel bíró kérdés válaszaival (10. ábra). Miután a „nem kell lefordítani” 1% körüli eredményt ért el, így az eleve kiesett. A maradék négy válasz csoportosításánál a fordítói megoldások egyértelműbb csoportosításával értem el azt a változatot, amely a szélső értékeket is mutatja, tehát jobban csoportosítja a befogadói hozzáállást: így a lábjegyzet, a létező magyar stílusréteg+rontott nyelv és a magyar

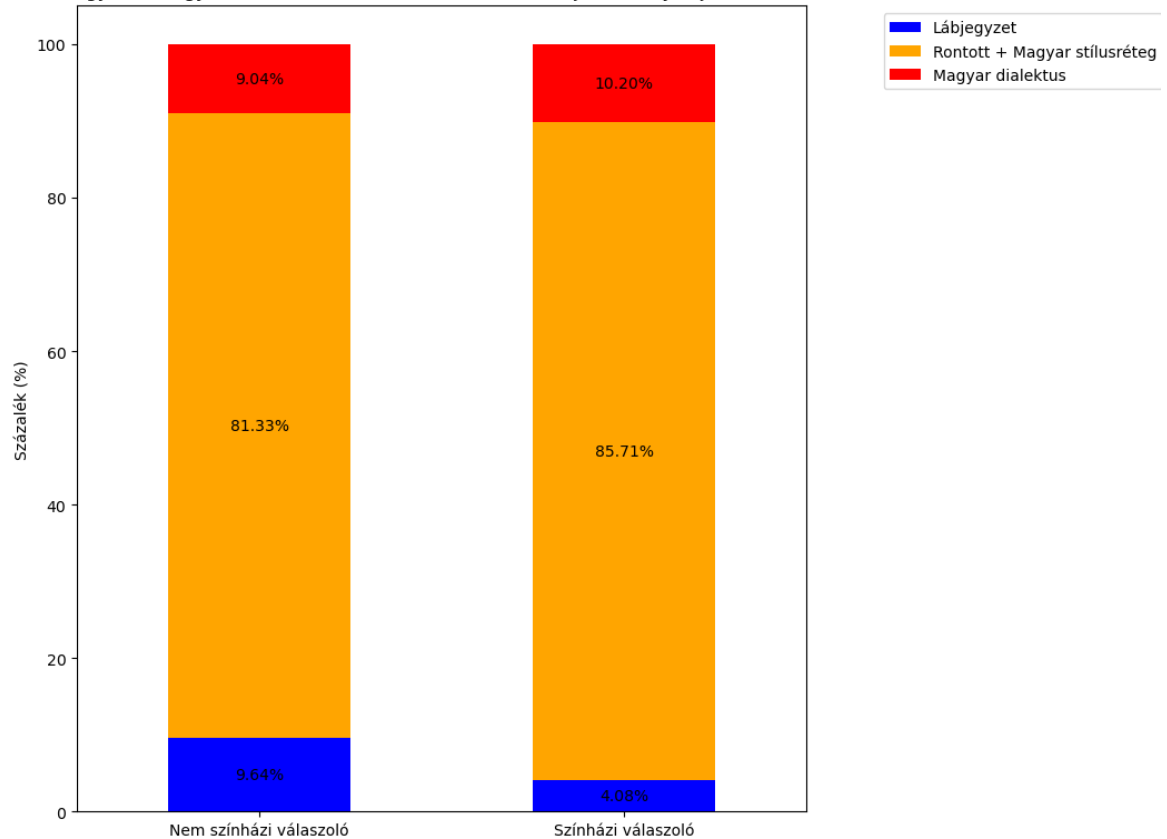
¹¹¹ „A magyar lingvicizmust (= a nyelvi alapon meghatározott embercsoportok közötti diszkriminációt) azért könnyű fenntartani, mert a társadalmi elit szerint helyes nyelvhasználat egybeesik a nyelvművelők szerint helyessel.” (Kontra 2019, 96), lásd még Berecz-Parapatics 2023, Jánk 2022

¹¹² Székely, Csaba. *Bányavidék* (drámatrilógia) Budapest: Magvető, 2013 továbbá: <https://art7.hu/szinhaz/szekely-csaba-banya-trilogiaja/>

¹¹³ olyan színpadi eszközökkel, mint az akcentushasználat, jelmez, mozgás stb.

dialektus felhasználásának hármásában értékelem a továbbiakban az erre a kérdésre érkezett válaszokat.

4. Mit tegyen a magyar fordító, ha a színműben dialektust/tájszólást/nyelvjárást használnak?

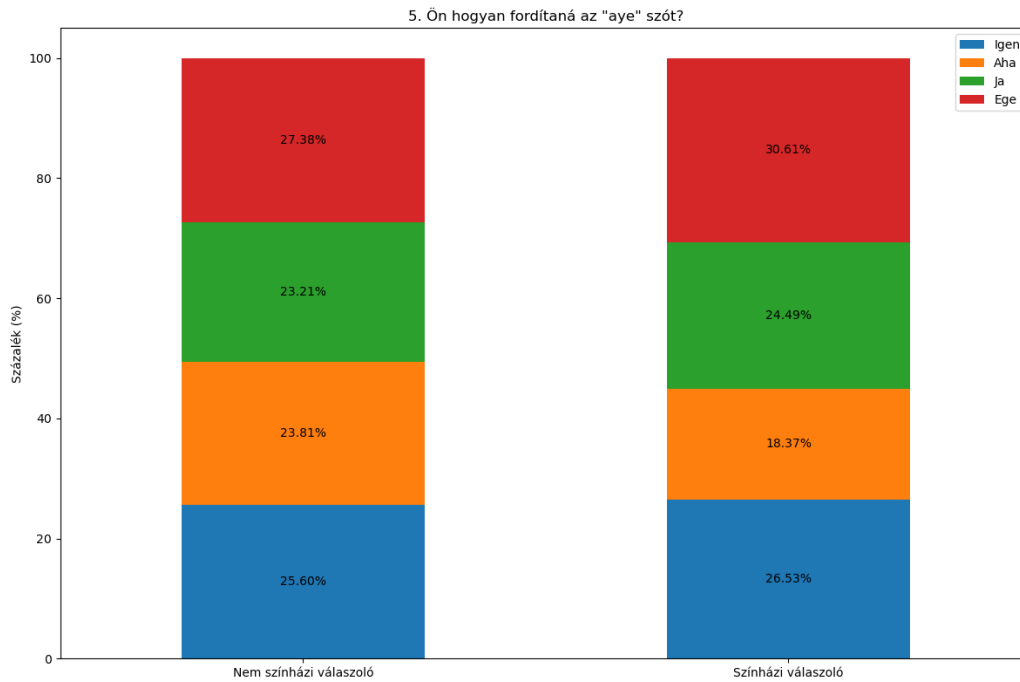


10. ábra A fordítói stratégiák értékelése – átkódolt (2024)

A nem-színházi válaszolók között nagyságrendileg 10%-10% a támogatottsága a lábjegyzet és a magyar dialektus használatának. A színházi válaszolók 10% szintén támogatja a magyar dialektusok használatát, míg mindössze 4% várná a lábjegyzetes megoldást.

A 5. kérdés feldolgozása

Az angol *Aye* szó 2000-es évek drámafordításaiban megjelenő fordításait értékelő kérdésre a válaszolók nem döntöttek egyértelműen egyik megoldás mellett sem.

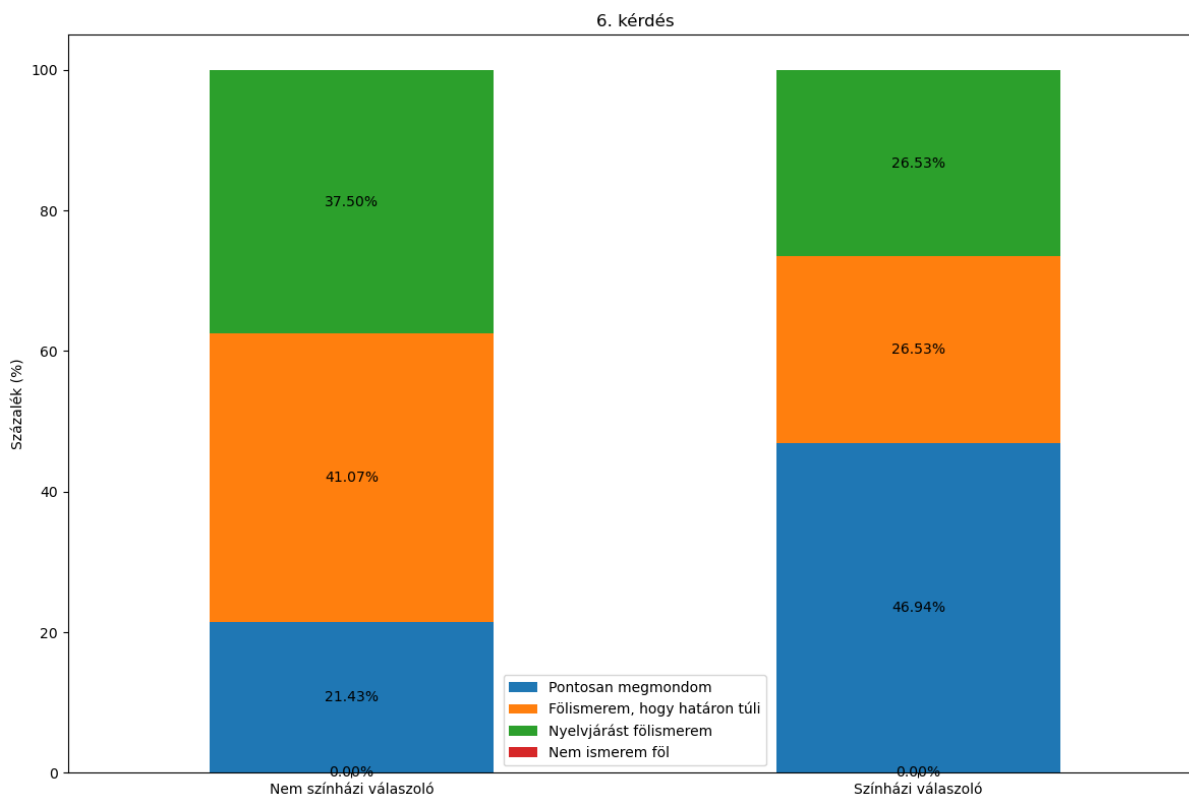


11. ábra Fordítási preferencia az Aye szó esetében (2024)

Ha abból indulunk ki, hogy minden választípusnak 25% a megjelenési valószínűsége, akkor látható, hogy a valódi válaszeloszlás szinte megfelel az elméletinek (11. ábra). Ha ezt összevetjük a 4. kérdésre adott válaszokkal, kiderül, hogy a konkrét megvalósulások esetén (különösen kontextusból kiragadva) nem is olyan egyszerű eldönteni, melyik megoldás a legmegfelelőbb. A válaszadók korábban egyértelműen az átfordítás mellett döntöttek, de hogy ez melyik változat legyen, azt ebben a konkrét esetben nem tudták eldönteni. (Ezt a választ is érdemesnek láttam az összevetésre a konkrét darabrészletek megismerése utáni kérdésekre adott válaszokkal. Lásd a 8. és 9. kérdés értékelésénél.)

A 6. kérdés feldolgozása

Ez a kérdés azt vizsgálta, mennyire tartják magukat szakértőnek a válaszadók, ha nyelvjárások felismeréséről van szó.



12. ábra Nyelvjárásfelismerési öndefiníció (2024)

Szignifikáns különbséget látunk a két csoport között, de egy dologban egyetértenek: mindkét csoport azt állítja magáról, hogy felismeri, ha valaki a környezetében nyelvjárásban beszél. (12. ábra) 2009-ben még a nem-színházi válaszolók 1,35%-a állította magáról, hogy nem ismeri föl a sajátjától idegen nyelvjárást egy másik beszélőnél.¹¹⁴

A különbség valójában a színházi válaszolók csoportjánál a „pontosan megmondom” válasz nagy arányából adódik: 2009-ben is nagy arányban választották ezt, de mára 10%-kal tovább nőtt ez az arányszám. Ebből arra következtethetünk, hogy a színházi válaszolók, akiket esetünkben az egész kérdőív tekintetében szakértőknek tekinthetünk, szakértőnek is tartják magukat ebben a kérdésben.

A 7. kérdés feldolgozása

A korábban ismertetett kiválasztási szempontok alapján három drámarészletet vontam be az összehasonlító vizsgálatba: az első két McDonagh-részlet a *The Beauty Queen of Leenane*-ből származik, a harmadik pedig Arden *Live Like Pigs* című művéből. Mindhárom részlet dialektus szempontból egységes, így alkalmas a különböző fordítási stratégiák összehasonlítására. A következő oldalakon először a nyersfordítás és a két színpadon is

¹¹⁴ lásd 4. melléklet.

elhangozott változat, majd az aktuális darabrészletre vonatkozó válaszok grafikonjai láthatók összegyűjtve, azután következik az értékelés.

1.darabrészlet Martin McDonagh: *The Beauty Queen of Leenane* c. darabjából

I. RÉSZLET

NYERSFORDÍTÁS

MAG Nem hangos egy hangyányit a rádió, Maureen?

MAUREEN Egy hangyányit hangos volna?

Maureen dühösen rácsap a rádióra. Kikapcsolja. Szünet.

MAG Különben sincs benne semmi. Egy öregember énekel értelmetlenségeket.

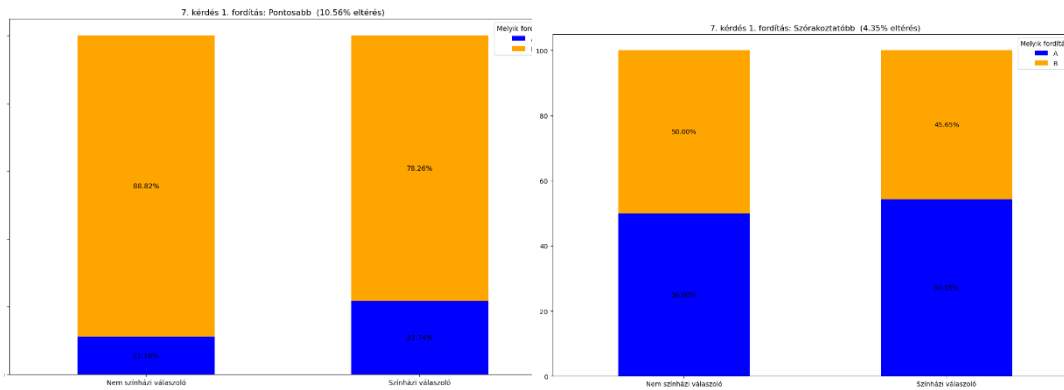
MAUREEN Nem te akartad, hogy ez az állomás legyen beállítva?

MAG Csak a Ceilidh Time és a miafranc miatt.

MAUREEN Most már késő reklamálni.

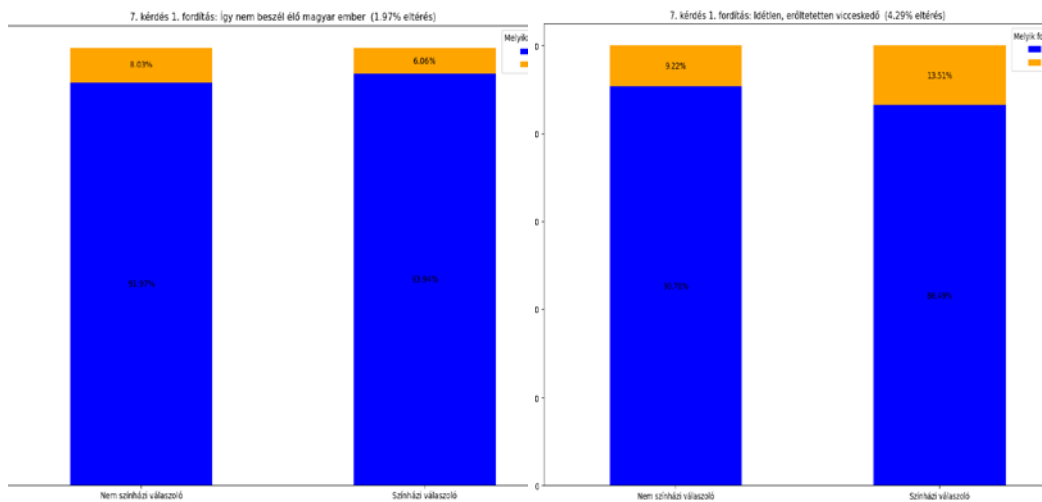
A FORDÍTÁS	B FORDÍTÁS
<p>MAG Nem hangos egy csöpikét a rádió, Maureen?</p>	<p>MAG Te, nem hangos egy icikepicikét az a rádió, Maureen?</p>
<p>MAUREEN Igen? Hangos volna egy csöpikét? <i>Maureen dühösen ráüt a rádióra, ezzel kikapcsolja. Szünet.</i></p>	<p>MAUREEN Tényleg? Hangos egy icikepicikét? <i>Újra rávág dühösen a rádióra, kikapcsolja. Szünet.</i></p>
<p>MAG Egyébként sincs benne semmi. Egy öregember zagyorászik, nem?</p>	<p>MAG Úgyse adnak benne semmi érdekeset. Valami vénség énekel valamit értelmetlenül.</p>
<p>MAUREEN Te akartad, hogy erre a szaros nosztalgia-adóra állítsam.</p>	<p>MAUREEN Te akartad, hogy erre az adóra állítsam, nem?</p>
<p>MAG Csak a "Hallgatók kérték" miatt.</p>	<p>MAG Csak a Szívküldi miatt.</p>
<p>MAUREEN Persze.</p>	<p>MAUREEN Most már késő reklamálni.</p>
<p>MAG Persze hát! Nem is a zagyorászásér akartam.</p>	

Bal oldalon a nem-színházi, jobb oldalon a színházi csoport válaszai láthatók. Az A-jelű (kék) Parti Nagy Lajos, a B-jelű (narancs) Upor László fordítása



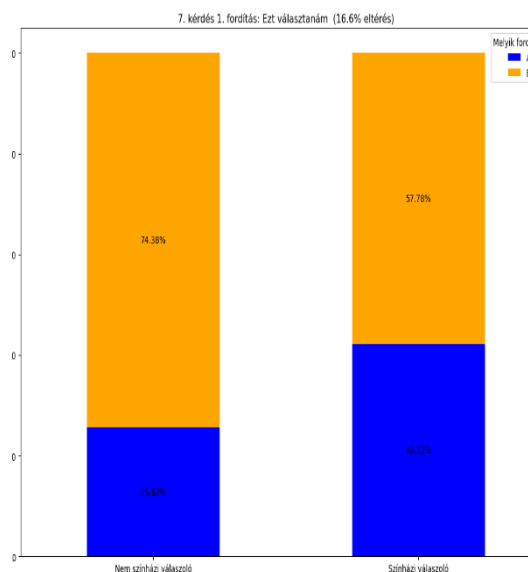
pontosabb: 10,56%-os eltérés

szórakoztatóbb: 4,35%-os eltérés



így nem beszél: 1,97%-os eltérés

erőltetetten vicces: 6,74%-os eltérés



ezt választanám: 16,6%-os eltérés

13. ábra Az 1. darabrészlet értékelése 5 szempont szerint (2024)

Az első részlet eredményei (13. ábra) egyértelműen mutatják, hogy a válaszadók 80%-a Upor László fordítását találta pontosabbnak, míg Parti Nagy szövegét 90% körül értékelték „így nem beszél” vagy „idétlen” kategóriában. Meglepő azonban, hogy a „szórakoztatóbb” kategóriában ez mégsem hoz automatikus győzelmet: a nem-színházi csoport 50-50% arányban szavazott a két darabra, sőt a színházi válaszolók 4,35%-al nagyobb arányban találták szórakoztatóbbnak Parti Nagy verzióját. Ez a tendencia még szembetűnőbb az „ezt választanám” kérdésnél. Hiába találják kevésbé pontosnak és gyakran mesterkéltnek a szöveget, a színházi válaszolók mégis 16,6%-kal nagyobb arányban választanák a Parti Nagy fordítást. Itt nem lehet kizárni természetesen azt sem, hogy felismerték a szöveget, és ez befolyásolta a döntésüket. A nem-színházi válaszolók ezzel szemben határozottan, 75%-os többséggel Upor László fordítása mellett döntöttek.

2. darabrészlet Martin McDonagh: *The Beauty Queen of Leenane* c. darabjából

II. RÉSZLET

NYERSFORDÍTÁS

MAG Vegyél föl valamit, ne mászkálj félmeztelenül a házban! Az jobban állna.

MAUREEN Szeretek félmeztelenül mászkálni a házban. Felizgat.

MAG Képzelem.

MAUREEN Felizgat.

MAG És fogadok az angliai Difford Hallra is emlékeztet, fogadok...

MAUREEN /dühösen/ Na fogd be a kibaszott...

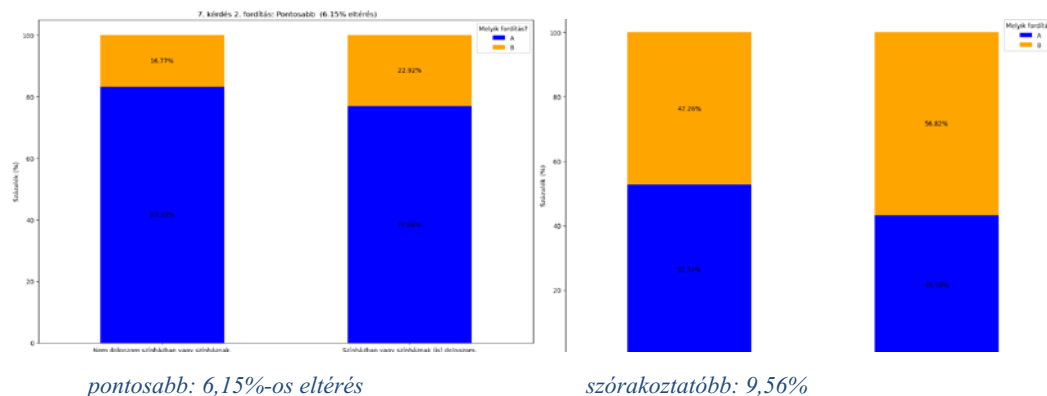
MAG Ott sem engedték, hogy a saját ruhádat hordjad, ugye?

MAUREEN Azt mondtam, fogd be a pofád!

MAG Csak hosszú hálóinget és kényszerzubbonyt... |

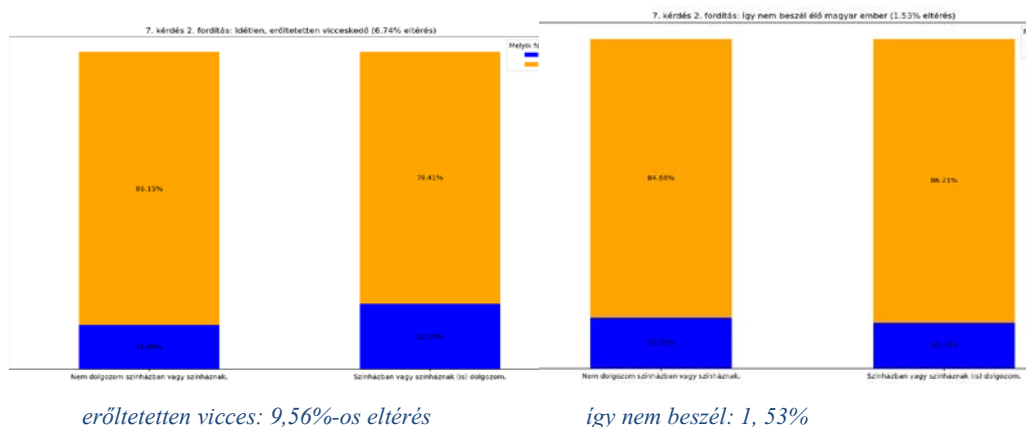
A FORDÍTÁS	B FORDÍTÁS
<p>MAG Húzzál magadra valamit! Szaladgál itt nekem félmeztelenül a házban... Erre bezzeg van esze...</p>	<p>MAG Húznál föl inkább valamit, ne lógáznád itt a pucér <u>valagad</u>.</p>
<p>MAUREEN Szeretek félmeztelenül szaladgálni a házban. Fölizgat.</p>	<p>MAUREEN Képzeld, hogy szeretem lógázní. Fölizgulok tőle. Tudod mi az?</p>
<p>MAG Föl. El tudom képzelni.</p>	<p>MAG Képzelem. Csak nehogy túl fölizguljál, te <u>pinalina</u>.</p>
<p>MAUREEN Föl is.</p>	<p>MAUREEN MÉR bajod az neked, mi?</p>
<p>MAG És föltámadnak a szép emlékek, igaz? A <u>Difford Hall</u> Angliában, igaz? Lefogadom...</p>	<p>MAG És nehogy <u>megen</u> mások adják rád a bokahálóinget, meg a zubbonyt, mint odaát. Emlékszel?</p>
<p>MAUREEN (<i>dühösen</i>) Most már fogd be azt a rohadt lepcsés...</p>	<p>MAUREEN Anya... ezt ne, anya...</p>
<p>MAG Ott aztán nem engedték, hogy a saját ruhádban nagyon jádjál, mi? Még véletlenül se.</p>	<p>MAG <u>Difford Hall</u>, emlékszel? Ott nem miniszoknya volt, hanem kényszerzubbonyt.</p>
<p>MAUREEN Fogd be a <u>szádat</u>, nem megmondtam?</p>	<p>MAUREEN (<i>örjöngve</i>) na most már aztán fogd be azt a lepcsés kibaszott...</p>
<p>MAG Csak azokat a köntösöket meg összecsatolt zubbonnyokat adták rád, mi...</p>	

Bal oldalon a nem-színházi, jobb oldalon a színházi csoport válaszai láthatók. Ennél a diagrammnál a befogadók számára megcserélt sorrend miatt a jelölőszínek is megcserélődtek. **A** (kék) Upor László, **B** (narancs) Parti Nagy Lajos)



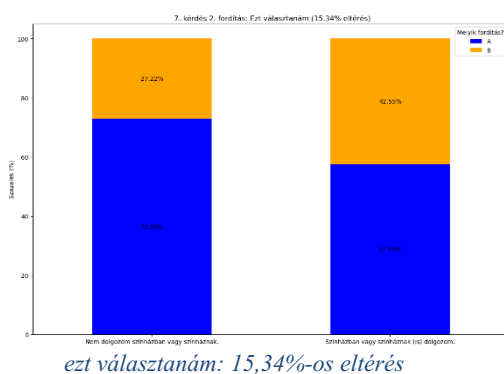
pontosabb: 6,15%-os eltérés

szórakoztatóbb: 9,56%



erőltetetten vicces: 9,56%-os eltérés

így nem beszél: 1, 53%



ezt választanám: 15,34%-os eltérés

14. ábra A 2. darabrészlet értékelése 5 szempont szerint (2024)

A második részlet eredményei (14. ábra) megerősítik ezt a paradox helyzetet. A pontos, természetes nyelvhasználat és az „így nem beszél” kérdésekre az előző részlettel megegyező egyértelmű válaszok érkeztek. A „szórakoztatóbb” megállapításnál a színházi válaszolók már 9,56%-kal nagyobb arányban választják Parti Nagy szövegét. Az „ezt választanám” kérdésre azonban vegyes eredmény született: bár a nem-színházi válaszolók 15,34%-kal többen

választanak Parti Nagyot, összességében 42,55%-57,45% arányban Upor László fordítása felé billen a mérleg.

3. darabrészlet John Arden: *Live Like Pigs* c. darabjából

III. RÉSZLET

NYERSFORDÍTÁS

BLACKMOUTH *(láthatóan egyensúly-problémái vannak)* Két évig tartottak bent, ebben a menetben. De megmutattam nekik. Kijöttem. Jó gyorsan: ebben a menetben. Ha ha ha! *(egymás után mutatja, hogy rúg, ledöf, hasba bokszol.)* Na egy kékkabátosnak már nem lesz alkalma a szegény srácokat a legelőre vinni. Ránézek, a szeme, mint a forró kátrány, olyan, fekete a vértől. Ss. Ss. Engem nézel, mi? Megmutattam hova nézzen.

COL *(nagyon tetszik neki)* Ohohó, jól megmutattad neki, mi, Blackmouth?

SAILOR *(veszélyesen)* Azt állítod magadról, hogy gyilkos vagy?

BLACKMOUTH Tessék?

SAILOR Az az én nevem, Blackmouth. És nem egy bűdös róka vagyok ám.

RACHEL Nyugi, Sailor.

SAILOR *(lesöpri magáról)* Hagyjál már! Szóval most nálam vagy, Blackmouth. Úgyhogy vigyázz hova lépsz. És vigyázz mit csinálsz Rosie-val, az én Rosie-mmal.

(Blackmouth a kihívó tekintetre kihívó tekintettel válaszol, de átgondolja és lefordul a kihívásról)

BLACKMOUTH OK, OK.

RACHEL *(Sailornek)* Mi van, ha utána jönnek?

SAILOR Senki nem jön ide senki az öreg Sawney területére, senki után. Senki. Itt én vagyok a gyilkos és mindenki más jobb, ha befogja a pofáját, mielőtt én fogom be nekik. Rachel, te mocskos lepra, gyere föl az ágyba.

A FORDÍTÁS

Kormos Majdnem két évre vittek be, ennél a mostaninál. De megleckéztettem őket. Kijöttem, ki én. Gyors voltam, mint a villám, ennél most. Dum-du-dum. [Eljätssza, hogy rüg, döf, övön alulra üt.] Egy smasszerral kevesebb; mer' az a faszi már sose tesz lakatot senki ember fiára. Nézd csak: a szeme mint a gőzölgő szurok, olyan fekete a vértől. Sz-sz. Rám akart nézni, he? Hát megmutattam neki, hova nézzen.

Col [elragadtatva]: Ejha, ezt jól elintézted, igaz, Kormos?

Tengerész [fenyegetően]: Azt mondd, Kivégző vagy?

Kormos He?

Tengerész Az az én nevem, Kormos. És én nem vagyok bűdös görény, tudod?

Rachel Nyugi, Tengerész.

Tengerész [lerázza]: Hagyjál, jó? Az én házában vagy, Kormos. Akkor vigyázz magadra. És jól gondold meg, mit csinálasz a Rosie-val, az én Rosie lányommal. Jól gondold meg.

[Kormos viszonozza a Tengerész fenyegető tekintetét, de aztán meggondolja magát és kitér az összecsapás elől.]

Kormos Jó' van, jó' van.

Rachel [a Tengerészhez]: Mi lesz, ha érte jönnek?

Tengerész Senki se jön senkiért a Sawney házába. Senki. Itt én vagyok a Kivégző, és a többiek fogják be a pofájukat, különben én fogom be nekik. Rachel, te ótvaros ribanc, gyere föl az ágyba.

B FORDÍTÁS

FÜSTÖLTHÚS Két évre tettek volna el üdülni ebbe a menetbe. De én adtam a testüknek. Otthagytam iket. Sutyty, már kinn is voltam. Adtam egyet a formájuknak. (Eljätssza: rüg, szúr, üt, öv alá) Egy szürke smasszer az már nem csapja rá a bilincset senki fiára. A szeme úgy füstölgött neki, mint a forró kátrány, mert az csak vért akart látni. Mindig énrajtam volt a szeme. Nahát én megmutattam neki, hova vigye a szemét.

COL (lelkesen) Hohohó, szóval hazavágtad, Füstikém?

TENGERÉSZ (fenyegetően) Szóval azt mondd, vérengző vagy?

FÜSTÖLTHÚS Mi?

TENGERÉSZ Az már az én nevem, hallod? Az egér se húgyozta meg, hallod.

RACHEL Ne tegyél csudát, tengerész.

TENGERÉSZ (lerázza) Ne okoskodjál! Az én lakásomon vagy, Füstölthús. Úgy becsült meg magad. És úgy becsüld meg Rosie-t. Az én Rosie-mat.

(Füstölthús egy darabog farkasszemet néz vele, aztán meggondolja és kitér a tekintete elől)

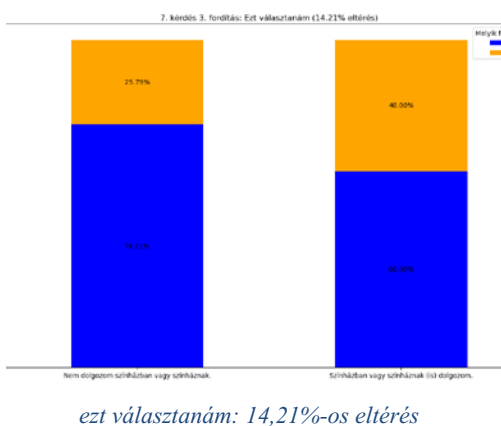
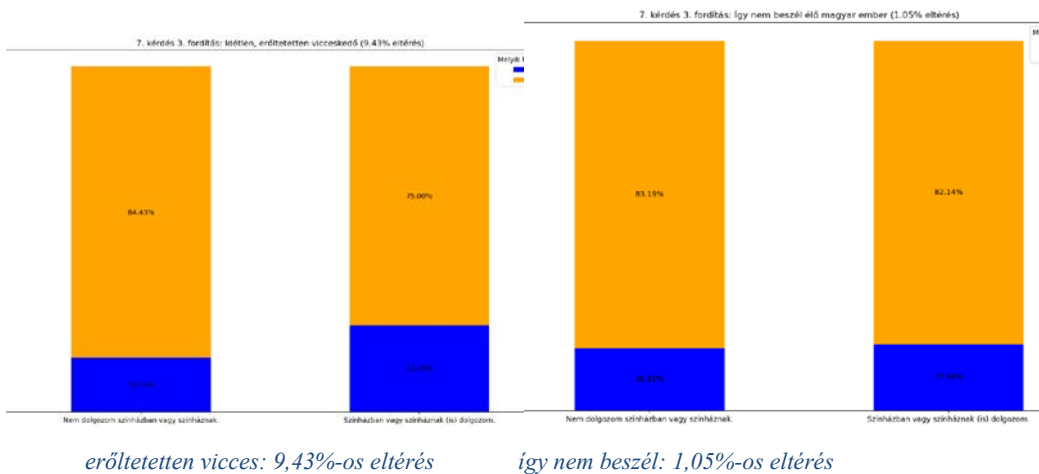
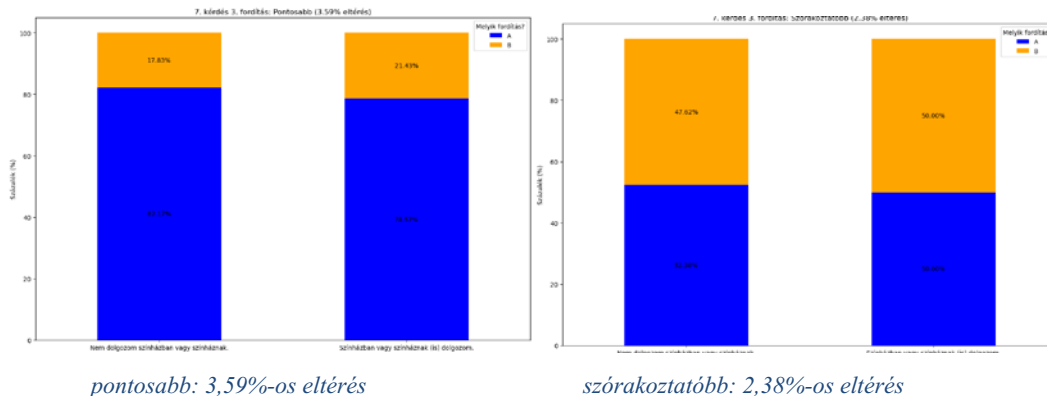
FÜSTÖLTHÚS Jól van, na. Jól van.

RACHEL (a Tengerészhez) Aztán mi lesz, ha lenyomozzák?

TENGERÉSZ Sawneyék lakására nem jön senki nyomozkodni. Olyan nincs. Itt én vagyok a vérengző, és a többi, az fogja a pofáját, mert én fogom be neki. Rachel! Rossz riherongy! Indíts az ágyba!

Bal oldalon továbbra is a nem-színházi, jobb oldalon a színházi csoport válaszai láthatók.

A (kék) Nadasdy Ádám fordítása, **B** (narancs) Bartos Tibor fordítása



15. ábra A 3. darabrészlet értékelése 5 szempont alapján (2024)

Az Arden-darab esetében kevésbé bonyolult a helyzet. Az összes válaszoló – a nem-színháziak háromnegyede, a színháziak kétharmada – egyértelműen Nádasy Ádám fordítását választja, azt tartja pontosabbnak és határozottan „idétlennek”, „erőltetettnek” bélyegzi Bartos szövegét (15. ábra). Figyelemreméltó változást mutat azonban a 2024-es színházi válaszolók reakciója a 2009-es kutatáshoz képest. Akkor a nagyon meggyőző arányban (80%) pontosnak elfogadott szövegét az olvasók 56%-a, tehát mindkét csoport, szórakoztatóbbnak is találja Bartos Tibor szövegénél. Mára, bár a nem-színházi válaszolóknál Nádasy még tartja néhány százalékos előnyét a „szórakoztatóbb” kategóriában (52,38%–47,62%), a színházi válaszolóknál ugyanitt már kiegyenlített, 50–50% az arány. Ez a változás arra utalhat, hogy a 2009-es felmérés idején még benne voltunk a Nádasy-fordítás húszéves „életciklusában”,¹¹⁵ feltehetően jobban érzékelhető volt az 1979-es és az 1995-es fordítás között eltelt nagyobb időintervallum is, míg mára mindkét szöveg előregedett – vagy ha úgy tetszik, klasszikussá vált –, és ilyen módon szórakoztató szándéka nem szólítja meg egyik csoportot sem igazán.

Összegzés és következtetések

A befogadók tudatos esztétikai döntéseket hoznak. A válaszadók láthatóan pontosan érzékelik a fordítói stratégiát: Upor László és Nádasy Ádám a beszélt nyelvi regiszteren belül marad, míg Bartos Tibor és Parti Nagy Lajos merészebben kísérletezik, általánosan nem használt, a befogadók szemében gyakran „művinek” feltűnő eszközöket alkalmazva.

A recepció azonban néhány esetben ellentmondásosnak mutatkozik. A McDonagh-fordításoknál, annak ellenére, hogy Parti Nagy Lajos szövegét pontatlannak és gyakran „idétlennek” minősítik, a színházi szakemberek mégis hajlamosak azt választani. Felvettem, hogy a színháziak esetleg felismerték Parti Nagy stílusát és ez állt döntésük háttérében. Azonban az eddigi benyomásunk szerint nem csak a színházi szakemberek szeretik Parti Nagy szövegeit, hanem a közönség is. Az itt kapott válaszok azonban nem erősítik ezt meg. Annak ellenére, hogy a nézők elfogadóbbak az „idétlen/így nem beszél élő ember” megoldásokkal, hiszen, mint később látjuk, azt mondják, hogy *nem baj, ha kicsit viccesebb a megoldás, amennyiben ez színpadon jól működik*, azaz számukra a szórakoztatás nagyon fontos, az „ezt választanám” kérdésre ennek ellenére nagy arányban Upor László fordítását választják. A szakmabeliek pozitív elfogultsága sem érzékelhető elsöprő arányban.

Lehetséges magyarázatok: a kérdőív anonimitása feloldotta a szakmabeliek esetleges sznobizmusát és/vagy megfelelési kényszerét, de az is lehetséges feltételezés, hogy nem a

¹¹⁵ A fordítások „életciklusára”, az elavulás problematikájára a későbbi fejezetekben, a fordítások összehasonlító elemzésénél térek vissza. lásd: „It is necessary for every generation to have their own translations” (Cetera 2009, 105.)

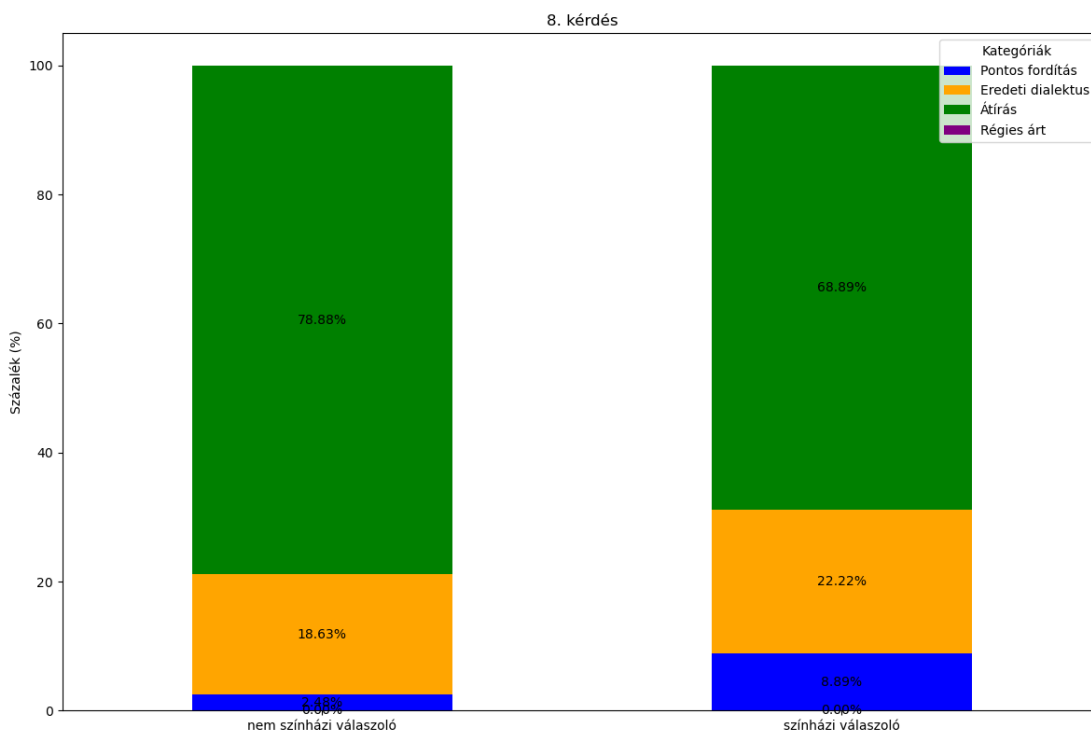
színházi szakma összessége, hanem leginkább a színházigazgatók ragaszkodnak a neves, jól felismerhető stílusú írók fordításaihoz.

Az Arden-darab eredményei arra is rávilágítanak, hogy a színpadi fordítások igen gyorsan „előregednek”, elavulnak. A korábban egyértelműen szórakoztatóbbnak ítélt Nádasdy-fordítás mára elvesztette előnyét, ami felveti a színházi fordítások időbeli korlátainak kérdését.

A kutatás ezen része alátámasztja a recepciókutatás azon tételét, hogy a befogadók nem passzív fogyasztók, hanem tudatos esztétikai ítéleteket hozó, differenciáltan értékelő közönség. A fordítások megítélésében egyaránt szerepet játszik a nyelvhasználati pontosság, a szórakoztató érték és a színpadi funkció - ezek azonban nem feltétlenül esnek egybe.

A 8. kérdés feldolgozása

A szöveges példák feldolgozása után a 8. kérdés ismét a fordítói stratégiák általános megítélését vizsgálja. A válaszadók négy opció közül választhattak: pontosság, eredeti dialektus jellegének megmutatása, átírás, valamint a régies regiszter elutasítása.

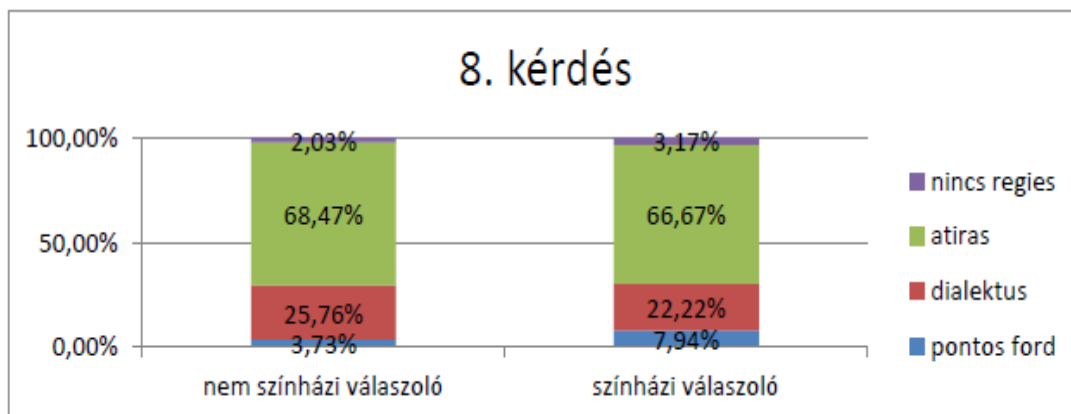


16. ábra A fordítói stratégiák értékelése 2. (2024)

Az eredmények bemutatása előtt fontos kiemelni, hogy a diagramokon hiányzik a lila szín, tehát egyetlen válaszadó sem választotta azt, hogy a régies szóhasználat ártana a műnek olyan környezetben, ahol az eredeti darab szóhasználatából ez következne (16. ábra).

Érdekes összehasonlítani a nem-színházi válaszolókat az előző kérdésre adott válaszal. Ott mindhárom részlet esetében egyértelműen a pontosabbnak ítélt fordítást választották saját fiktív színházi produkciójuk alapanyagául, most a színházi válaszolókkal összehasonlítva 10%-kal nagyobb arányban tartják elfogadhatónak a szöveg átírását és csupán 2,48%-uk tartja a pontosságot a szöveg legfontosabb kritériumának. A színházi válaszolókat a pontosságnak és az eredeti dialektus jellegének megmutatásának is nagyobb fontosságot tulajdonítanak, bár náluk is elsősorban győz az átírás, mint kívánatos fordítói eszköz.

A 2009-es adatokkal összehasonlítva néhány fontos különbséget láthatunk:



17. ábra A fordítói stratégiák értékelése 2. (2009)

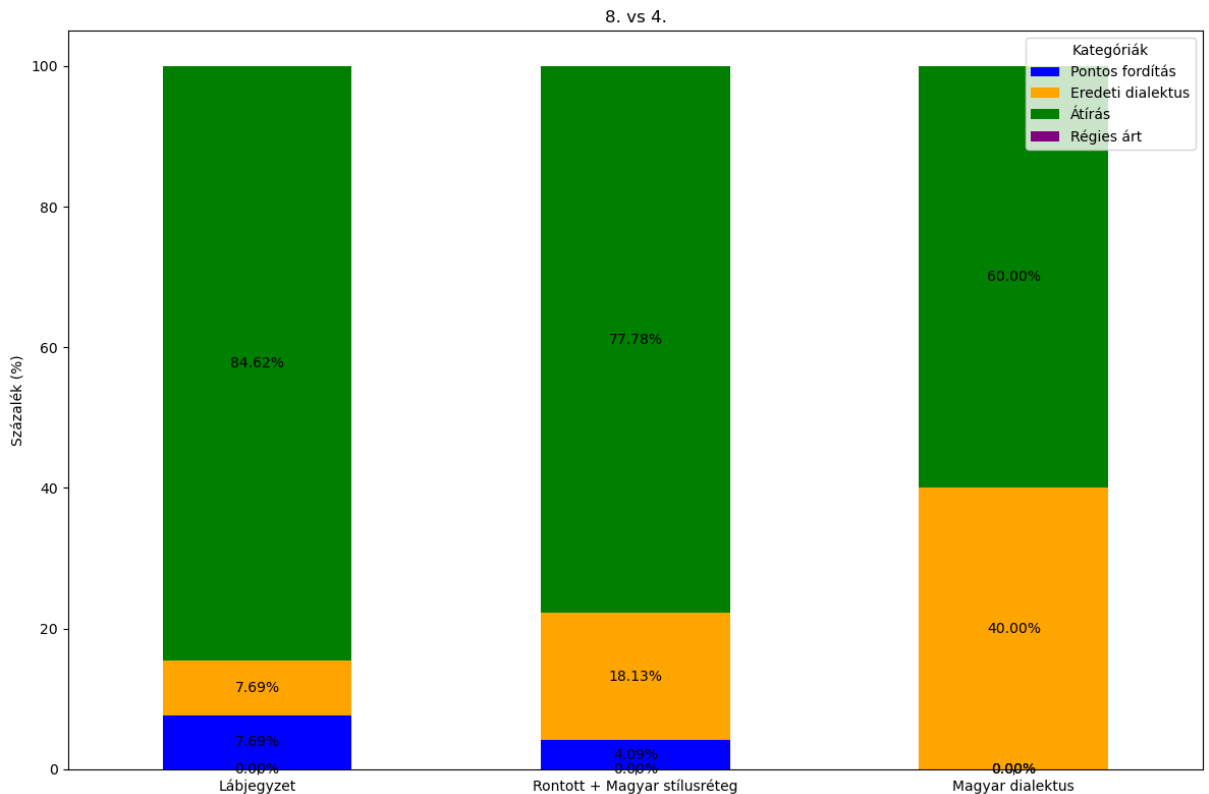
akkor még a nézők/nem-színházi válaszolókat fontosabbnak tartották az eredeti dialektus megjelenését (25%), és még csak a színháziakkal megegyező mértékben támogatták az átírást (17. ábra). A legszembeütőbb különbség azonban 2024-es adatokkal összevetve az, hogy 2009-ben még mindkét csoporttól 2-3%-os támogatottságot kapott az a gondolat, hogy a régies szóhasználat árthat a műnek még akkor is, ha az eredeti darab szóhasználatából következik. Ezt 2024-ben már senki sem gondolja.

Az átírást elfogadók nagy száma (2009-ben és 2024-ben is) legitimálja tehát a létező fordítói gyakorlatot, miközben a válaszolók kétharmada-háromnegyede azt is kijelenti, hogy más megoldási lehetőséget nem is lát, ami megmutatja, milyen erős hatása van ennek az elterjedt színházi fordítói gyakorlatnak a befogadói elvárások alakulására: az átírási stratégia immár a nézői elvárás horizont részévé vált.

A válaszolók 18,5%-a (színháziak) illetve 20,2%-a (nem-színháziak) amellet teszi le a voksát ma is, hogy láttatni kell a dialektus létét a szövegben, és a „hogyanra” felkínált lehetőségek közül az összehasonlító diagram tanúsága szerint¹¹⁶ az átírás stratégiáját, azaz

¹¹⁶ A 4 vs. 8. kérdés kapcsolatának meghatározásához a már korábban ismertetett, ötről három feleletre szűkített, az összehasonlítás érdekében átkódolt eredményeket használtam.

valamely a magyar nyelvben már létező stílusréteget, egy a sztenderdtől eltérő stílust vagy regiszter használatát tartják erre legmegfelelőbbnek.



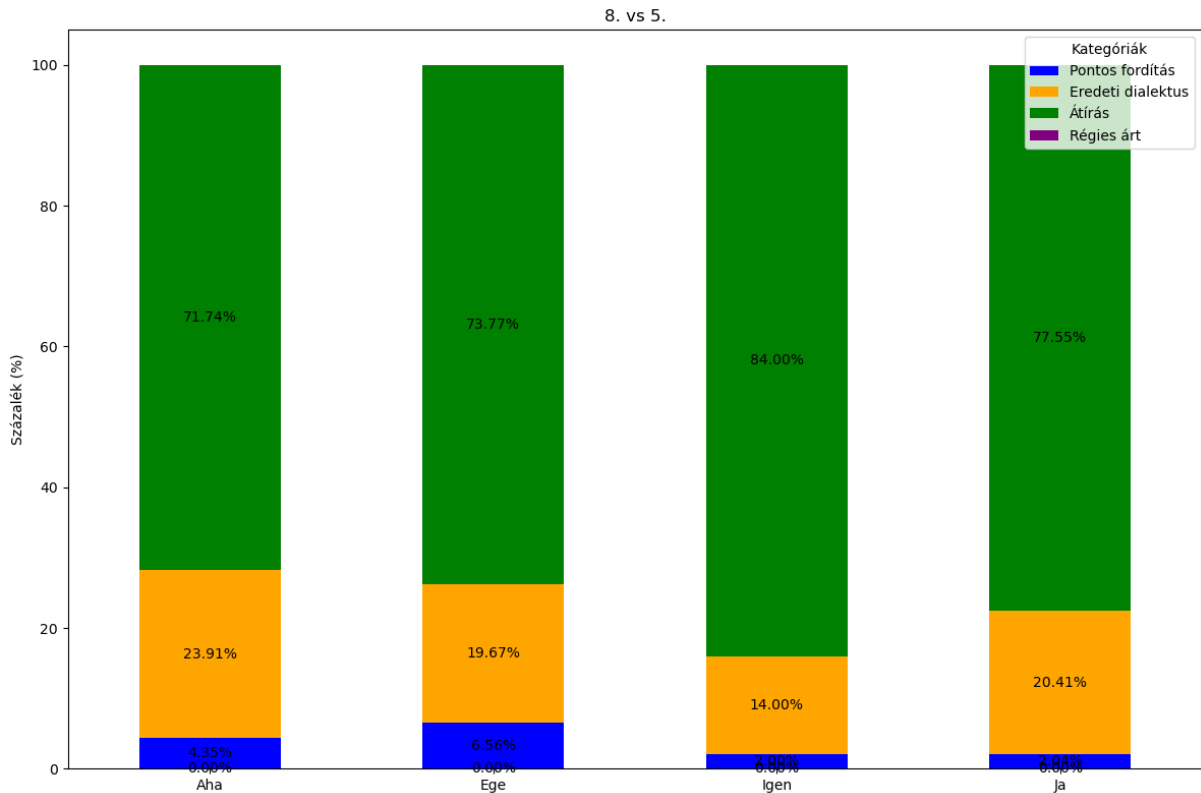
18. ábra A fordítási stratégia megítélésének változása – elmélet vs. gyakorlat (2024)

A kulcsszó (a fordításokra érkező válaszok alapján) a már *létező* magyar stílusréteg. Ahogy az alább látható összehasonlító diagramból látszik, még azok is, akik korábban a lábjegyzetes jelölésre szavaztak, legnagyobb arányban az átírást tartják a leginkább megfelelő fordítói stratégiának.

A 8-as kérdést összevetettem a 5-össel is, azaz az *Aye* szó konkrét fordítási megoldásaira érkezett válaszokat az általános fordítási stratégiákkal kapcsolatos véleménnyel. Az *Aye* szó a szótári meghatározás¹¹⁷ szerint tájjellegű, régies kifejezés: első jelentése *igen, hogyne*, második jelentése *mindig, mindenkor*. Az American Heritage szótár pedig az *igen szavazat* értelmezést adja meg, de ez valójában az angol parlamentben meghonosodott régies szóhasználat amerikai átvételével/evolúciójával magyarázható. A szó tehát régies hatású, de például az ír nyelvjárásban általánosan elterjedt, és a dialektust beszélők egységesen ezt a szót használják a standard *yes* helyett. Kulcskérdés tehát, hogy a megfelelő fordítás esetünkben (a kérdőív

¹¹⁷ Az Oxford English Dictionary és a Merriam-Webster Dictionary szócikkei alapján. https://www.oed.com/dictionary/aye_adv1?tl=true (UK) illetve <https://www.merriam-webster.com/dictionary/aye> (US)

értékelése szempontjából) a semleges *igen*, vagy valamilyen módon utalni kívánjunk-e a régiességre, ami viszont valójában csak a dialektust használó közösségen kívül érezteti hatását.



19. ábra A fordítói stratégia megítélése az *Aye* szó fordítási elvárásával összevetve (2024)

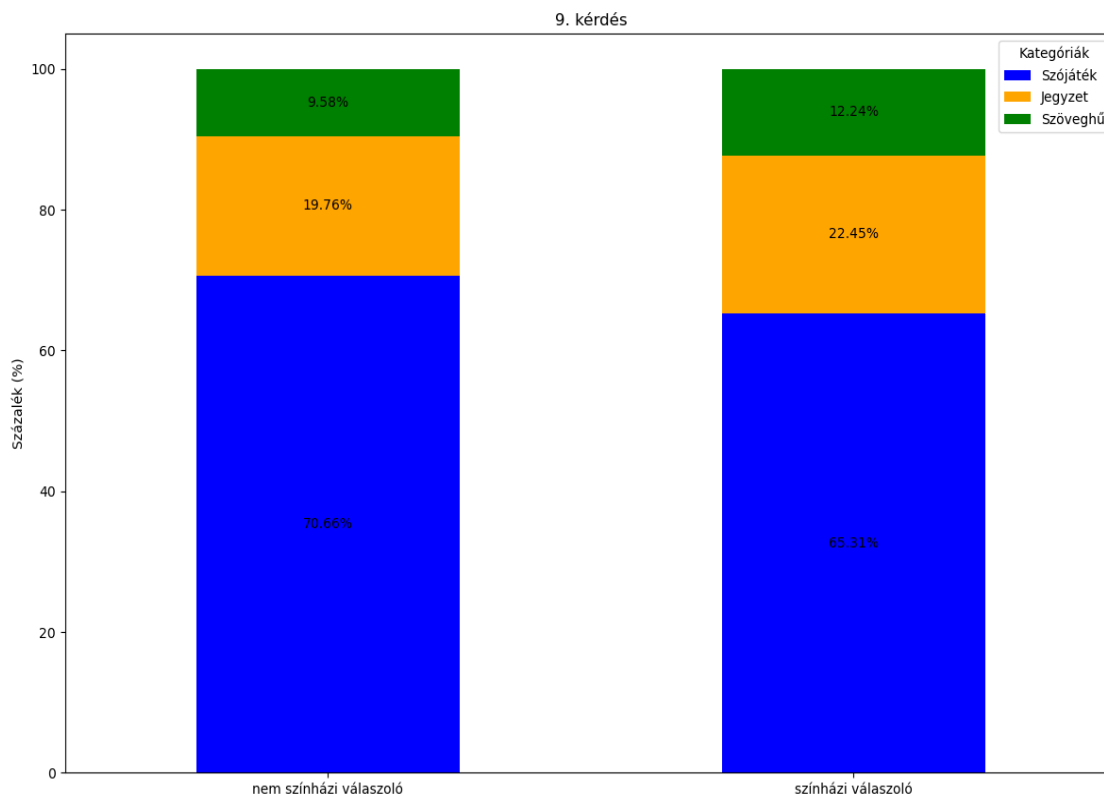
Amennyiben a szótári meghatározás értelmében elfogadjuk, hogy az *aye=igen*, akkor logikus elvárás lenne, hogy a pontos fordítást választók túlnyomórészt ezt a megoldást válasszák. Az eredmények összehasonlító diagramja azonban meglepő tendenciát mutat. Azok, akik legnagyobb arányban voltak elfogadók az átírás stratégiájával, a konkrét példában 2024-ben a legáltalánosabb *igen* mellett döntöttek. Ők 2009-ben még konzekvensen az *ege* megoldást, tehát a leglátványosabb átírást jelölték meg. 2024-ben pedig a pontos fordítás mellett kardoskodók legnagyobb arányú szavazatát kapta váratlanul az *ege* az *igen* helyett.

Az *aha* szót választók között figyelme méltó ellentmondás mutatkozik. Körükben található a legkevesebb átírást megengedő, ugyanakkor a legtöbb dialektusos jelleget elfogadó is. Ez azért paradox, mert az *aha* nem dialektális elem, sem kreatív átírási megoldás, csupán egy egyszerűbb, informálisabb stílusrétegbe tartozik.

A 9. kérdés feldolgozása

Ez a kérdés más irányból, a pontosság, átírás és az eredeti dialektus érzékeltetésének általánosabb fordítási stratégiái után konkrét fordítói megoldások iránti preferenciára

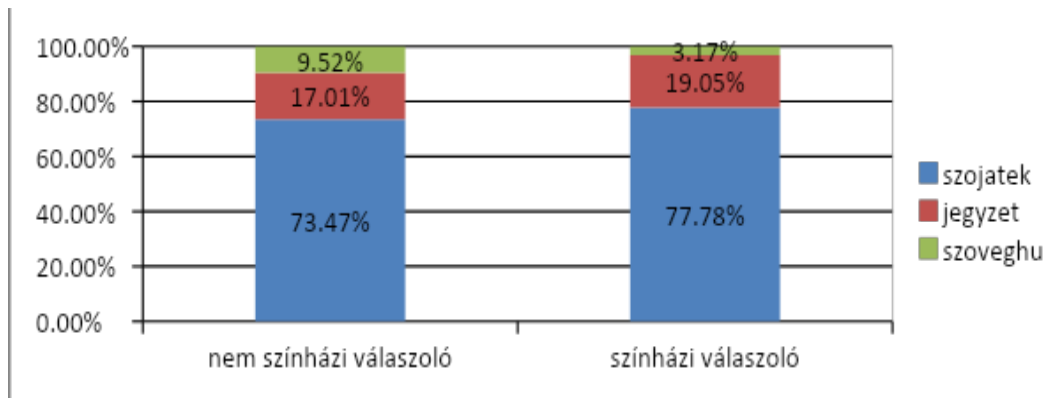
kérdezett rá. A válaszadók a szöveghű fordítás, a magyar szójátékok/szókapcsolatok és a lábjegyzet használata közül választhattak.



20. ábra A szöveghű vs. színpadkész szöveg (fordító-dramaturg munkamegosztás) elfogadottsága (2024)

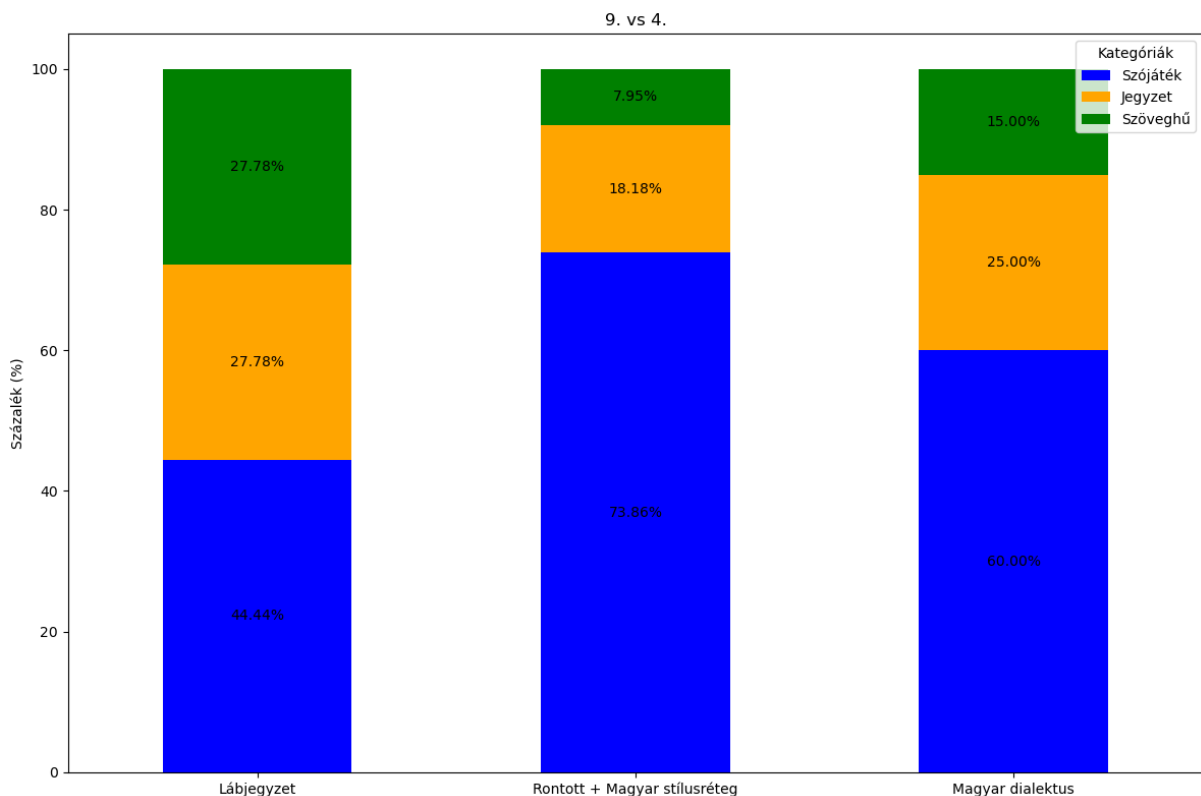
A beérkezett válaszok némileg már más képet mutatnak, mint a nyolcadik kérdésből felsejlő „átírási” trend. A szakértők csupán 65%-a fogadja el a szójátékok használatát a fordításban és a válaszolók egyharmada nem „konyhakész” szövegre vágyik (20. ábra).

Ennek hátterében az a Pavis elméletéből kitűnő álláspont állhat, a mely szerint a színházi alkotók számára a színrevitel aktusa tekinthető a színházi fordítás utolsó fázisának. Ezzel korrelál, hogy 2024-ben a nem-színházi csoportnál kisebb mértékben, 5%-kal kevesebben várják a végleges megoldást a fordítótól. A 2009-es eredményekkel összevetve szignifikáns trendváltozást látunk: akkor még a szakértők közel 4/5-e elfogadta a szójátékok használatát, azaz „színpadkész” szöveget várt a fordítótól. Ez a stratégia-preferencia abból is látszik, hogy alig több, mint 3%-uk ragaszkodott a szöveghűséghez (21. ábra). Ez mára 9%-kal, szignifikánsan megemelkedett.



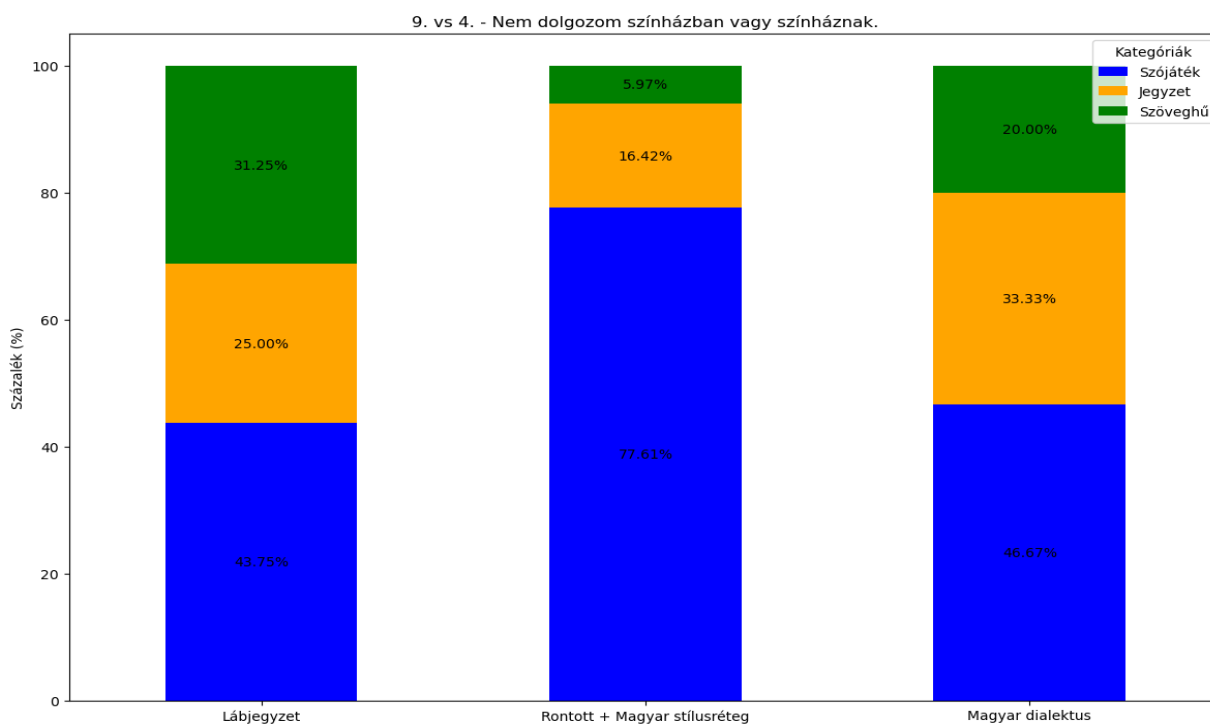
21. ábra A szöveghű vs. színpadkész szöveg (fordító-dramaturg munkamegosztás) elfogadottsága (2009)

Amennyiben azonban egy rendező dramaturgjával együttműködve maga kívánja meghozni a végső döntéseket az előadásszöveggel kapcsolatban, elengedhetetlen, hogy rendelkezésére álljon a jegyzetapparátus. Ennek megfelelően erősödést mutat a lábjegyzet elvárásának trendje: míg 2009-ben 19%, 2024-re majdnem 23% választaná a színháziak közül a jegyzetekkel ellátott semleges szöveget. 2009-ben a két csoportot összevetve, a nem-színháziak közül még háromszor annyian ragaszkodtak a szöveghűséghez, mint a színházi csoportban. Mára a színházi csoport nagyobb arányban választja a szöveghűséget. A színházi csoport preferenciái mögött az a felismerés áll, hogy a színpadi megjelenítés során a dialektus nem csupán nyelvi, hanem performatív eszköz is.

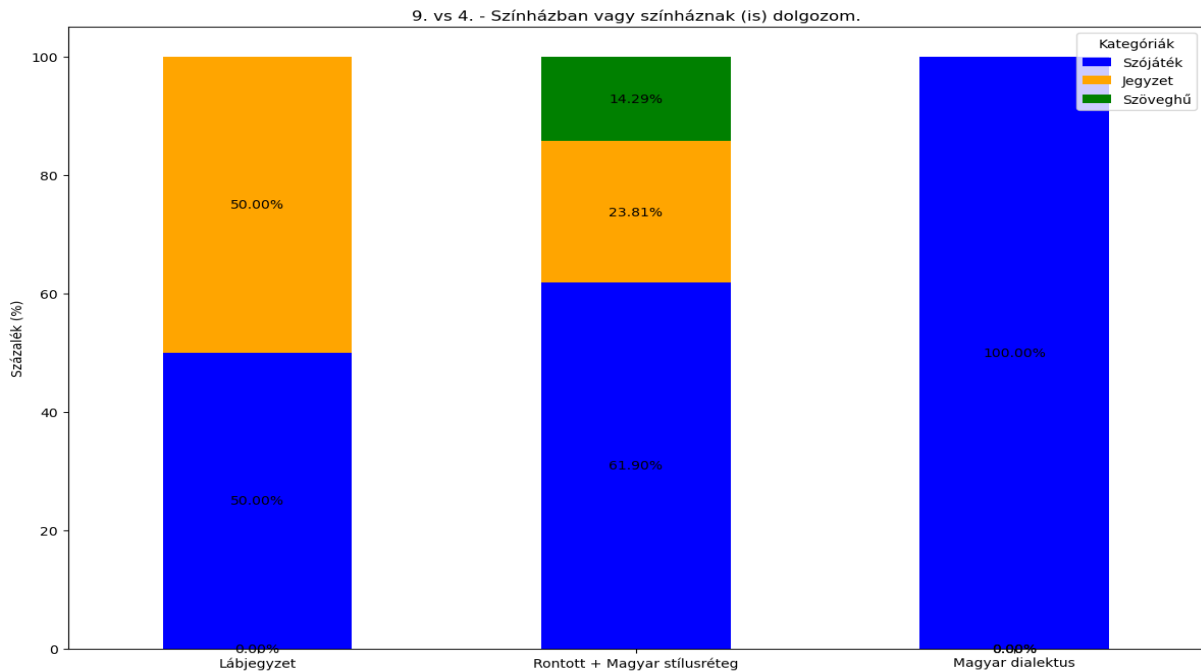


22. ábra A különféle fordítói stratégiák egybevetett elfogadottsága (2024)

A kutatás elején megfogalmazott hipotézisemnek megfelelően azt vártam, hogy a válaszolók kezdeti véleménye a konkrét szövegváltozatok megismerése után megváltozik, akár teljesen visszajára fordul. A 9. és 4. kérdést összevető komparatív elemzés eredményei szerint azonban a szövegűség és a szójáték alkalmazása közötti választásnál azok a válaszadók, akik korábban nem a lábjegyzetelés stratégiáját preferálták (a minta 85%-a), következetesen a szójáték-orientált megoldásokat támogatták. A válaszok további differenciált elemzéséhez szükséges a szakértői és nem-szakértői csoport preferenciáinak külön vizsgálata (23. és 24. ábra).



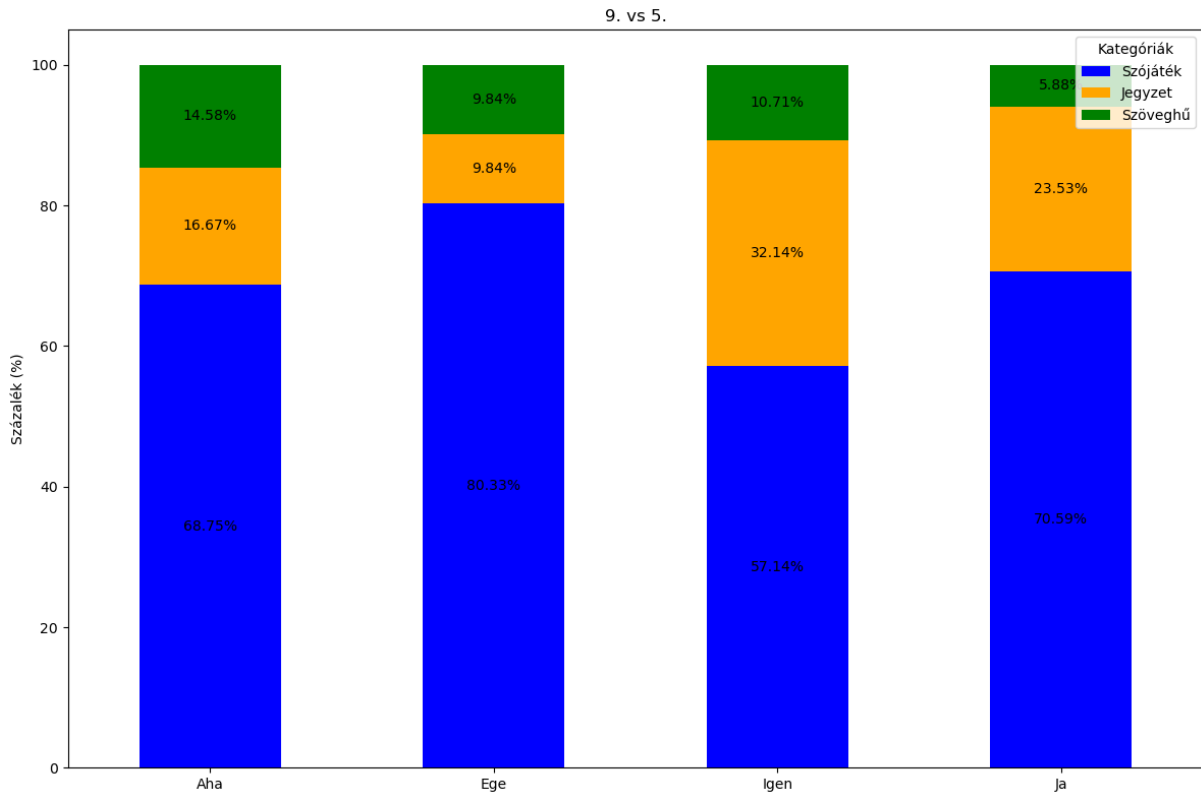
23. ábra 9. vs. 4. kérdés komparatív elemzés - nem-színházi válaszolók (2024)



24. ábra 9. vs. 4. kérdés komparatív elemzés - színházi válaszolók (2024)

Figyelemre méltó jelenség, hogy míg a laikus csoportban megmarad a válaszok sokszínűsége, a szakértői csoportban egyértelműbb preferenciák rajzolódnak ki (24. ábra). A korábban lábjegyzet mellett szavazók válaszaik mostanra egyenes eloszlást mutatnak: 50%-uk el tudná fogadni, hogy „színpadkész” szöveget kapjon a fordítótól. Ugyanakkor paradox módon azok között, akik létező magyar stílusréteg vagy egy kreált nyelv használatát elfogadható fordítói stratégiának értékelik, nem 100%-os a szójáték támogatottsága. Érdekes módon éppen a korábban magyar dialektust preferáló alcsoport választotta egységesen a szójáték megoldást. Végül tehát a szakértő és a laikus csoport is azt mondja, hogy a fordítónak színpadkész szöveget érdemes átadnia, azonban a továbbiakban azt fogjuk látni, hogy a részletkérdéseket illetően koránt sincs ilyen egyértelmű iránymutatás a válaszokban.

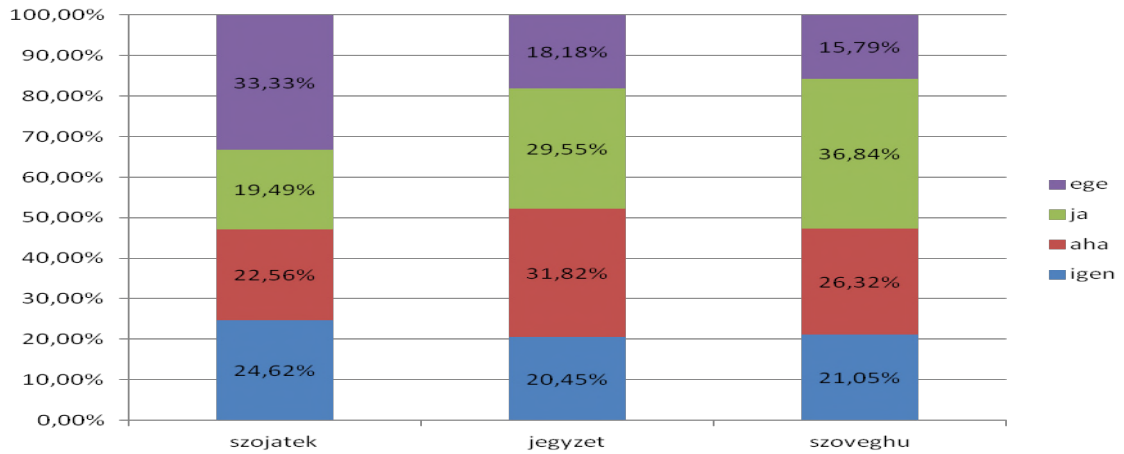
A 9-es és 5-ös kérdésekre adott válaszok összehasonlító diagramja elemzésénél figyelembe kell venni a kényszeres választás metodológiai korlátait: a válaszadóknak saját válaszaik pontosítására vagy az összes válasz elutasítására nem volt lehetőségük. Ennek tudatában vizsgálhatók az egyes válaszkategóriák közötti összefüggések és azok hiánya (25. ábra).



25. ábra 9. vs. 5. kérdés összevetése (2024)

Ha a grafikont a szójátékot választók szempontjából vizsgáljuk, az ő választásuk súlyozva így néz ki: ege, ja, aha, igen. Ez a sor konzekvensen halad a leginkább átírt, kiejtés szerint leírt *ege* megoldástól a semleges *igenig*. A jegyzetet preferálók között ennek a sornak a fordítottját látjuk *igentől egéig*. Ez az eredmény összhangban van a várt tendenciákkal.

A szöveghűséget előtérbe helyező csoport választása azonban eltérő mintázatot mutat, ami egy speciális fordítói attitűd jelenlétére utal: ez a csoport az *aha* megoldást választotta legnagyobb arányban, az *igen* csak második helyre került. Ez a preferencia a színházi fordítás alapvető dilemmáját tükrözi: milyen mértékben szükséges jelezni a nyelvhasználat speciális voltát, ha az a színpadi szereplők számára nem rejt különleges stílusértéket, hiszen saját közegükben, saját dialektusukat beszélnek. Ez a kérdés különösen érdekes akkor, ha a drámai szituációkban nem jelenik meg explicit nyelvi kontraszt, de a mű egyértelműen regionális vagy szociolektális nyelvhasználata a forrásnyelvi közegben szociokulturális jelentéssel bír.



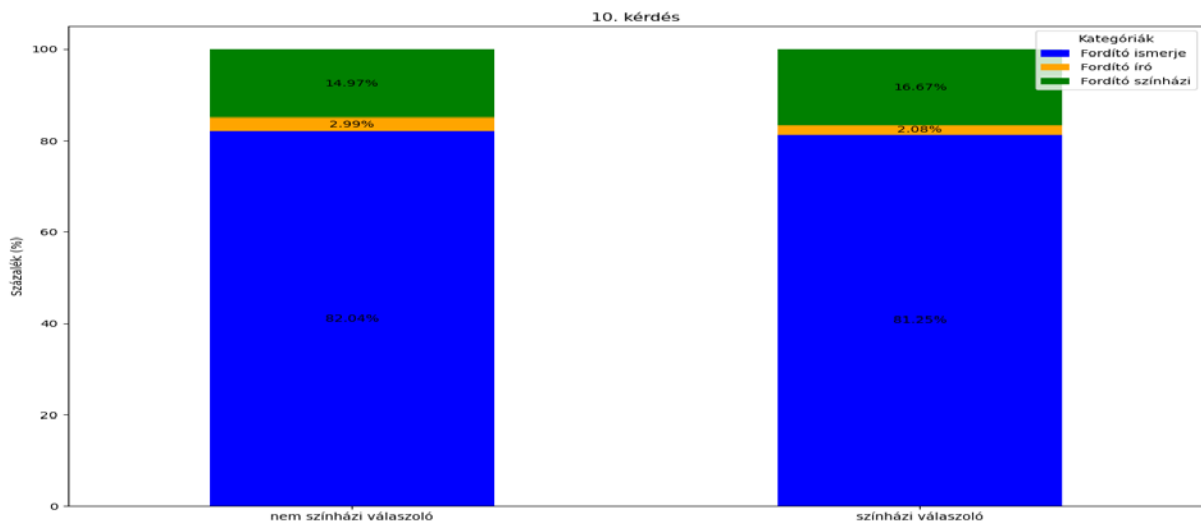
26. ábra 9. vs. 5. kérdés összevetése (2009)

A 2009-es adatok szerint a szövegű fordítási stratégiát támogató válaszadók 37%-a a *Ja* megoldást választotta, amely bár nem tekinthető az *aye* legtárgyszerűbb fordításának, funkcionálisan a jelenlegi *aha* preferenciával mutat párhuzamot. Figyelemre méltó, hogy 2009-ben a jegyzetelést preferáló csoport sem támogatta nagy arányban az *Igen* megoldást (26. ábra).

Az eredmények azt mutatják, hogy a válaszadók többsége elutasítja a teljesen semleges fordítási megoldásokat, és olyan szövegvariánsokat vár, amelyek jelzik a sztenderdtől való eltérést. Ez a tendencia a 2024-es felmérésben még markánsabban jelentkezik, ami a szakmai álláspont differenciálódására utal.

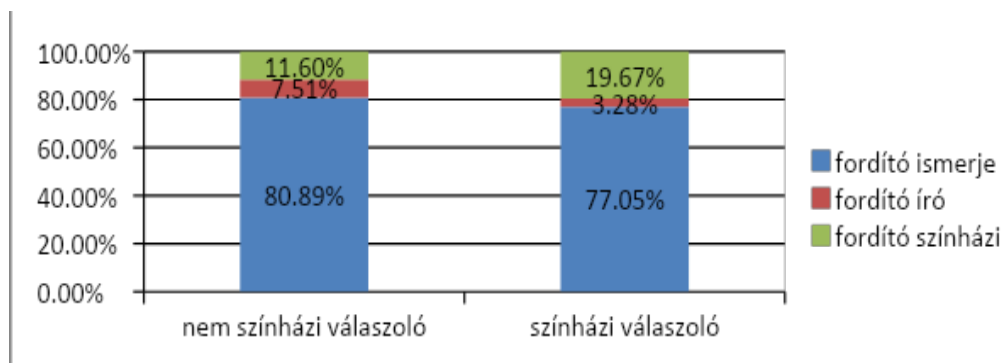
A 10. kérdés feldolgozása

Ez a kérdés a fordítói stratégiákra irányuló kérdések után a fordító személyére, szakmai kvalitásaira fókuszál. A válaszadóknak arról kellett nyilatkozniuk, hogy a fordítónak a forrásnyelvet kell-e elsősorban jól ismernie, a célnyelvet kell tudnia alkotó módon használni, vagy a színház működésével legyen elsősorban tisztában.



27. ábra A színházi fordító személyével kapcsolatos elvárások (2024)

Ennél a kérdésnél nem meglepő az forrásnyelvi ismeretek szignifikáns arányú preferenciája, hiszen természetes, hogy erős a konszenzus: a fordító fordítson jól! A 2009-es eredményekhez képest még nőtt is az arány, 2024-ben már a válaszadók 82%-a tartja ezt a legfontosabb kritériumnak egy fordítás kapcsán (27. és 28. ábra). A másik látványos elmozdulás – leginkább a nem-színházi válaszolók részéről –, hogy szignifikánsan kevesebben tartják fontosnak, hogy saját írói életművel rendelkezzen a fordító. Az eredmények azt sugallják, hogy a befogadói elvárások (kulturális autenticitás iránti igény) és a színházi marketing logika (ismert írónévek) között növekvő feszültség alakul ki.

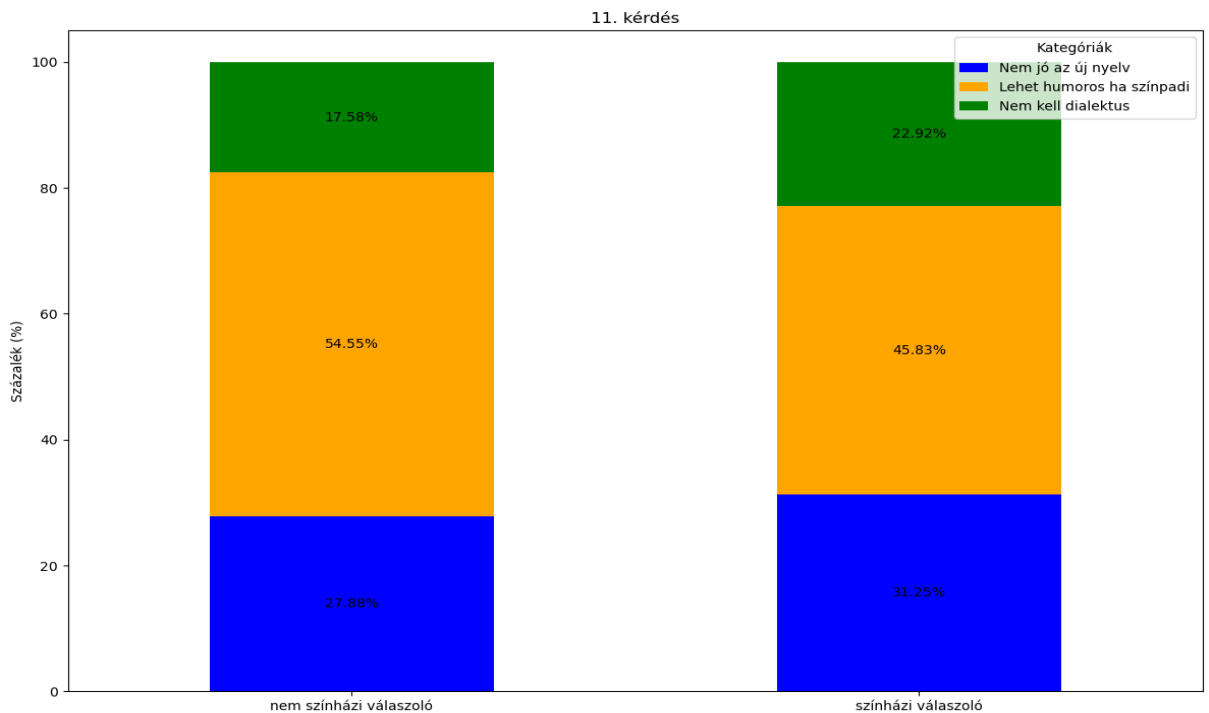


28. ábra A színházi fordító személyével kapcsolatos elvárások (2009)

A színházi szakmabeliek csökkenő, de továbbra is több, mint 15%-nál magasabb arányban tartják fontosnak a színházi gyakorlatot, illetve a színházi mechanizmusok ismeretét. Mindez egy paradoxont jelez: miközben elméletileg a performativitás fontosságát hangsúlyozzuk, a gyakorlatban a nyelvi-kulturális kompetencia dominál.

A 11. kérdés feldolgozása

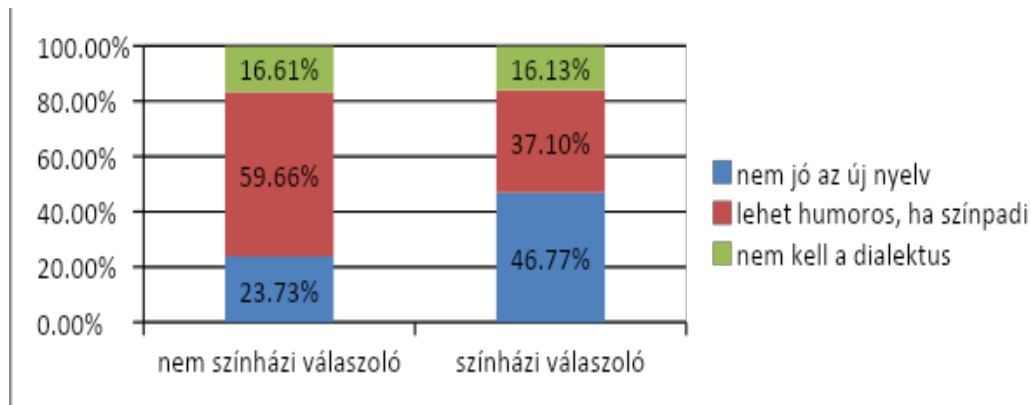
A 11. kérdés a fordítói stratégiaválasztás befogadói megítélését vizsgálja. A kérdés arra irányul, hogy milyen fogadtatásra számíthat az, aki a dialektushasználatot egy új nyelvezet megteremtésével kívánja ábrázolni. Elfogadja-e a befogadó, ha a szöveg humorosabb hatást kelt az eredetinel? Vagy inkább a dialektusábrázolás teljes elhagyásában látja a megoldást?



29. ábra A fordítás eredményeként megváltozott stílus elfogadottsága (2024)

A két válaszadói csoport (nem-színházi és színházi) hasonló arányokat mutat az elutasítás tekintetében: körülbelül 30% elutasítja azt a megoldást, hogy a fordító új nyelvezetet alkosson a dialektus ábrázolására. További 20% körül van azok aránya, akik egyáltalán nem tartanak szerencsésnek semmilyen stílusbeli jelzést. A válaszolók fele azonban elfogadja az új nyelvi megoldásokat, adott esetben akár a humorosabb megoldásokat is, ha azok jól működnek színpadon (29. ábra). Itt érdekes különbség mutatkozik: a nem-színházi válaszolók megengedőbbek, míg a színházi válaszolók közel egynegyede továbbra is nagyobb arányban választaná a semleges fordítást – feltehetőleg abban bízva, hogy majd a színpadi megvalósításban teljesebb ki a szöveg.

A 2009-es és 2024-es eredmények összehasonlítása azt mutatja, hogy a befogadói attitűdök szignifikánsan változtak:

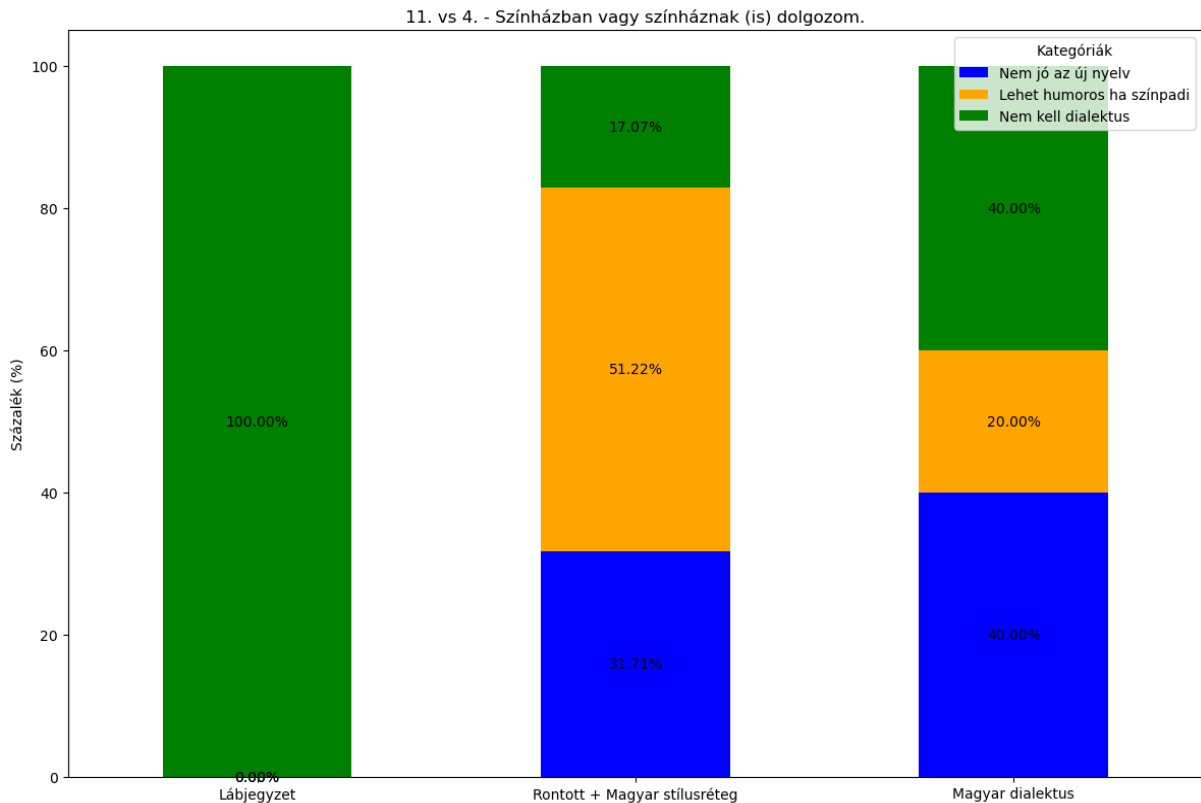


30. ábra A fordítás eredményeként megváltozó stílus elfogadottsága (2009)

A két vizsgálat eredményei között szignifikáns eltérés mutatható ki ($\chi^2(2)=14,45$, $p<0,01$). Ez azt jelenti, hogy a színházi és nem-színházi válaszolók fordításfelfogása statisztikailag is különbözik egymástól. 2009-ben még egész más arányokat láthattunk a válaszok között (30. ábra). A korábbi felmérés szövegpéldáira adott válaszok azt mutatták, hogy a nézők/laikusok jobban összekötötték a tetszést a humorossal, míg a szakértők nem. A nem-színházi csoport kétharmados többséggel választotta a színpadilag jól működő szöveget, tekintet nélkül annak esetleges pontatlanságára, a darabot megváltoztató stílárius hatására. A szakértők kétharmados arányban utasították el az új nyelvi megoldásokat. Ez az arány magában foglalta azokat is, akik a dialektus érzékeltetéséről teljesen le akartak mondani.

A 4. és 11. kérdés összehasonlítása

Az összehasonlítás célja annak vizsgálata volt, hogy a 4. kérdésben megfogalmazott három leginkább elfogadott fordítói stratégia (lábjegyzet, magyar stílusréteg használata, magyar dialektusok alkalmazása) hogyan korrelál a 11. kérdés válaszaival, amely az új nyelvi megoldások elfogadottságát mérte. Az elemzés során különválasztottam a szakértői (színházi és nem-szakértői (nem színházi) csoportokat.

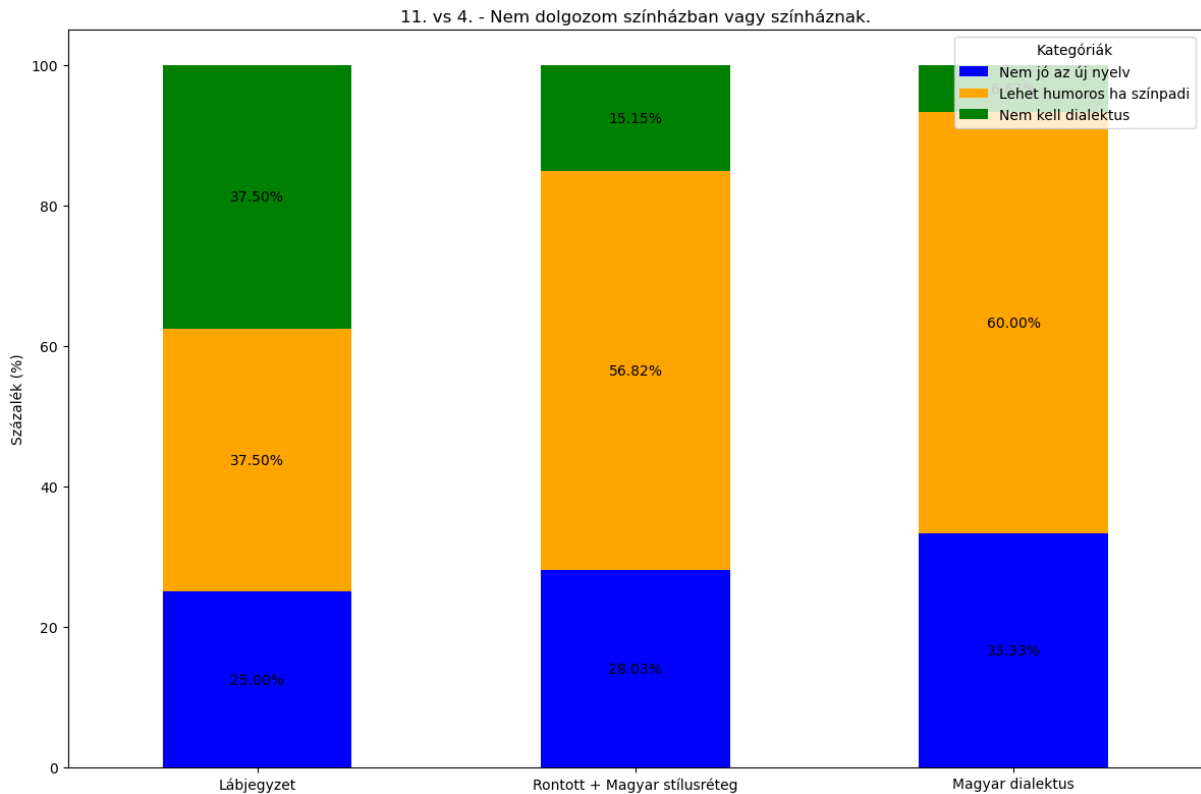


31. ábra A 4. és 11. kérdés összevetése – színházi válaszadók (2024)

A korábbi kérdések (5., 8., 9.) válaszaiban mutatkozó inkonzisztenciák után itt végre konzisztens képet látunk: Azok a válaszadók, akik korábban a lábjegyzet használata mellett álltak ki, következetesen a „nem kell lefordítani/jelezni a dialektushasználatot” irányt választották (31. ábra). Ez a csoport elutasítja az új nyelvi kreációkat, függetlenül azok szórakoztató értékétől.

A „magyar stílusréteg+rontott nyelv” stratégia támogatóinál kiegyensúlyozott megoszlás figyelhető meg: megjelenik ugyan a *nem jó az új nyelv* válasz az általános aránynak megfelelően, valamint kisebb mértékben a *nem kell lefordítani* opció is, azonban több mint 50%-os támogatást kap az erős színpadi hatással kecsegtető szöveg.

A magyar dialektusok használatának támogatói körében markáns változás következett be, amely kiemelkedő kutatási eredményként értékelhető. A válaszadók negyven százaléka a „nem kell dialektus” megoldás mellett foglalt állást, míg további negyven százalék a „nem jó az új nyelv” választ preferálta. Ez a két kategória együttesen nyolcvan százalékos elutasítást jelent a dialektusfordítás azon stratégiájával szemben, amely átírás segítségével kívánja érzékeltetni a kulturális és nyelvhasználati sajátosságokat a célnyelvi szövegben.



32. ábra 30. ábra A 4. és 11. kérdés összevetése – nem-színházi válaszadók (2024)

A fenti diagramon megfigyelhető a két csoport közötti markáns különbség: a humor említése jelentős mértékben (5-40%) növeli az elfogadottságot. Különösen figyelemreméltó, hogy azok közel 40%-a is, akik eredetileg a dialektus érzékeltetése ellen foglaltak állást, most elfogadja a dialektus használat humorforrásként való használatát (32. ábra). A „rontott nyelv és a magyar stílusrétegek” beemelését támogatók körében vegyes képet mutat az eredmény. Bár a válaszadók huszonnyolc százaléka nem támogatja az új nyelv megalkotását, és további tizennyolc százalék teljesen eltekintene a dialektus megjelenítésétől, még mindig ötvennyolc százalékos többség támogatja a színpadilag hatékony, akár az eredetnél humorosabb szöveget. A magyar dialektust elfogadók körében ez a tendencia még egyértelműbb: egyharmad-kétharmad arányban dominál a szórakoztató, erős színpadi hatást garantáló szöveg iránti igény. Ez azt jelenti, hogy a befogadói, élménycentrikus szempontok ebben a csoportban felülírják az elvontabb fordításelméleti megfontolásokat.

Az eredmények azt mutatják, hogy a befogadói elvárások rugalmasabbak a gyakorlati megvalósítás során, mint az elvont elvi kérdések esetében. A humor, mint pragmatikus színpadi eszköz, képes felülmúlni az eredeti fordításfilozófiai álláspontokat, különösen a nem-szakmai közönség körében. Ugyanakkor a szakértői csoport nagyobb ellenállást mutat az eredeti koncepciójuktól való eltéréssel szemben, ami a performativitás-elmélet azon tételével áll

összhangban, hogy a színházi szakemberek hangsúlyosabb szerepet tulajdonítanak a színpadi realizációnak a szövegtől független hatáskeltés terén.

Összegző megállapítások

A kutatás kezdetén megfogalmazott négy hipotézis közül kettő egyértelműen igazolódott: a 2024-re várt tolerancia-növekedés dokumentálható (3. hipotézis), és a szakmai vs. laikus csoportok közötti szignifikáns különbségek végig kimutathatók voltak (4. hipotézis). Egy hipotézis megdőlt: a nem-színházi válaszadók várt nagyobb semlegessége nem jelentkezett – ellenkezőleg, ők is határozott és differenciált döntéseket hoztak a stilisztikai kérdésekben (1. hipotézis). Egy hipotézis vegyes eredményt mutatott: a konkrét szövegpéldák hatása a válaszadók véleményére nem volt egységes – míg egyes esetekben (például a 8. kérdésnél) módosították az eredeti álláspontokat, más kérdéseknél megerősítették a bevezető kérdésekre adott válaszokat (2. hipotézis). Ez a vegyes eredmény arra utal, hogy a befogadói attitűdök komplexebbek és kontextusfüggőbbek, mint azt a kutatás kezdetén feltételeztem.

A 217 válaszadó bevonásával végzett vizsgálat három markáns területen hozott új felismeréseket. A longitudinális összehasonlítás során dokumentált társadalmi nyelvi attitűdváltozások a magyar befogadói közönség fokozott nyelvi toleranciáját mutatják. A tizenöt év alatt a válaszadók stílusértékelése a „nyelvjárás → régies” irányba tolódott el, jelezve, hogy ma inkább időbeli, mintsem területi távolságot érzékelnek bizonyos lexémákban. Ezzel párhuzamosan az „írói lelemény” kategória támogatottsága átlagosan 6-10 százalékkal nőtt, míg a vulgáris megítélés csökkent, különösen a szakértői csoportban. Ez a változás összhangban áll a magyar társadalom általános nyelvi demokratizálódásának folyamatával.

A színházi szakemberek és a laikus közönség között konzisztens, de mérsékelt különbségek mutatkoztak. A szakértői csoport 15–20 százalékkal nagyobb arányban támogatja a neutralizált, lábjegyzetekkel ellátott fordításokat, ami a színpadi megvalósítás során való aktív közreműködés igényét tükrözi. Ezzel szemben a nem-színházi válaszadók következetesen a „színpadkész” szövegeket preferálják, még akkor is, ha azokat stilisztikai szempontból problematikusnak ítélik. Ez a paradoxon különösen a McDonagh-fordítások értékelésénél vált nyilvánvalóvá, ahol a válaszadók Parti Nagy Lajos szövegét pontosság szempontjából elutasították, mégis a színházi szakemberek részéről nagyobb támogatást kapott.

A befogadói stíluscímkézés korpusz-validációja kimutatta, hogy a válaszadók intuícói nem szubjektív benyomásokon, hanem objektív nyelvhasználati tapasztalatokon alapulnak. A Magyar Nemzeti Szövegtárral való összevetés szoros egyezést mutatott: a korpuszban irodalmi

szövegekben túlreprezentált lexémákat a befogadók következetesen régies jellegüként értékelik, míg a viszonylag gyakori, műfajsemleges szavakat standard nyelvhasználatúnak ítélik. A konkrét fordítási preferenciák tekintetében egyértelmű elutasítást tapasztaltak a szélsőséges megoldások, és a „létező magyar stílusrétegek” alkalmazása bizonyult a legelfogadottabb stratégiának. Különösen figyelemreméltó, hogy a humor mint pragmatikus színpadi eszköz képes felülmúlni az eredeti fordításfilozófiai elveket: a válaszadók több mint fele elfogadja az eredetnél humorosabb megoldásokat, ha azok színpadilag hatékonyak.

A kérdőíves vizsgálat eredményei megalapozzák a dolgozat következő szakaszát, amelyben a befogadói elvárások és a tényleges fordítási gyakorlat összefüggéseit vizsgálom részletes szövegelemzés és a kritikai recepcióvizsgálat eszközével. Különösen izgalmas kérdés, hogy a válaszadók által „pontosabbnak” ítélt, de „kevésbé szórakoztatónak” tartott Upor László és Nádasdy Ádám fordítások milyen kritikai fogadtatásban részesültek, szemben a „mesterkéltnek” minősített, ám a színházi szakemberek által mégis előnyben részesített Parti Nagy Lajos és Bartos Tibor szövegeivel.

A jelen 15 éves időintervallumban végzett longitudinális összehasonlítás egyedülálló a magyar színházi fordítás vizsgálatában, és empirikus alapot teremt a következő fejezetekben vizsgált konkrét fordítási stratégiák értékeléséhez, valamint reményeim szerint megalapozza a befogadói elvárások empirikus kutatásának hagyományát. Az eredmények a tudományos megismerés mellett közvetlen gyakorlati értékkel is bírnak műfordítók, dramaturgok és a színházat művészeti vezetői számára egyaránt.

3. A színpadi dialektusfordítás stratégiái – a dialektus színpadi működése, funkciója, fordítása

A következő fejezetben összehasonlító szövegelemzéseken keresztül vizsgálom a színpadi fordításon belül a dialektusfordítás különböző stratégiáit. Az esettanulmányok két nagyobb kategóriába sorolhatók a forrásszöveg dialektushasználata alapján: heterogén, illetve homogén nyelvi közegből érkeznek. Ennek a fejezetnek az anyaggyűjtése és megírása folyamán úgy tapasztaltam, hogy az eredeti közeg homogén vagy heterogén mivolta lényegesen befolyásolja a dialektusfordítással kapcsolatos fordítói hozzáállást, illetve fordítói döntéseket. E két nagyobb kategórián belül az egyéni fordítói megoldásokat igyekszem megérteni, felfedni.

Mielőtt a nyelvi közeg alapján vizsgálnám a színpadi fordítási stratégiákat, először egy 450 éves, fordítói kihívást jelentő szöveggel, Shakespeare *Lear királyával* foglalkozom. Egy száz sornyi részt vizsgálok, amelyben álöltözetként funkcionál a dialektushasználat. Ebben az esetben a leginkább szembeötlő a színházi kontextus változásának hatása a szöveg funkcionalitására és recepciójára, így külön hangsúlyt kap, hogy a megváltozott színházi hagyományok tükrében milyen megoldásokat választanak a fordítók, illetve színpadra állítók a 20. századtól kezdve.

A továbbiakban azt vizsgálom, hogy miben befolyásolja a fordítói attitűdöt, ha a fordítandó színpadi szöveg a dialektushasználat szempontjából homogén közegben vagy földrajzilag meghatározott közösségek, illetve társadalmi rétegek ütközésének részeként, azaz egy dialektushasználat szempontjából heterogén nyelvi közegben jött létre.

A homogén nyelvi közeget Martin McDonagh Leenane- és Aran-trilógiáinak fordításai segítségével vizsgálom, míg a földrajzi illetve társadalmi különbségeket szembeállító színpadi szövegeket Arden *Live Like Pigs*, Shaw *Pygmalion* és az ennek alapján írt *My Fair Lady* című musical magyar fordításainak segítségével térképezem föl.

A tárgyalt darabok mindegyikéből rendelkezésemre áll legalább két magyar fordítás. Kivételt képez ez alól, mint a Bevezetőben is említettem, Martin McDonagh egyik darabja. *A connemarai koponyából* csak egy színpadra került fordítás áll rendelkezésemre, de miután a darab McDonagh többi tárgyalt színművével azonos nyelvi közegben játszódik, a fordítói stratégia és annak eredményessége a többi McDonagh színmű fordításával összemérhető.

A szövegelemzéseken kívül minden esetben foglalkozom a fordítások recepciójával is az elérhető színikritikák tükrében, hiszen ezek az írások egy – professzionális – nézői/befogadói attitűd lenyomatát adják (ld. 1.3 alfejezet), amely nagyjából megfeleltethető az Iser-féle

„implicit olvasónak”. A recepció arról is képet ad, hogy a fordítás a bemutató idején – hiszen ez, mint Jausz figyelmeztet, dinamikusan változhat – harmonikusan illeszkedett-e az előadásba, vagy túlságosan önmagára vonva a figyelmet „főszereplővé” vált a színpadon. Más szóval: beteljesítette-e a szöveg azt a színházi potenciált, amelyet a készítők el akartak érni.

3.1 A dialektus mint a szereplő álruhája (Shakespeare: *Lear király*)

A következőkben a *Lear király* 4. felvonás 6. jelenetének 222-241. sorát, Oswald és Edgar halállal végződő vitáját veszem górcső alá. Hét különböző magyar fordítást hasonlítok össze nyelvi pontosság, színpadi funkció és mondhatóság (*Sprechbarkeit*) szempontjából, valamint a klasszikus Vörösmarty-fordítás óta keletkezett újabb fordítások esetében ismertetem a rendelkezésre álló kritikai visszhangból megismerhető, a fordításokat érintő reakciókat. A vizsgált fordítások keletkezésük sorrendjében, fordítóik nevével jelezve, a következők: Vörösmarty Mihály (1856), Kosztolányi Dezső (1936), Füst Milán (1955), Mészöly Dezső (1986), Forgách András (1993), Jánosházy György (2002), Nádasdy Ádám (2010), Varró Dániel (2010).

Színdarab-fordításokról lévén szó, fontos nyomatékosítanunk, hogy a fordítások közül legalább négy (Mészöly, Forgách, Nádasdy, Varró) kifejezetten színházi felkérésre készült, Füst változatát is bemutatták és gyakran játsszák a Vörösmarty-fordítás Arany (1865), Szabó Lőrinc (1955) és Forgách (1993) által készített átdolgozásait is. Tehát Kosztolányi és Jánosházy szövegváltozatán kívül mindegyik tárgyalt fordítás dokumentáltan színpadra került Magyarországon – bár ami a vizsgált jelenetrészletet illeti, a későbbiekben látni fogjuk, hogy a színházi megvalósítás során nem feltétlenül hangzott el minden lefordított sor a színpadon.

A *Lear*-fordítás Kosztolányi utolsó éveire, betegségéhez kötődik. „Tőle szokatlan módon nem adta ki kezéből a szöveget [s később] tragédiafordítását a kritikusok és tudósok többnyire csak bírálták, megoldásait kifogásolták” – írja Kiss Zsuzsánna tanulmánykötetében.¹¹⁸ Ezek után talán nem meglepő, hogy sosem került színpadra.

Jánosházy György esetében sincs szó színházi felkérésről. A saját *Lear*-szövegét az akkor 88 éves kolozsvári költő, műfordító egy marosvásárhelyi kiadó Shakespeare-sorozatához fordította, legalább annyira saját kedvtelésből, mint mások okulására.

Egy-egy új *Lear* fordítás legtöbbször színháztörténeti jelentőséggel bír, a színházak lehetőség szerint fontos eseményekkel (új játszóhely avatása, évadnyitás stb.) kapcsolják össze egy új Shakespeare-fordítás bemutatását, főleg a vidéki színházakban. Az alábbi évszámok jól

¹¹⁸ Kiss 2010, 185

tükrözik azt az általánosan elfogadott műfordítói megállapítást, hogy a színpadi művek fordításai átlagosan húsz év alatt veszítenek annyit frissességükből, hogy érdemes megfontolni egy új fordítás elkészítését,¹¹⁹ amennyiben az előadás a maga kora nyelvén kívánja megszólítani a nézőit. Íme a fordítások első színpadra kerülésének listája és ismert körülményei.¹²⁰

Füst Milán fordítása 1958 őszén került színpadra, a Szegedi Nemzeti Színház évadnyitó előadásként. Mészöly Dezső a Pécsi Nemzeti Színház új kamaratermének avatására készítette el a saját *Lear* fordítását. Az előadás bemutatója 1986. október 10-én volt, Szegvári Menyhért rendezésében. Forgách András Vörösmartyhoz a lehető legjobban ragaszkodó változatát a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház felkérésére készítette, és Halasi Zoltán rendezésében mutatták be. Ezt a fordítást/változatot később még néhányszor használták, többek közt a veszprémi Petőfi Színházban 1993-ban, Vándorfi László rendezésében és a Győri Nemzeti Színházban Ács János rendezésében (Vörös Róbert dramaturgi közreműködésével). Nádasy Ádám új fordítását Telihay Péter rendezéséhez rendelte meg a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház, a dramaturg Faragó Zsuzsa volt és 2010. május 15-én volt a bemutató. Varró Dániel ugyanebben az időben a Nemzeti Színház felkérésére Gothár Péter számára fordította a művet. Itt a dramaturg Keszthelyi Kinga volt, a bemutatóra pedig alig négy nappal a nyíregyházi premier után, május 19-én került sor.

Nem csak a *Lear király* színpadra állítására, hanem valószínűleg a mű fordítására is igaz a Peter Brook-i *bon mot*: „a *Lear király* olyan, mint egy hegy, melynek csúcsát még nem sikerült meghódítani, de a korábbi látogatók holtteste máig ott hever az út mellett: Olivier itt, Laughton amott: félelmetes!” majd így fejezi be a képet: „a hegy azután is ott áll majd, ha a próbálkozó hegymászókat tisztességesen eltemették”.¹²¹ Lehetetlen vállalkozás volna egy érvényes *Lear király* szöveget létrehozni magyarul? Nem célozok választ adni erre az izgalmas kérdésre a darab teljességét illetően, de megkísérlem a választ a kiválasztott 20 soros részlettel kapcsolatban.

Talán meglepő, hogy a dialektusfordítás szempontjából tárgyalandó személynek épp Edgart választottam Shakespeare *Lear király*ából, hiszen nem a nyelvhasználata az első, ami róla eszünkbe jut, hanem az, hogy a darabban többször kénytelen alakot váltani. Ő Gloucester törvényes fia, akit féltestvére, Edmund ármánykodása tesz földönfutóvá, menekültté. A főúri örökösből Szegény Tamás, koldus vagy (megjátszott?) bolond lesz, majd vak apja kísérelésként

¹¹⁹ „It is necessary for every generation to have their own translations” (Cetera 2009, 105.)

¹²⁰ Az OSZMI online *Színháztörténeti adattára* (<https://szinhaztortenet.hu>) 62 *Lear király* bemutatót tart nyilván (feltüntetve a bemutatás helyét, idejét és a rendező személyét) <https://szinhaztortenet.hu/results/-/results/615d1a25-509b-42b4-81a6-ace985c2cc61/solr/0/24/score/desc#displayResult>

¹²¹ Mack 1972, 5; 41

újabb szerepekbe bújik. A beszéd, a nyelvhasználat azért válik fontossá a darabban, mert Shakespeare is él azzal a karakterábrázolási lehetőséggel, mely szerint a kiejtés a társadalmi hovatartozásról árulkodik, tehát a megváltoztatott kiejtés akár álruha is lehet.

Edgar különböző felvett személyiségeinek nyelvhasználata fontos tehát az átalakulás/álöltözet szempontjából, és Shakespeare ki is használja a helyzet drámaiságát: az apját kísérő Edgart vándorlásuk során egy-egy pillanatra a lebukás veszélye is fenyegeti. A vak Gloucester meg is jegyzi a negyedik felvonás hatodik jelenetének elején – ennek a jelenetnek a végén található néhány sor elemzése lesz jelen alfejezet tárgya –, hogy egyre javul Edgar beszéde.

GLOSTER	Megváltozott a hangod; s a beszéded értelmesebb, szebb is, mint azelőtt.
EDGAR/PARASZT	Ez tévedés: semmim se változott, csak a ruhám.
GLOSTER	Pedig jobban beszélsz. ¹²²

Itt kell kitérnünk a hitetlenség felfüggesztésének kérdésére. A *willing suspension of disbelief*, azaz a hitetlenség felfüggesztése egy Samuel T. Coleridge-től származó fogalom.¹²³ Azt a nézői (olvasói) attitűdöt írja le, amely a művészi kifejezés erejétől elvarázsolva – azaz csak kiemelkedően jó írói minőség esetén – hajlandó elfogadni például azt, hogy a király nem ismeri föl a legközelebbi szolgáját, ha az elváltoztatja a hangját; egy apa nem ismeri föl a fiát, ha az szegényes ruhákba öltözik stb. Így az álöltözetek nem kérdőjeleződnek meg, legyenek akár auditív, akár vizuális jellegűek.¹²⁴ Kent grófja Edgarhoz hasonló stratégiát követ a drámában, és közben számít a nézői hitetlenség felfüggesztésére:

KENT Ha elváltoztatnám a hangom is,
Kis akcentussal mondjuk, akkor ezzel
Meg is van, kész a jó cél érdekében
Felöltött álruhám.¹²⁵

Azért említem Kent figuráját, mert amikor a *Lear királlyal* kapcsolatban a dialektushasználatot és a rejtőzés fogalmát vizsgáljuk, Kent alakja tűnik a leghangsúlyosabbnak

¹²² 4. felvonás 6. jelenet 7-10. sor Nádasy Ádám fordítása. (Nádasy 2010b)

¹²³ Coleridge 1907, 6

¹²⁴ Maynard Mack is hivatkozik az A. C. Bradley Shakespeare-kutató által összeállított listára (1904), melyben „durva valószínűtlenségek” sorát adja meg, „melyeket senkinek sem sikerült kimagyarázni.” (Mack 1972, 3)

¹²⁵ Varró Dániel fordítása.

– de csupán az *előadást*, és nem a leírt szöveget tekintve. Mert bár Kent beszél az akcentusváltásról, ennek a ránk maradt szövegváltozatokban látható nyoma nincs. Kiejtése, szóhasználata nem változik, ahogy a leírt szavak helyesírása sem. Természetesen óriási színészi feladat az I. felvonás 4. jelenetének fent említett nyitómondatától szinte a darab végéig, az 5. felvonás 3. jelenetéig, amikor újra saját alakjában, álöltözet nélkül jelenik meg, egy akcentust folyamatosan fenntartani, játszani vele, majdnem lebukni – nehéz, de hálás szerep. A 4.1. fejezetben tárgyalom részletesen, hogy Fazekas István például milyen színészi eszközöket, milyen a dialektushasználattal kapcsolatos színpadi megoldásokat használt Kent szerepe kapcsán a 2010-es nyíregyházi előadásban.

Van ugyanakkor egy rövid rész a műben, a fent említett 20 sor, a IV. felvonás 6. jelenetének vége, a 222–241. sorig,¹²⁶ ahol Edgar a pillanat törtrésze alatt vált egy egészen más nyelvhasználatra annak érdekében, hogy titokban tartsa valódi identitását. És ez az a rész a darabban, ahol a nyelvjárás használata a leírt szövegben is látványosan megmutatkozik.

A könnyebb elkülönítés érdekében félkövér betűtípussal emelem ki a dialektális jegyeket a szövegben, s a későbbiekben a fordítás-mondatok összevetésénél is ezt a kiemelési formát alkalmazom majd.

King Lear IV. 6. 222-241

Enter Oswald

OSWALD	A proclaimed prize; most happy! That eyeless head of thine was first framed flesh To raise my fortunes! Thou old, unhappy traitor, Briefly thyself remember. The sword is out That must destroy thee.	225
GLOUCESTER	Now let thy friendly hand Put strength enough to't.	
OSWALD	Wherefore, bold peasant, Dar'st thou support a published traitor? Hence, Lest that th' infection of his fortune take Like hold on thee. Let go his arm.	230
EDGAR	Ch'ill not let go, zir , without vurther 'cagion .	
OSWALD	Let go, slave, or thou diest.	
EDGAR	Good gentleman, go your gait and let poor volk pass. And 'ch'ud ha' been zwaggered out of my life, 'twould not ha'been zo long as 'tis by a vortnight .	235

¹²⁶ Foakes 1997, 344-346.

Nay, come not near th'old man; keep out, **che vor ye**, or
I'se try whether your costard or my baton be the harder.
Ch'ill be plain with you.

OSWALD Out, dunghil. [*draws his sword*] *They fight.*
 EDGAR **Ch'ill** pick your teeth, **zir**. Come, no matter **vor** 240
 your foins. [*Oswald falls*]

A színháztörténeti hűség szempontjából fontos, bár a mai előadásokat egyáltalán nem befolyásolja, sőt, inkább megnehezíti, hogy az a dialektus, amit használ, az angol színpadon akkoriban elfogadott és gyakran használt nyelvjárás volt. Az fent idézett angol eredetiben Edgar egy West Country dialektust használ, egy Nyugat-Angliára jellemző, kelta és germán hatásokról árulkodó beszédmodot, amit Nádasdy Ádám az egyszerűség kedvéért „messzevidékiek”¹²⁷ jellemez a saját fordításában. Sir Francis Drake és Sir Walter Raleigh nyelvjárása, a West Country dialektus a mai Nagy-Britannia délnyugati részén, Bristol és környékén terjedt el leginkább.¹²⁸ A koramodern korban leginkább földműveléssel és hajózással foglalkozó lakosság miatt a parasztok és hajósok/kalózkodók nyelveként jelent/jelenik meg az irodalomban és később filmen is.¹²⁹

De vajon miért kezd Edgar hirtelen West Country dialektusban beszélni? Kutatásaim során ezt a részletet az elemzők csupán a hihetetlen átváltozások, fel-nem-ismerések, a korábban említett 'kimagyaráz(hat)atlan valóságatlanságok' egyikeként aposztrofálták, beillesztették a coleridge-i vonulatba, és a 20. sor nekem is szigetként tűnt föl a dráma tengerében, míg Maynard Mack könyvében fel nem fedeztem egy félmondatot, mely Oswald Edgarhoz intézett első megszólalását hirtelen új színben tüntette föl számomra. Ahogy az alább idézett eredetiben is látjuk, Oswald második replikájában azt mondja: *bold peasant*, tehát vakmerő parasztként szólítja meg az apját védelmező, de a hatalom elől rejtőzködő férfit. Edgar csak ezután kezdi használni a helyi dialektust, az országosan is parasztokhoz kötött nyelvezetet. Egyszerre világos lett a helyzet: Edgar kapva kap Oswald mondatán, rájátszik a félreértésre, hogy védje valódi identitását: ha tetszik, instrukcióként értelmezi a mondatot, parasztnak adja ki magát.

¹²⁷ Nádasdy 2010b, 93. oldal 231. sor, később, a Magvetőnél megjelent változatban már 'vidéki tájszólás' szerepel (Shakespeare/Nádasdy 2012, 437)

¹²⁸ [...] Erzsébet királynő udvarában Sir Francis Drake és Sir Walter Raleigh is erős devoni (West Country) akcentusokról voltak híresek. (Foakes 1997, 345)

¹²⁹ „The core of the west country, the west of England, is formed by the cider counties of Gloucestershire, Avon, Somerset, and Devon, with Bristol as the main centre of population.” (Wells 1982, 335)

Amennyiben elfogadjuk ezt az értelmezést, Edgar döntése értelmet nyer – azzal pedig továbbra sem foglalkozunk, hogy a vak Gloucester miért nem reagál a hirtelen nyelvi változásra. Vegyük úgy, hogy a küzdelem elvonja a figyelmét.

Edgar megszólalásai és azok magyar fordításainak részletes elemzése előtt néhány fontos momentumot ki kell emelnünk a dráma szövegével kapcsolatban. A fordítókat is döntéshelyzet elé állít(hat)ja az a tény, hogy két önálló *Lear király*-változat maradt ránk: a 1608-as kvartó a *History of King Lear*, amely mintegy háromszáz sorral hosszabb, és a 1623-as fólió *The Tragedy of King Lear*, amely viszont körülbelül száz olyan sort tartalmaz, melyek a kvartóban nem szerepelnek. Bár már az 1986-os Oxford Shakespeare-kiadás azt állítja, hogy ezek nem egyszerű változatok, hanem két külön darab, amelyeket Shakespeare egymástól függetlenül, egyszer históriaként és egyszer tragédiaként írt meg, a mai magyar fordítások hagyományosan az e két verzió összeolvasztásából keletkezett harmadik szöveget veszik alapul. Nádasy Ádám így ír a fordító dilemmájáról saját fordításával kapcsolatban:

A tudósoknak nyilván igazuk van, de az összeszövés pártiak (így én is) erre azt mondják: egy 3200 soros mű két változata között a négyszáz sornyi különbség (még a sok apróval együtt is) nem akkora, hogy indokolt legyen két különböző darabról beszélni.

A magyar fordítói hagyomány mindig is az összeszött („konflált”) változathoz dolgozott (ettől csak Jánosházy tért el, aki az Oxford-kiadás nyomán szigorúan a Kvartó-beli HISTORY-szöveghez ragaszkodott).

Magam is egy összeszött szöveget választottam fordításom alapjául: a Foakes-féle „Arden”-kiadást, melynek szövegét vita nélkül elfogadtam eredetinek. Az el nem hangzó anyagoknál – helyek, színpadi utasítások – merítettem az Arden mellett más kiadásokból is.¹³⁰

Én magam is három angol nyelvű kiadást használtam referenciaként, a The Signet Classic Shakespeare sorozat *King Lear* kötetét (1963), a Nádasy által is használt Arden kiadást R. A. Foakes szerkesztésében (1997), valamint a The Oxford Shakespeare *The History of King Lear* kiadását (2000). Az Arden sorozat szerkesztői az egyesített szöveg mellett mellékletben közlik és értelmezik a kvartó és a fólió kiadás közti két legjelentősebb különbséget. A Signet Classic szerkesztője, Russel Fraser a szövegváltozatok elemzése helyett a mű forrásszövegeit teszi elérhetővé és a Tragédia szövegét közli, míg az Oxford Shakespeare a Kvartó szövegét veszi alapul. Az általam vizsgált sorok egy-egy szó eltérést mutatnak ugyan a különböző kiadásokban – a kvartó

¹³⁰ Nádasy 2010, 579

szövegéből hiányzik a *vurther*, például –, de a jelenet egésze és a nyelvhasználat dialektus és stiláris szempontból megegyezik, így alapos okunk van feltételezni, hogy nem befolyásolja az elemzés eredményét az, hogy melyik fordító melyik eredeti szövegváltozatot használta.

3.1.1. A fordítási megoldások összehasonlítása

Jelen fejezet ennek a rövid jelenetnek, azon belül is Edgar szövegének nyolc magyar fordítását vizsgálja a fordítástudomány és a színháztudomány metszetében, szoros szövegolvasás (*close reading*) módszerével. Először a jelenet egyes részleteinek célnyelvi megoldásait veszem sorra, majd mind a nyolc fordítás ismertetése után a fordítói stratégiák összehasonlítására összepontosítok. A fókusz kizárólag Edgar megszólalásain van, a drámai diskurzus és a színpadi megvalósíthatóság szempontjából értelmezve a fordítói döntéseket. Fontosnak tartom megjegyezni, hogy az elemzés nem nyelvészeti jellegű, hanem a színházi fordítás mint speciális fordítástípus keretében vizsgálja a célnyelvi szövegek performativitását, prozódiaját, mondhatóságát, ritmusát és funkcionális ekvivalenciáját, figyelembe véve a forrásnyelvi szöveg dramaturgiai funkcióit is. Amint azt az elméleti fejezetben is kifejtettem, ezek a paraméterek a színpadi szövegek fordításának meghatározó dimenziói, és döntő szerepet játszanak abban, hogy egy fordítás színpadra kerül-e, illetve az egyszeri bemutató után bekerül-e a színházi köztudatba. Az ilyen elemzések és a szöveg rendezői koncepcióhoz illeszthetősége dönt egy-egy fordítás mellett vagy épp ellene. Az elemzés Edgar első replikájával indul, amely nyersfordításban így hangzik: nem engedem el, uram, ha több okom nem lesz rá.

Ch'ill not let go, **zir**, without **vurther** 'cagion

Vörösmarty: Nem bocsátom, **biz én**, uram, hacsak különb ember nem mondja.

Kosztolányi: **Mán** bizony nem engedem el, ha **nemigen** kényszerítenek rá.

Füst: De nem bocsátom el **biz' én**, különb ember **kék ahó'** jó uram.

Mészöly: Fogom **biz' én**, míg csak nálad különb legény nem tiltja meg.

Forgách: **Má hogy engeszném**, ha nincsen rája egyéb ok nálad.

Jánosházy: Én **biza** nem, uram, ha nem muszáj.

Nádasdy: Engedi a fene, amíg okom nincs rá.

Varró: Én nem, amíg valaki rá nem kényszerít.

Érdekes módon csak Nádasdy elégszik meg a mondat tényleges jelentésével, és rajta kívül Forgách az, aki a Vörösmarty-féle „biz én” provokatív-nyomatékosító beszúrás elhagyásával szintén az eredeti jelentés felé alakítja a mondatot. Kosztolányi, Jánosházy és Varró megoldásában többé vagy kevésbé erősen megjelenik az erőszak érzete, egyfajta implicit kihívás érződik a mondatokból: „kényszerítenek”, „ha ... muszáj”, „valaki ... kényszerít”. Ezek a megoldások a korábban említett mellékszöveg (*Nebentext, subtext*) és az abból következő színházi potenciál szempontjából nagy jelentőséggel bírnak: mintha azt mondanák, kényszeríts, ha tudsz. Bővebben kifejtve így hangozna a karakter úgynevezett belső monológja: „Azt mondod, engedjem el. Én azt mondom, nem engedem, amíg valaki nem kényszerít. Tehát implicite azt mondom: ha azt akarod, hogy engedjem el, kényszeríts rá, küzdjünk meg. Majd meglátjuk, sikerrel jársz-e.” Tehát ezek a megoldások Edgart az első pillanattól támadó pozícióba helyezik.

A három fordító közül Kosztolányinál érződik leginkább egy vidékies íz: „mán, ha nemigen”. Forgách is ebbe az irányba indul: a vörösmartys ‘Nem bocsátom’ helyett „Má’ hogy engeszteném”, írja és a ‘nincs rá ok’ helyett is „nincsen rája ok” lesz. Füst és Mészöly megoldásaiban is hangsúlyos a vidékies hangvétel: „biz’ én”, és főleg Füstnél – „kék ahhó”= kell(ene) ahhoz –, náluk viszont a pontatlanság annyiban erősebb, hogy tovább él a Vörösmartytól átvett „különb ember” lekicsinylő gesztusa. Ez az eredeti angol mondatból hiányzik, ahogy az előbb említett verziókban használt kényszerítés, így az ezzel felidézett implicit erőszakra felhívás sem része az eredeti mondat üzenetének.

A következő replika Edgar leghosszabb megszólalása a paraszt nyelvi szerepében. A magyar változatokban is kiemelem a vidékies beszédmódot megmutatni hivatott megoldásokat.

Eredeti: Good gentleman, **go your gait** and let poor **volk**
pass. And **'ch'ud ha'** been **zwaggered** out of my life,
'twould not ha'been **zo** long as 'tis by a **vortnight**. 235
Nay, come not near th'old man; keep out, **che vor ye**, or
I'se try whether your **costard** or my baton be the harder.
Ch'ill be plain with you.

Vörösmarty: Jó uram, eredj **dógodra**, hagyj békét a szegény népnek. Ha
kiáltássó hattam vóna magamat az **életbű kikergettetnyi**, már ezelőtt
tizennégy **nappa** megeshetett **vóna**. Közel ne **gyűj** az **öreghő**.
megájj, mondom, mert különben **egtoróbállom**: tőkfejed keményebb-e
vagy ez a furkósbot? **Má** csak kimondom igazán.

- Kosztolányi: Te menj inkább a **dógodra**, nagy jó uram és ne bánts a szegény népet. Ha efféle **kajabálástul** meg lehetne halni, hát akkor én már két héttel ezelőtt is meghaltam **vóna**. Te, ne **kerügesd** azt az öregembert; hátrébb, ha mondom, mert tüstént kipróbálok, hogy a furkósbotom keményebb-e, vagy a te tökfejed. **Mán** én csak úgy beszélek, ahogy tudok.
- Füst: No uraság, erigy **dógodra**, mondom és ne zargasd annyit a szegény ember fiát. Ha nagy **pofátú** hagytam **vón** magam az **életbú kikergettetnyi**, mán idestova tizennégy napja itt se **vónék**. **Ehhó** az **öreghó**, jaj, nem jössz közel, **tágújj**, ha mondom, mert **mindjára** megpróbálom, tökfejed keményebb-é, vagy jó furkósbotom. Mán csak kimondom, amit **gondulok**.
- Mészöly Te menj inkább **dógodra**, jó uram, hagyj **békít** a szegény népnek! Ha **engettem vóna**, hogy csak úgy ordítózással kikergessenek **ebből** a **világbul**, akkor én **mán** két hete elpatkoltam **vóna**. Közel ne **gyűjj** az **öreghó**! Ne moccanj, ha mondom, **mer mingyá** megpróbálok, hogy ez a **bugafejed** keményebb-e vagy ez a bunkó! Kimondom a szót kereken!
- Forgách: Jó uram, eredj **dógodra**, **hagy** békét a szegény népnek. Ha pusztá **ijesztetetéstő hattam vóna** magamat az **életbú kikergettetnyi**, már két hete elpatkoltam vóna. Közel ne **gyűjj az öreghó'**; **megájj**, mondom, mert különben **egtoróbállom**: tökfejed keményebb-e vagy ez a furkósbot? **Má** csak kimondom igazán.
- Jánosházy: Jóember, menj **dógodra**. Hagyd békén a szegényembert. Ha csak úgy ki lehetett volna ijesztetni engem a **világbú**, már két hete nem élnék. Közel ne **gyűjj** az **öreghó**. Maradj helyben, ha mondom, különben kipróbálok, melyik keményebb, a kobakod vagy a botom; kimondom kereken.
- Nádasdy: Legyen **má'** jó az úr, **azt'** menjen a **dógára**, szálljon le a szegény emberről. Ha engem ilyen beszéddel meg lehetne halasztani, már két hetet se éltem **vóna** a világon. Hé, hé! Ne merjen az öreghez nyúlni! Maradjon magának, ha jót akar; **mer'** kipróbálok, hogy elég kemény-e az a gombóc feje a botomhoz. Komolyan beszélek, hallja!
- Varró: Láss a dolgod után, uraság, ne **bizseréljed** a szegény embert. Ha parancsolgatástól csak úgy **búz-báz** fűbe lehetne harapni, nos én fűbe haraptam volna tegnapelőtt is már. Ne üzzed azt a **csorvasz** öregembert, coki, ha mondom, mert **búbón célozlak** a botommal, de **saját őszintén**.

Kosztolányi feltűnően jól illeszkedik az angol szöveg lélegzetvételéhez. Körülbelül hasonló hosszúságú és beosztású, jól mondható mondatokkal dolgozik. Finom utalások vannak csupán a vidékies nyelvhasználatra: dógodra, kajabálás, tüstént, mán... De nem emeli ki ezt a néhány sort az egész darabból. Így bár a szöveg mondhatóságában, tagolásában hasonlít az eredetire, funkciójában mégsem tölti be az eredeti szerepét, mert Edgar rejtőzködésre használja ezeket a sorokat. Nem akarja felfedni kilétét sem apja, sem Oswald előtt.

Füst, ahogy a kiemelések sűrűségéből is látszik, nagyon látványosan hozza létre a nyelvjárást. Kissé nyelvtörő megoldásokat használ, és még a mondatokat is kicsit túlbonyolítja: sok a közbevetés, a rövid felkiáltások egy mondatba ékelve. Kihívás hitelesen előadni, úgy, hogy ne bohóctréfának hasson. Igaz viszont, hogy Edgar emögé jól el tud bújni – ha a túlzott szócsavarás le nem buktatja. Talán ez a szerkezeti bonyolultság az oka, hogy hiába ír lelkendezve a hetvenötödik évét betöltött öreg mester új fordításáról a *Délmagyarország*¹³¹ a bemutató előkészületeit ismertető cikkében, a Vörösmartyt ugyan helyenként kiigazító, de tőle sokat átvevő új szöveg nem válik a színházi kánon részévé. A bemutató után csak a Huszonötödik Színház 1976-os Lear előadásában használták,¹³² de ott annyira megkurtították a shakespeare-i szöveget,¹³³ hogy ezt nem is tekinthetjük újabb színpadra kerülésnek.

Mészöly megoldásai a Kosztolányi és Füst által meghatározott két szélső érték közé illesztik a szöveget. Fonetikus leírással teszi egyértelművé a vidékies beszédet, de egyszerűbb szavakat használ: a „nagy pofátúl” helyett „ordibálást” találunk, használja pl. az „elpatkol” szót, ami modernebb érzetet ad, és miután nem neutrális kifejezés, mint a meghalni, ezzel egyedibbé, karakteresebbé, vagyis színházibbá is teszi a szöveget. Mészöly gyakorlott színpadi fordító és ez a szöveg ritmusán is meglátszik: jól mondható mondatok, kellemes tagolás. Talán csak a „bugafej” és a „bunkó” szavak használata erősíti rá túlságosan a vidékies stílusra.

A rendező, Szegvári Menyhért így nyilatkozott a fordításról a bemutató kapcsán: „A drámát Mészöly Dezsővel újrafordítottuk, véleményünk szerint a modernebb nyelvezet jobban érvényre juttatja a történetben lévő groteszk elemeket, mint Vörösmarty romantikus stílusa.”¹³⁴ A *Képes* 7 1986. november 4-i számában pedig Takács István, a *Népszava* kritikus, bár az előadást összességében nem dicséri, így ír: „...nagyon izgalmas Mészöly Dezső új fordítása:

¹³¹ „A Lear király próbája közben” 1958.

¹³² Link a 25. Színház *Lear király* előadásának OSZMI adatlapjához:
<https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI51818>

¹³³ Geszti 1976

¹³⁴ G. T. 1986

sokkal frissebb, maibb lett tőle a dráma.” A fordítás szakmailag egyértelműen sikeres volt, a bemutató után még kilenc másik előadásban használták.¹³⁵

Forgách András változata a dialektusábrázolás szintjén nagyon kevésben tér el Vörösmartytól. Két részletet egyszerűsít („kiáltás” helyett „ijesztegetés”, „ezelőtt tizennégy nappa” helyett „két hete elpatkoltam vóna”), de alapvetően átveszi Vörösmarty megoldásait. A bemutatóról közölt kritikák a szöveget nem említik, így a korabeli recepcióról nincs információnk.

Vörösmarty és Jánosházy fordítása közt eltelt 110 év – de ez a különbség alig érezhető. Jánosházy György fordítása ugyan szikárabb kissé, mint Vörösmartyé, és nem jelzi olyan erősen a dialektus használatát, de a szóhasználata egyáltalán nem modern, ugyanakkor költőiségével sem homályosítja el Vörösmarty teljesítményét. Csupán jelzésértékkel szerepel a szövegben a nyelvjárás érzékeltetésére a „dógodra”, „világbú”, „gyűjj” és „öreghő”. Ez lenne az a semlegesnek mondható szöveg, ami megadja a színházi alkotók számára a szabadságot? Miután a szöveg nem színházi felkérésre készült, így az sem feltételezhető, hogy a semlegességre törekvés egy későbbi dramaturgi beavatkozásnak szándékozna teret engedni. De olvasásra szánt drámaszöveggént is épp a kortársak számára jól átérezhető drámaiság hiányzik leginkább. A szövegnek tartalmi hibája nincs, de nem lehet véletlen, hogy a megjelenése óta eltelt huszonhárom évben nem került színpadra.

Érdekes megemlíteni, hogy az általam összehasonlított három angol kritikai kiadás jegyzetei¹³⁶ a nyilvánvaló egyezések mellett egy pontban eltérnek, mégpedig hogy mit is jelent Edgar második megszólalásának második mondata, hogy az ilyen beszéd, hepciáskodás, dicsekvés, stb. két héttel megrövidítené Edgar életét, vagy két hetet sem élt volna összesen. Az Oxford Shakespeare¹³⁷ szerint két héttel megrövidítette volna az életét, az Arden sorozat szerkesztője szerint viszont két hetet sem élt volna.

Vörösmartytól Jánosházyig mindenki a kéthetes időtartammal játszik, míg Nádasy az Ardent követte: „Ha engem ilyen beszéddel meg lehetne halasztani, már két hetet sem éltem vóna a világon.” Varró pedig úgy döntött, hogy az eredetiben szereplő két hetet nem veszi figyelembe egyáltalán, ehelyett a „fübe harapni” szókapcsolattal játszik el, egyszerűen visszaismétli, és tegnapelőttet mond. „Ha parancsolgatástól csak úgy bűz-báz fübe lehetne

¹³⁵ A Színházi Adattár adatai alapján <https://szinhaztortenet.hu/results/-/results/88038ed2-1974-4b09-a981-f3a5e2214c32/solr#displayResult>

¹³⁶ *King Lear* 1. The Signet Classic Shakespeare, 1963 2. The Oxford Shakespeare, 2000 3. The Arden Shakespeare, 1997.

¹³⁷ *The History of King Lear* szerk. Stanley Wells, 2000.

harapni, nos én fűbe haraptam volna tegnapelőtt is már.” Véleményem szerint éppen Varró Dániel megoldása mutatja meg, miért érdemes az Arden kiadás jegyzetéhez igazodni: ha mindegy, hogy két hete vagy tegnapelőtt történt (vagy történhetett volna) valami, akkor nem érdemes azt mondanom, hogy bármikor meghalhattam volna. Többet jelent, ha azt mondom, nem olyan fából faragtak, hogy megijedjek, mert ha csak az számítana, hogy ki a szolga és ki az úr, nekem már élni sem kellene. Ha ezt a gondolatsort végigvezetjük, a karaktert építő személyiségjegyet tudunk létrehozni ebből az egyszerű mondatból, ami ismét a mondat és a jelenet színházi potenciálját és rétegzettebb játszhatóságát segíti.

A másik fordítói szempontból megfontolandó jegyzet az összecsapás előtti utolsó mondatra vonatkozik. Itt csupán annyi az információ, amit a fordító kaphat, hogy a ’kiverem a fogaidat’ tartalmú mondat szólás értékű, rögzült szókapcsolat volt az Erzsébet-korban, értelme kb. az volt: jól helyben hagylak, legyőzlek.

Eredeti:	Ch’ill poick your teeth, zir ; no matter vor your foins.
Vörösmarty	Majd megkopogtatom a fogaidat, sir. Jer, egy csöppet sem félelek a furfangjaidtú .
Kosztolányi Füst	Te, kitöröm a fogaidat. Na, gyere, nem félek én a te vagdalkozásodtúl . No sir , hadd piszkálom meg hát fogad. No jer. Vagdalkozásodtú nem félek én.
Mészöly Forgách	Kiverem ám a fogad, úrfi! nem félek az ilyen szurkapiszkálástul! Maj_kiverem_a fogaidat, uram. Jer, egy csöppet sem félelek a furfangjaidtú .
Jánosházy Nádasdy	Kiverem a fogaidat, uracskám. Nem félek a szurkálásodtól. Egyenként verem ki a fogait. Döfködjön csak a kardjával, jó’ van, jó’ van!
Varró	Taknyodon törüllek! Gyere, nem félek én a ficerélésedtől .

Nem meglepő, hogy a fordítók szinte mindegyike a hasonló magyar szófordulat keresése helyett a jól vizualizálható/elképzelhető fogkiverést tartotta meg, több-kevesebb sikerrel. Vörösmarty fogkopogtatása és Füst fogpiszkálása hat legkevésbé sikerültnek a mai fülnek. Mészöly „Kiverem ám a fogad!”, Forgách „Maj kiverem a fogaidat”, Jánosházy „Kiverem a fogaidat” és Nádasdy „Egyenként verem ki a fogait” megoldása bár az eredeti angol jelentést, a legyőzést nem hordozza, de kihívó, illetve verekedésre buzdító mondatok, így a beszélő önbizalmát jelezve burkoltan a győzelem sugalmazása is benne van a közlésben. Varró az egyetlen, aki más

megoldást keres: „taknyodon törüllek” megoldása sem hordozza az eredeti jelentés teljes spektrumát, de az orrba vágjak ezen költői változata azért elég konkrét fenyegetést tartalmaz.

Fontosnak tartom felhívni a figyelmet arra, hogy egyedül Nádasy használja a magázódó formát, pedig az eredetiben végig a magázódó *you*¹³⁸ szerepel és a helyzet (paraszt beszél udvaronchoz) is a magázódást kíváná.

3.1.2. Párhuzamos stratégiák: két új Lear-fordítás egy évadban

Nádasy és Varró megoldásait most külön alfejezetben is részletesen megvizsgálom, ugyanis a két egyidejű fordítás (és a két kortárs fordító) nem csak a magyar színházi világban teremtett speciális helyzetet, de a színházi fordítás kutatásában is különleges lehetőséget biztosít egy forrásszöveg két teljesen egykorú fordításának összehasonlítására.

Más Shakespeare-fordító kultúrákban, pl. Lengyelországban, talán nem különös, ha ugyanazon drámának egyszerre több fordítása születik, de Magyarország (színházi közönségének) mérete miatt mégis színháztörténeti jelentőségűnek tekinthetjük, hogy 2010-ben, abban az évtizedben, amikor különösen gyakran vették elő a színházak a *Lear királyt*, két magyarországi színház is új, de eltérő fordításban mutatta be a darabot. A két új fordítás egyszerre, párhuzamosan készült, merőben más fordítói attitűddel. Színháztörténeti jelentőségűnek neveztem ezt a tényt, de a színházi-fordítás szempontjából is kiemelkedő fontosságú ez, hiszen így alkalmunk nyílik a különböző megoldásokat egybevetni, és nem kell figyelembe vennünk a nyelv avulásának szempontjából lényeges esetleg évtizedes különbségeket és a Jauss elméletéből ismert *Erwartungshorizontnak*,¹³⁹ azaz a nézők elvárásai horizontjának változásával sem kell számolnunk. Így egyértelműbben megmutatkoznak a műfordítók megoldásaiból kirajzolódó trendek. Nádasy és Varró számára ugyanaz a 2010-es magyar nyelv volt elérhető és felhasználható. Vizsgáljuk meg újra Edgar leghosszabb replikáját az elemzett részletben:

Nádasy: Legyen **má'** jó az úr, **azt'** menjen a **dógára**, szálljon le a szegény emberről. Ha engem ilyen beszéddel meg lehetne halasztani, már két hetet se éltem **vóna** a világon. Hé, hé! Ne merjen az öreghez nyúlni! Maradjon magának, ha jót akar; **mer'** kipróbálom, hogy elég kemény-e az a gombóc feje a botomhoz. Komolyan beszélek, hallja!

Varró: Láss a dolgod után, uraság, ne **bizseréljed** a szegény embert. Ha parancsolgatástól csak úgy **bűz-báz** fűbe lehetne harapni, nos én fűbe

¹³⁸ Nádasy 2021, 12

¹³⁹ Jauss 1982

haraptam volna tegnapelőtt is már. Ne űzzed azt a **csorvasz** öregembert, coki, ha mondom, mert **búbón célozlak** a botommal, de **saját őszintén**.

A két változatot így egymást mellé téve látjuk, hogy mindkét verzió igyekszik valamilyen módon jelezni a megszokottól eltérő nyelvhasználatot. Ha a kiemeléseket követjük, látható, hogy egyikük sem viszi túlzásba a vidékiesség megmutatását. De Nádasy Ádám a nyomtatott szövegben lábjegyzettel látta el a részletet.

A vastagbetűs részeket¹⁴⁰ Edgar egy újabb hangon, egy távoli vidék (Nyugat-Anglia) tájszólásában mondja (és prózában!), amit Shakespeare az írásmóddal is jelez. Az angol színpadon ma is természetes, hogy a munkás-paraszt figurák tájszólásban beszélnek. Ezt a leírt magyar fordításban alig lehet érzékeltetni, s így megvalósítását, mértékét a színészre kell bíznom.¹⁴¹

Tehát Nádasy álláspontja szerint a színész ill. a rendező joga, kötelessége eldönteni, hogy milyen mértékben érzékelteti a dialektus használatát. Ő fordítóként ad egy megoldást, jelzi a szóvégi mássalhangzók hiányát, a szórövidüléseket, *volna*, *dolga* szavak o és l hangzóinak hosszú ó hangban egyesülését stb., olyan kifejezéseket használ, mint *szálljon le róla*, *maradjon magának*, *meghalasztani* – visszafogott, ugyanakkor ismerős köznapi kifejezések ezek. Jelzik, hogy a beszélő nem kifinomult társalgást folytat, de nem vonják túlzóan magukra a hallgatóság figyelmét. Ezen a szövegen is érződik, hogy gyakorlott színházi fordító készítette, mert jól mondható, jól illeszkedik a természetes lélegzetvétel hosszához és a másik karakter mozgását is kiérezhetjük pl. a Hé, hé! felkiáltásból. Élő helyzetet közvetít tehát a szöveg.

Varró Dániel ennél sokkal radikálisabb módon oldja meg a feladatot. Ő használja az összes itt vizsgált műfordító közül a legkevesebb nyelvjárásra utaló nyelvtani formát. Technikája merőben különbözik kollégáitól. Varró ugyanis mindenfelül helyezi a színpadi hatást. Olyan szavakat illeszt a nyelvtanilag alapvetően kifogástalan mondatokba, melyeknek hangulata erősen hordozza a dialektális jelleget, azonban döbbenetes módon nem valódi nyelvjárási fordítást ad, hanem olyan létező, de már rég elfeledett magyar szavakat használ fel, melyeknek teljesen más jelentésük volt 'aktív' korokban.

¹⁴⁰ Nádasy a saját kéziratában vastagon szedte a dialektusban írt sorokat, így hívva föl rájuk a figyelmet. (Nádasy 2010b) Ezt a szerkesztési elvet a nyomtatott kötetben is átvették. De a Magvető kiadónál megjelent változatban, mivel nem egyértelműen csak színházi felhasználókra számítanak a leendő olvasók között, némileg változott a lábjegyzet szövege: „Az angol színpadon ma is természetes, hogy a munkás-paraszt figurák tájszólásban (vagy éppen városi szlengben) beszélnek. Ezt a leírt magyar fordításban csak némileg lehet érzékeltetni.” (Nádasy 2012, 437)

¹⁴¹ Nádasy 2010b, 79

A *csorvasz* szó, amely itt a *szerencsétlen, fáradt, ereje végén járó* jelzőket idézi elénk, miközben a mondatot olvassuk, valójában a Kiss Gábor szerkesztette *Régi magyar szavak magyarázó adatbázisa* szerint *nyomorult paraszt* jelentéssel bír. A *bizserél* eredeti jelentése pedig *cirógat* vagy *csiklandoz*,¹⁴² és nyilvánvaló, hogy Oswald meg sem kísérli megcsiklandozni sem Edgart, sem Gloucestert.

A szavak tehát halandzsaként működnek. A mondatokat érteni véljük annak ellenére, hogy némely szónak nem ismerjük a jelentését. Varrónál a „bizserél” szót automatikusan helyettesítjük be gondolatban egy olyan szóval, aminek jelentése piszkál, nem hagy békén, kellemetlenkedik. Kissé vulgárisabb hangütéssel szólhatna így a mondat: ne baszkuráld a szegény embert. A jelentés hasonló, de a mondat (túl?) konkréttá válik, és ami még fontosabb, hatásában városiasabbá, mert a *bizserél* hangsora révén jön létre a vidékies hatás. Hasonló megoldás a „búz-báz”, ami a gyakran használt hipp-hopp (egykettőre, gyorsan) jelentést idézi fel formaiságában, hangalakban pedig megmarad a vidékies hangzásnál. A legjobb, egyben legösszetettebb példa a Varró-féle fordítói attitűdre a replikának az utolsó mondata: „Ne űzzed azt a csorvasz öregembert, coki, ha mondom, mer búbon célozlak a botommal, de saját őszintén.” Varró is gyakorlott színpadi fordító, ezt a mondatot is nagyon jól lehet mondani, jó a ritmusa, a tagolása segíti Edgar támadó hozzáállását és a dialektusos ízt/hatást is érezzük. Persze a mondat tele van apró trükkökkel. A „csorvasz” jelzőként való használata jót tesz a vidékiességeknek, bár mi már tudjuk, hogy jelentése szerint nem volna helye a mondatban. Varró nem törődik az eredeti mondatban lévő összehasonlítással sem: „búbon célozlak a botommal” írja, és megoldásában tartalmilag benne van a fenyegetés, ami az eredetiben is. És a „saját őszintén” tagadhatatlanul briliáns megoldás az angolra, ami nyersfordításban kb. annyi, hogy egyszerű, érthető leszek. Ugyanakkor megkerülhetetlen problémát is felvet ez a megoldás, mert akaratlanul is mosolyra készítené. Kérdés, hogy a szöveg fenyegető hatását nem veszélyezteti-e ez a nyelvi lelemény.

Nehéz ítélni a fordítói stratégiákról, mégis, minden színházi dramaturg és rendező ezt színházcsinálóként minden produkció előkészítésekor kénytelen megtenni. Nádasdy pontos, tudományos alapossággal elkészített, így jelentéstartalmában megbízható szöveg, amely a színpadi kívánalmaknak megfelelően a mondhatóságot is igyekszik szem előtt tartani, miközben a fordító minden értelmezési segítséget is megad azzal, hogy fordításait jegyzettel látja el. Az, hogy Nádasdy tisztában van a fordítás részleteinek színpadi hatásával, illetve a műfordító döntéseinek súlyával, a fejezetben korábban idézett „Részletek egy új „Lear király”

¹⁴² Kiss 2012

fordításból”¹⁴³ című írásából is kiderül, melyben konkrét szövegrészletekhez fűz fordítói magyarázatot, ismerteti döntéseit szóhasználat, tegezés-magázás és a szöveg ritmusát meghatározó kérdésekben.

Nádasdy a szöveget a színházi hatás alá rendeli, azaz annak fogja föl, ami: egy színházi előadás nagyon fontos alapanyaga, ami azonban nem determinálhatja teljes egészében az előadást. Deklaráltan felkérésre dolgozik, tehát színházi felhasználásra készíti a fordítást, még akkor is, ha a kánonhoz tartozó költő-műfordítóként tudja, hogy a kész szöveg könyvalakban is meg fog jelenni. Ahogy Lovas Enikő elemzésében is olvashatjuk, Nádasdy fordítása a nyíregyházi előadás esetében a rendezői koncepció természetes kiteljesedése.

A hatalmi vágy és a hatalomhoz való kényszerű viszonyulás pokolkörei – azt hiszem, ez leghangsúlyosabb eleme a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház Telihay Péter rendezte Lear királyának. Már maga a műsorfüzet is egy meglehetősen zavarba ejtő kiadvány. Az előadásra vonatkozó legszűkebb adatokon kívül Benedek Elek A só c. meséjének részleteit tartalmazza, továbbá Négyen beszélgetnek címmel a négy nagy parlamenti pártnak a magyarországi választások utáni jellemző dikciójából idéz, és mindezt Ady Endre a Nekünk Mohács kell néhány strófájával zárja: „Ha van Isten, ne könyörüljön rajta...”

Így, ilyen körülmények közt és *ehhez képest* fogalmazta meg magát a színpadon a nyíregyházi *Lear király*. Azzal kezdték, hogy a színház újrafordította a darabot, az egyik legkiválóbb hazai Shakespeare-fordítóval, Nádasdy Ádámmal. (Szakértők szerint a műfordítások, különös tekintettel a színpadi művekére kb. húsz évente évülnek el.) Nádasdy Ádám munkája pl. Mészölyéhez képest nyersebb, konkrétabb, egyáltalán nem archaizáló, és noha valódi költő fordította, igen kevésbé poétikus szöveg. Egy igazi mai Shakespeare.¹⁴⁴

Ugrai István olyannyira sokra tartja kritikájában a fordítást, hogy Nádasdy új magyar szövegét a nyíregyházi előadás fókuszaként, a kaotikus rendezést összetartó erőnek jellemzi:

Merthogy az első felvonás után – némi kaotikus mellékhatással ugyan, de – úgy tűnhet: tart valahová az előadás, ami köszönhető a kifelé mondott, ragyogó világosan értelmezett, elemzett textusnak (a szöveg érthetősége egyébként Nádasdy Ádám következetes, időtlenül szépnek, mégis mainak hangzó, szójátékokkal és humorral is megtűzdelt fordításának nagyban köszönhető, bár a második rész felpörgetett darálásán már ő sem tud segíteni).¹⁴⁵

¹⁴³ Nádasdy 2010a

¹⁴⁴ Lovas 2010

¹⁴⁵ Ugrai 2010

A Varró Dániel által készített, erőteljes nyelvi kreativitással jellemezhető fordításban a nyelvi réteg és a fordító jelenléte szükségszerűen, hol markánsabban, hol visszafogottabban, de mindenkor érzékelhetően az előtérbe kerül. Az elemzett részlet ebből a szempontból nem mutat eltérést a fordítás egészétől: a darab kezdő pillanataitól fogva hangsúlyos a nyelv performatív jelenléte, a szöveg nem húzódik a cselekmény mögé. Erre jellemző példa az első jelenetben megjelenő, Edmundra, a törvénytelen fiúra használt *vörönty* kifejezés, amely egyszerre archaizáló és egyéni szóalkotás, s így a célnyelvi szöveg önálló stiláris réteget teremt. Amint azt a kritikai recepció – többek között Csáki Judit, Tarján Tamás és Koltai Tamás recenziói – is kiemeli, ez a nyelvi és stilisztikai előtérbe kerülés bizonyos esetekben a színpadi történések percepciójának rovására mehet, eltolva a nézői figyelmet a szöveg nyelvi megformáltságára.

A legnagyobb gond Varró szövegével (melyből az amúgy létező „vörönty” szót a zabira tán Vörösmarty is megirigyelhetné), hogy közege, húsa, teste nincsen: válogatatlan (szó)fordulatok és poénok sorjáznak.¹⁴⁶

Varró Dániel vaskos, cirkalmaknak is helyet lelő magyarítása a „fordította” helyett a *fordítja* igelak jelenével tudatja: módosulhatnak a sorok. Nyilván módosulhat az egész előadás is. Őszintén szólva azonban ebben nem nagyon lehet hinni. A hangsúlyok kitétettek. Vannak hangsúlyok. Helyüket keresik porond és horizont között.¹⁴⁷

A nonszensz ül tort a történés felett. [...] Időnként maga a szöveg táplálja ezt az érzést. Varró Dániel különben tömör mai közbeszédre fordította le a drámát –, Edmund például vöröntynek nevezi magát, ami akár tájszó is lehet, mindenesetre pontosan kifejezi a világ fogalmi értelmetlenségét, viszont helyi értékén fattyút jelent, de ezt csak az fogja tudni, aki vagy nagyon odafigyel, vagy eleve mélyrehatóan ismeri a zabigyerek testvér lelki bánatát.¹⁴⁸

Nem csak az a gond Varró szövegével, amit a kritikák említenek; még nagyobb probléma, hogy a szövegre irányuló folyamatos figyelem miatt elfásul(hat)nak a nézők: egyszerűen megszokják a nyelvi játékokat, és a szöveg egyfajta verbális háttérzajként kezd funkcionálni. Marco De Marinis a néző figyelmének strukturálásáról és a szelektív figyelemről azt írja, hogy a néző kénytelen „kirekeszteni” az ingerek egy részét, amikor az előadás folyamatosan és intenzíven terheli őt. Ez a folyamat automatikusan, tudat alatt zajlik, és hatására a szöveg könnyen háttérbe szorulhat, elveszítve eredeti hatását.¹⁴⁹ Ha ez történik, az általános háttérzaj elnyomja a szöveg

¹⁴⁶ Csáki 2010

¹⁴⁷ Tarján 2010

¹⁴⁸ Koltai 2010

¹⁴⁹ De Marinis 1999, fordította Imre Gyé Zoltán

rezdüléseit: nehéz észrevenni a változást. Az általam tárgyalt részletnél így épp Edgar verbális álrüházatának eszköze veszt erejéből Varró fordításában.

A fordítói stratégiákról

A nyolc magyar *Lear*-fordítás Edgar-replikáinak összehasonlító vizsgálata világosan kirajzolja a fordítói stratégiák és attitűdök közötti eltéréseket. A spektrum egyik végén a *színpad-orientált* fordítók helyezkednek el (pl. Mészöly, Nádasdy), akik a célnyelvi szöveg mondhatóságát, ritmusát, valamint a szituáció dramaturgiai funkcióját részesítik előnyben. A másik végponton a *nyelv-orientált* fordítók találhatók (Füst, Varró), akik markáns stiláris és lexikai karaktert adnak a szereplőnek, esetenként az eredeti jelentés árnyalásának rovására. E megoldások Venuti terminológiájával élve a fordító „láthatóságának” eltérő fokait mutatják: míg a színpad-orientált megközelítések inkább a „láthatatlan” fordítót, azaz a célnyelvi normáknak és a színpadi megvalósíthatóságnak való alkalmazkodást helyezik előtérbe, addig a nyelv-orientált stratégiák nyíltan felvállalják a fordítói jelenlétet, olykor a forrásnyelvi szöveg poétikai funkcióinak újraértelmezésével.

A dialektusjelölés módszereiben szintén széles skála figyelhető meg. A helyettesítő stratégiát alkalmazzák azok a fordítók, akik létező magyar stílusrétegekkel és nyelvjárási fordulatokkal dolgoznak. Ez a stratégia leginkább Mészölynél figyelhető meg. Kosztolányi és Forgách visszafogottabban él ezzel az eszközzel, míg Nádasdy és Varró tudatosan korlátozza a nyelvjárási elemek számát – előbbi a színészi interpretációs szabadság érdekében, utóbbi inkább egyedi nyelvi játékokkal és ritkán alkalmazott, hangulatkeltő lexémákkal teremt „vidéki” atmoszférát.

Nádasdy megoldását az instruáló stratégia jellemzi: ortográfiai módosításokkal jelöli az akcentushasználatot, és tudatosan a színészi interpretációra bízta a dialektusábrázolás mértékét. A kompenzáció stratégiáját (lábjegyzetek és magyarázatok alkalmazása) kiegészítő eszközként, a fordításhoz készített tanulmányában látjuk.

Füst és Varró a kreáló stratégiát követi: Füst a nyelv túlpörgetésével hoz létre egy nem létező magyar dialektust, míg Varró létező dialektális elemekből hozza létre a nyelvjárásra emlékeztető nyelvhasználatot. Vörösmarty stratégiája a mai befogadó értékítélete alapján a helyettesítő és kreáló határvonalán helyezkedik el.

A leginkább neutralizáló, azaz a nyelvhasználatot szinte teljesen elhagyó fordítói stratégiát követi Jánosházy, aki bár három-négy szó ortográfiájával jelzi a dialektális szóhasználatot, hiányzik a Nádasdy-féle (színészeknek/olvasónak szóló) instrukció, amitől a befogadóban erősebben megképződhet a nyelvhasználat drámai jelentősége.

A forrásnyelvi jelentésmegőrzés terén is jelentős eltérések tapasztalhatók. Nádasdy fordítása következetesen törekszik a kritikai kiadásokban rögzített értelmezések pontos visszaadására, ezzel a *source-oriented* (forráskultúra központú) megközelítés mintapéldáját nyújtva. Varró szabadabban bánik az eredeti szöveggel, tartalmi hangsúlyokat is módosítva, ugyanakkor karakteresen önálló célnyelvi világot hozva létre, ami a *target-oriented* (célkultúra központú) szemlélethez áll közel. Jánosházy és Forgách konzervatívabb, kevésbé aktualizáló, ugyanakkor stilisztikailag visszafogott megoldásokat választanak.

A színpadi használhatóság szempontjából kulcstényező a mondatok ritmusa, a lélegzetvételhez igazodó tagolás és a mondhatóság. Kosztolányi és Mészöly ebből a szempontból kiemelkedő teljesítményt nyújtanak ezen a részleten belül. Füst komplex nyelvi konstrukciói a színészi interpretációban nehezebben kivitelezhetők, túlzott sűrűségük humorisztikus, akár bohózszerű hatást kelthet. Nádasdy fordítása kiegyensúlyozott, jól mondható, ugyanakkor „rendezőbarát” célnyelvi szöveget eredményez, amely a színészi játékban bontakozik ki teljes mértékben. Varró fordítása is jól mondható, ugyanakkor a nyelvi sajátosságok dominanciája potenciálisan beszűkítheti a színpadi interpretációs lehetőségeket.

3.1.3. From page to stage: a színházi megvalósítás vizsgálata

Mivel a fordítások többségükben színpadi megvalósításra készültek, fontos megvizsgálni, milyen sorsuk lesz az előadásokban. Hangsúlyt kap-e az Edgar sajátos álruháját ábrázoló néhány sor, törekednek-e és ha igen, miként, az ‘álöltözet’-jelleg megvalósítására vagy esetleg kihúzzák ezt a jelenetet? E fejezet célja annak vizsgálata, hogy a jelenet miként valósult meg a különböző fordítások felhasználásával a színpadon, és hogy a fordítói döntések – különösen a dialektusjelölés, a mondhatóság (*Sprechbarkeit*) és a lélegzethez igazodás (*Atembarkeit*) – miként befolyásolták a színházi megvalósítást. Fókuszom a magyarországi előadások és előadáspéldányok elemzésén van, kiegészítve rövid nemzetközi összehasonlítással, amely kontextust ad a magyar gyakorlat értelmezéséhez.

Az említett két 2010-es előadás személyes élményén túl vizsgálódásom során az OSzMI és a Színművészeti Egyetem Videotárában megtalálható 1969 és 2018 között készült magyar és idegen nyelvű előadásokról készült felvételekre és online forrásokra szorítkoztam, valamint megvizsgáltam az elmúlt 10 évben Magyarországon színpadra került előadások szövegkönyvét, melyeket az előadások dramaturgjai bocsátottak rendelkezésemre. Íme egy gyors áttekintés a megoldásokról:

A magyar előadás-felvételek közül a legnagyobb mértékben a Vámos László rendezte TV-filmben (Edgar: Cserhalmi György, Oswald: Székhelyi József) hagyták meg a jelenetrészlet mondatait. (Vörösmarty-Mészöly szövegváltozatot használtak.)

Ács János két rendezését is megtekinthettem, az 1993-as Arany János Színházi és a 2005-ös Győri Nemzeti Színházi produkcióban is a Vörösmarty szöveget használja, saját átdolgozásában. A jelenetből két-három mondatot tart meg, de ezeknek kimondva nincs vidékies ízük.

Kerényi Imre 1991-es Madách Színház beli rendezésében Edgar (Mácsai Pál) amint meglátja Oswaldot, leszúrja, szó nélkül. Ezt az elvet követi Bocsárdi László is a 2007-es Nemzeti Színházi produkcióban – szintén a Vörösmarty-Mészöly szövegváltozatot használja, és – teljes egészében kihagyja a szövegrészt, az akcióra teszi a hangsúlyt.

A műfordítóknak talán megrázó tanulságként el kell fogadniuk, hogy az a 10 sor, amin akár két hétig is dolgoznak, hogy az ismert magyar nyelvi problémákat megoldják, áthidalják, hogy a különböző fordítói attitűdök közül eldöntsék, melyiket választják, tehát a nehéz munka eredménye nagyon könnyen a szemétkben landolhat a színpadi szövegváltozatok munkálatai közben. De természetesen arra is van esély, hogy a sorok megmaradnak, ahogy ez a 2010-es magyar fordítások esetében is történt.

A nyíregyházi előadásban Nádasdy Ádám szövegét teljes egészében meghagyták, és a Kentet játszó Fazekas István által használt palóc akcentus,¹⁵⁰ azaz egy Nyíregyháza környékén ismerősnek ható nyelvjárás finomított változatát használta Edgar is. (Erről a megoldásról bővebben a 4. fejezetben lesz szó.)

Varró Dániel szövege két sor kivételével elhangzott a Nemzeti Színház színpadán, bár hangzásukban semmiféle vidékies ízt nem kapnak a mondatok, a jelenetben fontosabb volt a szúrást megelőző pillanatokban az egyenletes köríven végzett mozgás, ami rányomta bélyegét a mondatok ritmusára is, így talán kissé idézőjelbe került, illetve jelentőségét veszítette a korábban említett fordítói bravúrmondat is.

A 2010 utáni magyarországi előadásokban érdekes a fordítói változatok kiválasztása. Békéscsabán Chris Rolls 2013. április 19-én debütáló rendezéséhez Zalán Tibor dramaturg segítségével választotta a Mészöly-fordítást, és jelentős húzások, változtatások nélkül használták, ezzel ellenpontozva a modern színpadi környezetet, amelyben előadták a művet.¹⁵¹

¹⁵⁰ „Kent grófját *Fazekas István* alakítja, szokatlan eszközzel él kettős szerepében: grófként fehér parókában, irodalmi nyelven beszél, míg szolgálaként kopaszon és palóc nyelvjárással beszélve hozza a figurát, amire oda kell figyelni minden pillanatban.” (Földesdy 2011)

¹⁵¹ Chris Rolls interjúban beszél ennek a döntésnek a háttéréről (Makrai 2013)

A székesfehérvári Vörösmarty Színház 2013-as előadásának egész koncepcióját meghatározza a választott fordítások használata. Bagó Bertalan és Tucsnik András dramaturg egy Vörösmartyból és Nádasdyból gyúrt változatot használt, a generációs különbséget a két különböző fordítás használata volt hivatva felmutatni.¹⁵² A letűnő korszak öregjei, Lear, Gloucester, Kent Vörösmarty fordításban beszéltek, míg a fiatal generáció végig Nádasdy új szövegét használta. Az idősebb generáció a nagy felismerések drámai pillanataiban, a változást megértve szólt csak a fiatalok, azaz a Nádasdy-fordítás nyelvén.)¹⁵³ Bagó és Tucsnik Edgar vidékies mondatait megkurtítva ugyan, de benne hagyták az előadásban, mint a rendelkezésemre bocsátott, a későbbi húzásokat még áthúzás vagy kihúzás helyett zöld színnel jelölő munkapéldány részletéből pontosan látszik:

EDGAR/PARASZT (*messzevidéki tájszólásban*) **Engedi a fene, amíg okom nincs rá.**

OSWALD Engedd el paraszt, mert meghalsz.

EDGAR/PARASZT **Legyen má' jó az úr, azt' menjen a dógára, szálljon le a szegény emberről. Ha engem ilyen beszéddel meg lehetne halasztani, már két hetet se éltem vóna a világon. Hé, hé! Ne merjen az öreghez nyúlni! Maradjon magának, ha jót akar; mer' kipróbálok, hogy elég kemény-e az a gombóc feje a botomhoz. Komolyan beszélek, hallja!**

OSWALD Takarodj, te trágya!

Oswald kardot ránt. Küzdenek.

EDGAR/PARASZT **Egyenként verem ki a fogait. Döfködjön csak a kardjával, jó van, jó' van!**

Az előadáspéldányból az is látszik, hogy a jelenetet Bagó és Tucsnik is az akció irányába vitték, a második replika két bonyolultabb mondatát kihúzták. A „messzevidéki” hangzást Krisztik Csaba Edgar szerepében színészi eszközzel, a saját családjából ismert tájnyelvi hangzókkal erősítette.¹⁵⁴

¹⁵² „...az idősek Vörösmarty veretes fordítását mondják, a fiatalok meg Nádasdy Ádám kortárs, a szájra gördülékenyebben illő szövegét (Tucsnik András dramaturg szépen egymásba dolgozta a kettőt) – a nézőben mégis ott motoszkál valami hiányérzet, részben a formai jelzések darabos illeszkedése miatt, amely minden helyénvalósága ellenére a narráció közelében tartja az előadást.” (Varga 2013)

¹⁵³ a fordítás- és nyelvhasználatról további részletek szerepelnek a teljes előadáspéldánnyal kapcsolatban Baróti Éva „Kortársunk Shakespeare” című kritikájában. (Baróti 2013)

¹⁵⁴ Tucsnik András dramaturg szíves közlése.

A Radnóti Színházban Alföldi Róbert 2015-rendezése¹⁵⁵ Nádasy fordítását használja, a jelenetet minimális szöveggel meghagyja, de Edgar összesen három rövid, tömönatos megszólalása mindenféle népiességet nélkülöz.

OSWALD Te vakmerő paraszt, védelmezed a felségárulót? Eredj! Meg ne fertőzzön téged is az ő balsorsa. Engedd el a karját!

EDGAR/PARASZT Nincs okom rá.

OSWALD Engedd el paraszt, mert meghalsz.

EDGAR/PARASZT Ne merjen hozzá nyúlni! Komolyan beszélek!

OSWALD Takarodj, te trágya!

(Oswald kést ránt. Edgar leszúrja. Egy mozdulat.)

A Katona József Színház 2021-es bemutatójához szintén Nádasy változatát használták. Zsámbéki Gábor rendezéséhez Török Tamara dramaturg készítette a szövegeknyvet:

OSWALD Te vakmerő paraszt, védelmezed a felségárulót? Eredj! Engedd el a karját!

EDGAR/PARASZT (*vidéki tájszólásban*) Engedi a fene, amíg okom nincs rá.

OSWALD Engedd el paraszt, mert meghalsz.

EDGAR/PARASZT Legyen má' jó az úr, azt' menjen a dógára, szálljon le a szegény emberről. Ha **én ilyen beszéd**től meg tudnák halni, már két hetet se éltem vóna a világon. Hé, hé! Ne merjen az öreghez nyúlni! **Nem lássa?** Maradjon, mer' mingyá' kipróbálom, hogy elég kemény-e a **tökfeje** a botomhoz. Komolyan beszélek, hallja!

OSWALD Takarodj, te trágya!

Edgar megkaparintja Oswald egyik törét, azzal öli meg.

Török Tamara megoldásait félkövérrel jelöltem a szövegben. A rendező-dramaturg páros meghagyja a jelenetet különösebb húzás nélkül, de némileg változtat a szövegen. Minden megoldás az átlagos nyelvhasználathoz közelebbi mondatszerkezetbe rejtett szubsztenderd megoldásokkal a jobb mondhatóság irányába mozdítja a szöveget és érezhetően a klisékre építenek (nákolás, „lássa”, „tökfej”), ami egyrészt a nézők számára könnyen érthetővé teszi a szöveget azzal együtt, hogy nem veszít vidékies jellegéből, miközben Edgar figuráját is erősíti: a klisék használata arra utal, hogy improvizálni kényszerül. Nem hosszan kigondolt mondatváltozatokról van szó, hanem apja életét mentendő mondja, ami az eszébe jut.

Bár időrendben nem ez a legutolsó vizsgált előadás, mégis a végére hagytam Kozma András 2017-es debreceni változatát, melyet Vörösmarty, Mészöly és Nádasy fordításainak

¹⁵⁵ dramaturg: Vörös Róbert

alapján készített az orosz rendező, Ilja Bocsarnikovsz számára, mivel a példák közül ez szemlélteti legmarkánsabban, miként lehet a dialektus és a színpadi mondhatóság szempontjait úgy ötvözni, hogy a jelenet dramaturgiai íve erősödjön, és a szöveg teljes színházi potenciálja érvényesüljön.

OSWALD Hogy merészeled te, alávaló, védelmezni
 ezt az aljas gazembert! Állj félre.
 Különben te is osztozni fogsz végzetében.

EDGAR **Há de nem úgy van az, jóuram.** Ne is kérjen erre.

OSWALD Félre innen, tahó paraszt, vagy mindjárt meghalsz!

EDGAR **Eridj** szépen, jó uram, a **dógodra**, és hagyjál **békit** a szegény népnek.
 És ne emlegesd nekem, ha megkérhetlek, a halált, nehogy **má a végin**
 itt pusztuljak meg az ijedtségtől. Állj odébb az **öregtől, az öregtől állj**
 távolébb, amíg jól kupán nem váglak a furkósbottal, **oszt megláttuk**,
 melyik a keményebb. Na mennyél innen, **kisporám**, míg jó dolgod van.

OSWALD Takarodj, te trágyadomb!

EDGAR Te akartad, **kisbarátom**. Úgy látszik, nincs mit tenni, meg kell
 számoljam az összes fogadat.

Amint látjuk, Kozma élt azzal, hogy szabad kezet kapott a rendezőtől – és vélhetően a fordítóktól is – és létrehozta saját, hibrid változatát. Egyetlen, frappáns megoldással rövidíti és átalakítja a „két hét” motívumát, a halál említését babonás tiltásként és ironikus fenyegetésként egyszerre alkalmazva. A megszólalások gördülékenyek, természetes ritmusúak, és megfelelnek a *Sprechbarkeit* és *Atembarkeit* elvárásainak. Edgar figurája fokozatosan „belelendül” a szerepébe, a szóváltás dramaturgiai módon egyenesen vezet a gyilkosságba torkolló verekedéshez. A nyelvhasználat funkcionális, nem öncélú; a dialektus itt nem gátolja, hanem erősíti a színpadi hatást. Kozma András dramaturgként, átdolgozóként így hozott létre tehát egy új színpadi „fordítást”, amely nemcsak az adott produkcióban, hanem a vizsgált előadászövegek teljes sorában is kiemelkedik a nyelvi és dramaturgiai szempontok kiegyensúlyozott ötvözésével, amivel a konkrét színpadi változatnak a színházi potenciálját erősítette.

Nemzetközi tendenciák és összevetés

A vizsgált nemzetközi produkciókat az elmúlt 55 évből válogattam, olyan nyelvterületekről (angol, olasz, német, osztrák, francia), ahol a dialektushasználat elfogadottnak számít, s mint ilyen, nem zavaró, a dialektushasználat önmagában nem feltétlenül humorforrás. A vizsgált produkciók – többek közt Peter Brook (1969), Giorgio Strehler (1972), Dieter Dorn (1992), Richard Pedrucci (2007), André Engel (2007) színházi rendezései,

valamint Trevor Nunn (2008) és Richard Eyre (2018) filmadaptációi – többségében erőteljes szöveghúzással és a dialektus elhagyásával éltek, az akcióra helyezve a hangsúlyt. Bár Dorn (Münchner Kammerspiele) rendezése kivételként megtartotta a párbeszéd nagy részét, a dialektus itt is csak minimális mértékben jelent meg. Strehlernél (Piccolo Teatro Milano) a szöveg helyét artikulálatlan kiáltások vették át. Az angol nyelvű vizsgált produkciók egyike sem tartotta meg a teljes jelenetszöveget: Brook és Michael Elliot a lényegre szorítkozva egy mondatváltás után akcióval zárta a jelenetet, Trevor Nunn filmes adaptációjában a jelenet rövidítve jelenik meg, Richard Eyre filmváltozatából pedig teljes egészében kimarad. A magyar példákkal összevetve megfigyelhető, hogy a dialektus mellözése és a fizikai konfrontáció előtérbe állítása nem kizárólag hazai sajátosság, így a magyar változatok rövidítési tendenciája feltételezhetően nem függ össze a fordítók teljesítményével.

Összefoglaló megállapítások

A vizsgált szövegrészlet különböző magyar fordításai rávilágítottak arra, hogy a forrásnyelvi dialektus célnyelvi érzékeltetésének számos lehetséges stratégiája van: a kiejtés jelölése, a szándékosan hibás nyelvtani szerkezetek alkalmazása, valamint tájnyelvi szavak – adott esetben hibás – használata. A sikeres fordításhoz elengedhetetlen, hogy a fordító ne csak a forrásnyelvi szöveg denotatív jelentésével, hanem a színpadi helyzettel és annak dramaturgiai funkciójával is tisztában legyen. Általános tanulásgként leszögezhető, hogy a szövegnek kimondva működnie, élnie kell (*Sprechbarkeit*), és a fordítói döntéseknek illeszkedniük kell a jelenet ritmusához és a színészi megszólaltatás körülményeihez (*Atembarkeit*). A dialektus érzékeltetésére ezért nem célszerű túlzottan bonyolult mondat szerkezeteket alkalmazni. A kritikai recepció rámutatott, hogy a túlságosan „előretolakodó”, látványos nyelvi megoldások elvonhatják a figyelmet a színpadi történésekről, ronthatják az egész szöveg megítélését, és a színházi megvalósítás lehetőségeit is szűkíthetik, szemben a visszafogottabb, funkcionális megoldásokkal, amelyek teret hagynak a rendezői és színészi interpretációnak.

Fontos tanulság az is, hogy a rendezők és dramaturgok jelentős része rövidített, vagy akár teljesen szöveg nélküli formában, csak az akcióra (gyilkosság) fókuszálva látja megvalósítandónak a jelenetet. Ezek a döntések megerősítik a színházi fordításnak azt a sajátosságát, amit az elméleti fejezetben részletesen tárgyaltam, miszerint a fordítás nem a folyamat végpontja, hanem csupán egy állomása a színpadi szöveg kialakulásának.

3.2 Egységes dialektus, két fordítói attitűd – két külön színdarab? (John Arden: *Live Like Pigs*)

Összehasonlító elemzés a dráma *Gyöngyélet* illetve *Élnek, mint a disznók* címen játszott fordításairól

E fejezet célja John Arden *Live Like Pigs* című drámájának két magyar fordításának – Bartos Tibor (*Gyöngyélet*, 1979), Nádasdy Ádám (*Élnek, mint a disznók*, 1996) – összehasonlító vizsgálata. A fordítástudományi és színháztudományi vizsgáldás fókuszában – a disszertáció korábbi fejezetéhez hasonlóan – a dialektusjelölés fordítói stratégiái, ezek dramaturgiai következményei és a kritikai recepcióban megfogalmazott értelmezések állnak, különös tekintettel arra, hogy a fordítói döntések miként alakítják a szereplők közti nyelvi viszonyokat és a darab színpadi értelmezését.

A színházi szövegekben előforduló dialektusok fordítási problematikája kutatásának kezdetén úgy véltem, Arden darabja, amely magyarul először az Európa Kiadó 1979-es *John Arden: Drámák* című kötetében jelent meg és Ascher Tamás 1980-as nagy kritikai visszhangot kiváltó kaposvári rendezésével robbant be a magyar színháztörténetbe, iskolapéldája annak a helyzetnek, amikor a színpadi szerző a dialektushasználat révén élesen elkülönít két társadalmi csoportot, esetünkben a városlakókat és a vándorlókat. Az eredeti szöveg részletes vizsgálata azonban feltárta, hogy mind a Jackson család, mind a Sawney-klán, valamint a darab többi szereplője is azonos dialektust használ, és a nyelvi különbségek hangsúlyozása csak az egyik magyar fordítás fordítói koncepciójából fakad. A fejezet ennek a nyelvi és dramaturgiai elmozdulásnak az okait és következményeit tárja fel kiemelt részletek és a színházi megvalósítások kritikai recepciójának kontextusában. Emellett bemutatja, milyen hatással van a darab konfliktusainak alakulására a Bartos-fordítás után tizenhat évvel később, 1996-ban, egy újabb Ascher-rendezéshez, a Katona József Színház felkérésére készült Nádasdy Ádám-fordítás fordítói stratégiája.

3.2.1. John Arden *Live Like Pigs* (1958) c. drámájának angliai és magyar kontextusa

Szántó Judit az Európa Kiadónál megjelent *John Arden: Drámák* (1979) című kötet utószavában kiemeli „a darabok kvalitásai és a közönségfogadtatás közt tátongó ellentmondást”.¹⁵⁶ Noha Arden irodalmi és politikai szempontból is az Osborne, Wesker által

¹⁵⁶ Szántó 1979, 469

fémjelzett dühös fiatalok csoportjához tartozott, darabjai Angliában rendre megbuktak, illetve nem értek meg hosszú szériákat. Igaz, a szerző maga sem volt mindig elégedett a színrevittel. Előfordult, hogy ő maga tüntetett a színház előtt, ahol a darabját játszották, például az *Island of the Mighty* [A hatalmasok szigete] bemutatója után, mert úgy gondolta, „imperialista propaganda-anyagot” csináltak a darabjából.¹⁵⁷ Későbbi műveit többnyire családi vállalkozásban vitte színre, ezzel is jelezve, hogy inkább a teljes alkotói kontrollt részesíti előnyben.

A közönség visszafogott vagy negatív reakciói ellenére Arden szakmai megítélése alapvetően pozitív volt Angliában. J. W. Lambert a *New English Dramatists* című kötet előszavában odáig megy, hogy a Royal Court színház előadását teszi felelőssé a kedvezőtlen fogadtatásáért¹⁵⁸ és kijelenti, hogy Arden egyértelműen a drámai feszültségteremtés mestere. Szántó Judit a kritikai fogadtatást így összegzi: „John Arden gondolkodónak is, művésznek is eredeti és jelentős egyéniség. [...] sajátos, újfajta naturalizmust képvisel”.¹⁵⁹ Arden elemzői egybehangzóan kiemelik, hogy a befogadói oldalt leginkább az hozza zavarba, hogy a szerző nem áll egyértelműen egy szereplő vagy csoport mellé a darabjaiban, hanem a befogadóra bízta a végső értelmezést. Ez az attitűd a *Live Like Pigs* 1958-as színpadra kerülésekor is erőteljesen megjelent. Elsa Triolet francia író nő kritikájában ezt a tartózkodást egyértelmű rosszállással fogadta, sérelmezve, hogy a szerző nem foglal állást, nem mondja meg egyértelműen, milyen értelmezést kéne magunkévá tennünk a felvetett társadalmi problémával kapcsolatban: „John Arden semmit sem akar bizonyítani. Drámájában annyi az igazság, ahány szereplő, és ehhez még a nézők igazságait is hozzászámíthatjuk.”¹⁶⁰ John Russell Taylor, elismert színikritikus-színháztörténész szerint azonban épp a határozott álláspont elutasításában látta Arden legfontosabb hozzájárulását a modern drámához:

Hogy Arden valójában miben mesterkedett, az világosabban kiderül a *Live Like Pigs*-ből, amely az első darabja, amit teljes színházi produkcióként bemutattak. A téma itt is társadalmi tünik, és sok olyan kérdésben, amiben a nézők hagyományosan úgy gondolják, hogy az állásfoglalás elengedhetetlen, újra találkozunk az állásfoglalás határozott elutasításával.¹⁶¹

Szántó Judit így összegez:

¹⁵⁷ Szántó 1979, 480

¹⁵⁸ „This play’s production at the Royal Court did not, I think, do it justice.” (Lambert 1961, 8-9)

¹⁵⁹ Szántó 1979, 471

¹⁶⁰ Szántó 1979, 472

¹⁶¹ Taylor 1967, 11

Arden minden erkölcsi mércét egyformán érvényesként ismer el, [...] azt vallja, hogy rengeteg igaz ügy van. [...] És ha a színházi közönség, a maga kényelmes tunyáságában, ezt nem hajlandó elfogadni, az az ő baja. Ha a közönség egyáltalán fejlődőképes, majd felnő Ardenhez. Ha nem – ez Arden immanens nagyságán mit sem csorbít.¹⁶²

A szerző tehát kiegyenlítően mutatja be a felvetett problémákat, a döntés felelősségét a befogadóra bízva. A szerző kifejezett célja, hogy darabjával gondolkodásra készítse a befogadót. Arden bevezetőjében maga is írja, hogy fontosabb volt számára egy költői, mintsem egy zszurnalisztikus szerkezetet megalkotni.¹⁶³ A szerzői elvárás azonban nemcsak a nézőt, hanem a színházi alkotókat is érinti: a rendezésnek és a színészi játéknak egyaránt választ kell adnia számos értelmezési kérdésre ahhoz, hogy a szövegben kódolt kiegyenlítetttség a színpadon is érvényre jusson, és Arden szándéka szerint a befogadóknál maradjon a döntés lehetősége.

3.2.2 A darabban használt nyelvjárás jellegzetességei, alkalmazása

Jelen fejezet célja a *Live Like Pigs* nyelvhasználatának, azon belül a yorkshire-i dialektus jellemzőinek feltárása, valamint annak vizsgálata, hogy ezek miként jelennek meg az eredeti szövegben, és hogyan értelmezik, illetve közvetítik őket a magyar fordítások. A yorkshire-i dialektus az észak-angol nyelvjárások egyik jellegzetes formája, amely az angol fülnek-szemnek könnyen beazonosítható, ugyanakkor kevésbé stigmatizált,¹⁶⁴ mint más dialektusok. Több klasszikus irodalmi műben találkozunk vele, mint pl. az *Üvöltő szelek* című Emily Brontë regényben vagy Dickens *Nicholas Nickleby* című művében.¹⁶⁵ A nyelvjárás nyelvi rétegzettségét az ó- és középanyol korból származó archaizmusok, az óészaki nyelv, azaz a vikingek által beszélt északi germán dialektusok, valamint a *scots* (a mai Skócia déli-délkeleti részén, a Lowlandsen beszélt, az angollal közeli rokonságban lévő nyugati germán nyelv) elemei alakították. Vannak bizonyos hangtani különbségek és kiejtésbeli jellegzetességek is, valamint a szóhasználatot és a nyelvtant tekintve is találkozunk néhány jól felismerhető dialektális jeggyel.¹⁶⁶ Fonetikai szinten a dialektus jellegzetességei közé tartozik az „h” elhagyása szóeleji pozícióban (például *'ouse* a *house* helyett), az „a:” és „ɔ:” magánhangzók orrhangzása (*home*, *stone*). A személyes névmások és igeragozásterén előfordul az olyan

¹⁶² Szántó 1979: 472

¹⁶³ Ağin 639

¹⁶⁴ az Accent Bias Britain projekt kutatási eredményei alapján <https://accentbiasbritain.org/overview/> (lásd még Levon 2021)

¹⁶⁵ Layadi–Mouffak, 216; Pickles, 6

¹⁶⁶ Beal 2004 (phonology): 113

második személyű névmások és igevégződések használata, mint a *tha* és a *tha'rt* („te vagy”), jelen van a t-glottalizáció (*butter* → *bu'er*). Lexikai szinten a dialektus sajátos szavai közé tartozik például a *nithered* (fázós), *gander* (nézni), *beck* (patak).¹⁶⁷ Nyelvtani sajátosság a többes szám jelének elmaradása érték-, ür-, hossz- stb. mértékegységek után, így lesz a tíz font *ten pounds* helyett *ten pound*, valamint sajátosság bizonyos kötőszavak és névmások a sztenderdtől eltérő használata: *them* a *those*, *while* az *until* helyett. Néhány nyelvjárásra jellemző szó már beemelődött a köznyelvbe. Ilyen például a darabban is gyakran előforduló *anyroad=anyway*.

A *Live Like Pigs* szövegében ezek az elemek következetesen, de nem túlzó mértékben jelennek meg. Például: „*what do you think you're playing at with **them** taps*”, „*wait **while** I get up there.*” Arden maga is többször nyilatkozott arról, hogy észak-yorkshire-i falusi közegben élve saját bőrén tapasztalta meg a helyiek beszédmódját, és ezekből merítette *Live Like Pigs* karaktereinek nyelvét,¹⁶⁸ tudatosan csak annyi dialektuselemet építve be, amennyi a hangulat és a társadalmi karakterek megteremtéséhez, a darabban megfogalmazni szándékozott társadalmi kritika megfogalmazásához szükséges. Ez a stratégia fokozza a színpadi mondhatóságot és szélesebb közönség elérését teszi lehetővé.¹⁶⁹

Személyes tapasztalatként érdemes megemlítenem, hogy első találkozásom a darabbal Bartos Tibor fordításában történt, 1991 nyarán, a balatonszemesi diákszínjátszó-táborban. Gaál Erzsébet csoportjában dolgozva ismerkedtem meg az Arden darab részleteivel. A rendezőnk akkor fejben már a szeptember végi nyíregyházi *Gyöngyélet* bemutatójára készült, és az egyhetes közös munka alapját a saját felkészülése/érdeklődése miatt a darabból vett jelenetrészletek adták. Velünk, gimnazista színházjátszókkal tette próbára az ötleteit, illetve, ahogy a kész előadást látva megállapíthattuk, egy-egy formai megoldást is ezen a héten talált meg: ezeket a mi improvizációink tökéletesítésével, egy-egy jó gondolat továbbfejlesztésével emelte be a saját előadásába. Komolyan vett minket, és mi is teljes odaadással dolgoztunk. Ez az intenzív alkotói helyzet maradandó nyelvi és színházi élményt jelentett, s ennek nyomán sokáig úgy véltem, hogy a darab két élesen elkülönülő dialektust használ a városlakó és a vándorló család nyelvi megkülönböztetésére: tipikus példája annak, amikor egy színdarabban a konfliktus egyik forrása, illetve a konfliktus megjelenítője a csoportok között a különböző nyelvjárások használata, a heterogén közeg. Ez a feltételezés azonban nem az eredeti angol szövegből, hanem a színdarab megismert fordításából fakadt.

¹⁶⁷ Beal 2004 (morphology and syntax), 114

¹⁶⁸ Arden 1966

¹⁶⁹ Arden 1966

A forrásszöveg részletes vizsgálata megmutatja, hogy a darabban minden szereplő egységesen yorkshire-i dialektust használ. A különbség nem a nyelvváltozatban, hanem a kommunikációs stratégiában rejlik: a Sawney család nyersebb, elutasítóbb, a nyelvet is fegyverként használó magatartása áll szemben a Jackson család a formálisabb nyelvhasználatra, az asszimilációra nyitottabb és általában a társadalmi normákhoz való igazodásra törekvő beszédmódjával.¹⁷⁰ Mi az oka, hogy a jelentős dialektushasználati különbségre alapuló elgondolást Magyarországon általában nem vitatta senki? Az, hogy ezt a következtetést nem az egységesen yorkshire-i dialektust használó angol szövegből, hanem az emblematicussá vált színházi előadásokból vonták le. Idézem a 1980-as kaposvári Ascher-rendezés egyik elemzését, melyből kitűnik, nagyon is nyelvi ellentétre épített a színpadi szöveg.

Végezetül még néhány szó Bartos Tibor fordításáról, amely a maga fordítói koncepcióján belül remeklés. A legnehezebbet tudja: önálló nyelvet teremt. Pedig ebben a darabban nem is egy, hanem két nyelven kell megszólaltatni a szereplőket, érzékeltetve a nyárspolgárok és lumpenelemek közti kasztkülönbség nyelvi szakadékát. Bartos a Sawney klán megszólaltatására egy nem létező jassznyelvet kreál, ez az adott esetben a kaposváriak stilizált játékmódján belül jól él a színpadon, és kimondhatóvá teszi a színpadra nem illő szavakat is, anélkül, hogy kínos eufémizmusokra kényszerülne.¹⁷¹

Mihályi Gábor dicsérő szavai részben darabelemzést, részben a fordító (az eredményt tekintve talán túlzó) kreativitásának észrevételezését rejtik.

De vajon valóban szakadék tátong-e Jacksonék és a Sawneyk nyelvhasználata közt, ahogy a kritika állítja? És ha igen, vajon milyen szempontból? A darabból vett, a yorkshire-i nyelvjárás sajátosságait bemutató példák („*what are you playing at with them taps, wait while I get up there*”) nem a Sawney csapat tagjaitól vett idézetek. Az első példa a Tisztviselő, a második Jackson szájából hangzik el. És Mrs. Jackson első monológyszerű ismerkedési kísérlete is elég sűrűn mutatja a yorkshire-i nyelvjárást: „*By, he wor pleased*”, „*give 'em a call*”, „*We've been here nigh on two year*”, „*eh, it wor terrible*”.¹⁷²

Ezek alapján megállapíthatjuk, hogy dialektushasználat szempontjából a darab egységes, *mindenki* az észak-angol kisváros kétkezi munkásokra jellemző nyelvjárását használja. És itt fontos visszatérni Arden írói megoldására: nem egy teljes egészében kidolgozott, dialektusban írt drámaszöveget kapunk, hanem a teljes anyagban annyira és úgy

¹⁷⁰ Agin 2020

¹⁷¹ Mihályi 1980

¹⁷² lásd Beal 2004, 127

szerepelnek a dialektusra jellemző elemek, hogy egyértelmű legyen a nyelvi viszonyrendszer. Az ún. „*eye dialect*”, tehát az első látásra dialektusnak tetsző szövegmegoldások használata gyakori az angolszász színházi szövegekben, hiszen a szöveg leginkább a dialektushasználat színházi jelentését, színházi potenciálját hivatott megmutatni, de nem áll érdekében teljes egészében egy szűk regionális vagy rétegnyelvre korlátozni a szöveget, ha nagyobb közönséget szeretne a darabbal elérni. Ugyanakkor a fordító számára a megoldandó feladat nem változik: ezt a színpadi hatást, a szereplők közti viszonyrendszer nyelvhasználatától függő alakulását kell megmutatnia.

Ebben az esetben, a két csoport közti különbség nem magában a dialektus-, hanem a nyelv, a kommunikáció használatában, irányában van. Ez pedig összefügg azzal, hogy bár a Jackson család alapvetően ugyanolyan helyzetben van, mint Sawneyék, hiszen őket is átköltöztették ide,¹⁷³ tehát elbontották a házat, ahol laktak és beköltöztették őket a lakótelepre, Jacksonék a Sawney családdal ellentétben örülnek ennek a lehetőségnek, és ugródeszkaként akarják használni a valódi középosztályi léthez vezető úton. Ha megvizsgáljuk, ez a társadalmi és főleg hozzáállásbeli különbség látszik a két család nyelvhasználatán is, de ennek nem sok köze van a dialektushoz, amit beszélnek. Jacksonék szívesen beszélgetnek, kapcsolatokat szeretnének építeni az új környezetükben. A Sawney klán fegyverként használja a nyelvet is. Ez is egy eszköz arra, hogy távol tartsák maguktól a betolakodókat. Mint a későbbi példákban is látni fogjuk, nem is feltétlenül az durva, amit mondanak, tehát maguk a szavak, hanem az a nyersesség, amely minden mondatukban megnyilvánul, azaz a közmegegyezéssel alapvető udvariasság hiánya érződik úgy az egymás közti, mint a csoporton kívüli karakterekkel folytatott kommunikációjukban.

Bartos fordításának, ha nem is a fordító, de egy értő színikritikus által megállapított koncepcióját már ismerjük, nézzük most a frissebb fordítást. Nádasdy Ádám rendszerint ellátja darabfordításait a szöveg megalkotásának folyamatát meghatározó döntéseit összegző jegyzettel. Ez az *Élnek, mint a disznók* esetén is így történt. Jegyzetében Bartos fordítói döntésére is kitér:

Az angol eredetiben a szereplők az északi vidék egyszerű emberének tájszólásában beszélnek. Az angol irodalomban a dialektusok használata kötelező: ha egy szerző *ilyen* vidékről származó, *ilyen* társadalmi állású embereket ábrázol, köteles a megfelelő tájszólást alkalmazni, nem beszélgetheti

¹⁷³ „De kiköltöztettek minket, mindenkit szanáltak és lebontották az egészet.” Nádasdy: *Élnek, mint a disznók* kézirat 21. oldal.

őket a sztandard irodalmi angol kiejtéssel és nyelvtannal (a "BBC English"-sel), mert az komikusan hatna.

A magyar irodalomban viszont ez nemigen szokás (legalábbis mai városi emberek ábrázolásában nem), és különben is indokolhatatlan volna, hogy mondjuk miért Ózd, vagy Mátészalka, vagy éppen Marosvásárhely műveletlen beszédét vegyük alapul. Fordításomban ezért alig alkalmazok nyelvtani vagy kiejtési vulgarizmusokat; a szereplők igénytelen, bárdolatlan beszédmódját inkább a mondatfűzéssel és a szóválasztással igyekszem visszaadni. (A darabot 1977-ben "Gyöngyélet" címen lefordító Bartos Tibor más utat választott, ő színesebb argó-szókinccsel, jellegzetesebb nyelvtannal és kiejtéssel beszélteti a szereplőket.)

A szöveget a mai magyarban szokásos "pongyola" kiejtéssel képzelem mondani; ezek az ejtésmódok közismertek, ezért a szövegben csak itt-ott jelzem őket.¹⁷⁴

Nádasdy jegyzetéből kitűnik, hogy ő nem esett abba a csapdába, hogy a két csoportot különböző nyelven beszéltesse. Sőt, a darab nyelvhasználatát nem akarja túlságosan előtérbe tolni, csupán a társadalmi helyzet miatt fontos, jelzésértékű nyelvhasználat jellegét akarja kiemelni. A következőben a két fordítói koncepciót konkrét példák alapján vizsgálom meg, különös tekintettel arra, miként értelmezik és adják vissza a yorkshire-i dialektus színpadi funkcióját. A kiválasztott részekben csak a szereplők megszólalásait idézem, Arden esetenként részletes szerzői instrukcióit terjedelmi okokból, és a vizsgálat iránya miatt nem.

3.2.3. Összehasonlító szövegelemzés

A *Live Like Pigs* egyik markáns fordítói kihívását a beszélő nevek jelentik, amelyek a szereplők társadalmi státuszát, fizikai jegyeit és karakterét közvetlenül a név révén jelölik. A fordító döntése, hogy e neveket szó szerint, funkcionálisan vagy kulturálisan adaptálja, közvetlen hatással van a figura színpadi értelmezhetőségére, a nézői percepcióra és a szereplők közötti viszonyrendszer értelmezésére.

Lássuk a kétféle fordítói stratégiát a durván kommunikáló Sawney-klánhoz csatlakozó Blackmouth, Daffodil és Old Croaker nevű szereplőkkel kapcsolatban. Blackmouth azért kapta ezt a nevet, mert félcigány származású és ez a bőrszínén is látszik, ahogy Arden a karakterleírásban állítja. Neve szó szerinti fordításban *feketeszájú* volna. Bartos *Füstölthúsnak*, Nádasdy *Kormosnak* nevezi el.

Bartos a „füstös” szóból indul ki, amit a nem politikailag korrekt magyar nyelvhasználatban gyakran használnak a cigány származású emberek jelzőjeként. Arra nézvést,

¹⁷⁴ Nádasdy 1995, 3

hogy a Füstös helyett miért a Füstölthús megoldást választotta, csak találgathatunk, de beleillik a túlzások sorába, amit a későbbiekben itt ismertetek. Nádasdy a Kormos névvel oldja meg a szereplő sötét arcborére utalást. Ez jól mondható név, és nem kelt újabb asszociációkat a hallgatóban. A szerző karakterleírását is figyelembe véve¹⁷⁵ pontosabb fordításnak tartom: ez a megoldás kevésbé terheli a szereplőt és a befogadót extra jelentésrétegekkel.

A Daffodil nárciszt jelent. Bartos elfogadja Arden döntését és Nárcisznak fordítja, míg Nádasdy itt eltér az eredetitől és a szereplőt Petúniának nevezi el.¹⁷⁶ Vajon hogyan jellemzi a karaktert a beszélő név? A nárcisz esetén egy közismert világos szirmú virágról van szó, és azon túl, hogy a szó mindenki számára azonnal felidézi a növényt, elég jól illik a betegeskedő lányra, bár a magyar szó magában hordozza a túlzott önszeretet képét, ami az angolban nem része a jelentésnek. A Petúnia, bár legalább annyira ismert növény, nem a visszafogottságáról híres, gyakran élénk színekben pompázik. A szó hangzása az idegen hangzású nevekkel rokon, kicsit azt az asszociációt is magával hozza, hogy a tanulatlan társadalmi rétegek előszeretettel választanak ilyen „külföldies” hangzású, szerintük előkelő nevet gyermeküknek. Ez esetben Nádasdy ad tágabb asszociációs teret a névnek, de a szerzői szándékkal ellentétes irányút. A *daffodil* szó ugyanis inkább hétköznapi konnotációt hordoz, mint előkelősködőt, és mint azt a Harry Potter regényekből is tudjuk, egy angol szövegben sem lehetetlen a Petúnia nevet választani egy szereplőnek, ha ez a szerzői szándék.¹⁷⁷¹⁷⁸

Az „Old Croaker” nevének magyarításakor Arden karakterleírását érdemes figyelembe venni. Pontosán leírja, hogy a figura a hangja miatt kapta a nevét, innen tudjuk tehát, hogy a szónak nem a zsémbes, vagy a halfajta (közönséges csóró) értelmét kell figyelembe vennünk a fordításnál, hanem a szerzői intenció alapján a név szó szerinti fordítása *vén károgó* lenne. A *croak* ige a varjak (és a békák) mély, rekedtes hangkiadását jelzi, de csakúgy, mint magyarul, a károg ige azt is jelenti, amikor valaki sokszor ismételtet egy általában valami rosszat jósoló mondatot. A figurára a *croak* jelentéstartományának ez a része is igaz, ha épp nem katatón, hanem nyugtalan fázisban van. Bartos Kárász mamának nevezi a karaktert, ami hangalakjával ugyan felidézi a károg szót, de beszűkíti, illetve eltereli a szerzői szándékról az asszociációs

¹⁷⁵ „Kormos: azt mondják, fél cigány, és úgy is néz ki. Huszonnyolc éves, karsú, vonzó férfi. Egyszerre pimasz és alázatos, és hamis kedélyeskedésével nem sokakat tud félrevezetni.” (Nádasdy 1995, 6)

¹⁷⁶ Nádasdy Ádám erre a kritikai megjegyzésre azzal válaszolt, hogy „funkciójában” fordította a nevet, amennyiben az angolban a *Daffodil* nem szokásos lánynév és olyat keresett, ami magyarul nem használatos, ezért nem választotta a Nárciszt. Választhatta volna a „krizantém” nevet is, mondja, ami véleményem szerint a felidézett halálkép miatt talán még jobb megoldás lett volna. De utólag mindig okosabbak vagyunk.

¹⁷⁷ Harry Potter nagynénjét Petunia Dursleynak hívják a regénysorozatban.

¹⁷⁸ Baráti beszélgetésben egy fordító kollégám a pitypang nevet javasolta, ami egyszerűségében, „árokshéliségében” felidézi a *daffodil* angol konnotációját.

mezőt az, hogy a kárász egy mindenki által ismert közönséges halfajta, így a hal képe erősebben kapcsolódik a névhez, mint a nem megszokott, nem kellemes hangadás. Nádasdynamál a Harákmama név – egybe írva, tehát jelezve, hogy egyben kimondva, ragadványnévként funkcionál – a harákolás, a kellemetlen torokköszörüléssel járó hangkiadás sokaknak visszataszító emlékét idézi föl. Ez az asszociációs tér a mély, rekedt hangon túl elég pontosan jellemzi a visszataszító kinézetű figurát, aki mindenféle rongyokba öltözködik, amitől a szerzői karakterleírás szerint különös madárnak látszik, és mániákusan igyekszik minden keze ügyébe kerülő textilfélét apró cafatokra tépni.

A beszélő nevek ügyében tehát Bartos egy pontos (Nárcisz), két túlzott, vagy kissé irány tévesztett megoldása (Füstölthús, Kárász mama) áll Nádasdy egy jól megoldott (Kormos), egy asszociációs irányt váltó (Petúnia) és egy a figura több aspektusát találóan leíró (Harákmama) megoldásával szemben. A névválasztások vizsgálata jól mutatja a két fordító eltérő stratégiáját a társadalmi karakterek nyelvi jelölésében. A következőkben ezt a különbséget a dialógusok szintjén elemzem, megvizsgálva, milyen lexikai, szintaktikai és regiszterbeli eszközökkel különítik el a két társadalmi csoportot, és ezek miként befolyásolják a színpadi mondhatóságot és a jelenetek színházi potenciálját. Minden esetben közlöm az eredeti szöveget, utána Bartos, majd Nádasdy szövegváltozatát. Az első három részlet, amit elemezni fogok a darab elejéből, az első jelenetből való, ahol a Sawney klán képviselőit először látjuk beköltözésük reggelén egy hivatalnokkal beszélni.

Első részlet

Official: *Oh, come on, **missus, I've not got all day. Blimey, you'd think I was showing you round a condemned cell or **summat.*****

Rosie: *Did you say it was a bathroom?*

Official: *God help us. Of course, **love, I said it was a bathroom.***

Sally: *Bathroom? Is there water? Is there taps of water, mister?*

Rachel: *Shut your noise, Sally.*

Rosie: *Don't you go knocking her, **she's not yourn, she's not yourn to go knocking her like that.***

Bartos

TANÁCSI EMBER Ugyan már, **asszonyom, nem tölthetem itt a napomat!** Úgy viselkednek, a kiskésit, mintha a börtönükben vagy **tudomiséhol** kalauzolnám magukat.

ROSIE Van fürdőszoba, azt mondja?

TANÁCSI EMBER Isten az égben. Hát persze, **szívecském,** a fürdőszobáról beszéltem.

SALLY Fürdőszoba? Víz is van benne? Csapról jön a víz, bácsi?

RACHEL Ne csipogj, Sally.

ROSIE Ne üsd azt a kölket, **nem a tiéd, nem arra van, hogy te üssed!**

Nádasdy

TISZTVISELŐ Jaj, **asszonyom, nekem erre nincs időm. A kutyafáját**, úgy tesznek, mintha a börtöncellájukat mutatnám, **vagy nem is tudom mit.**

ROSIE Azt mondja, fürdőszoba?

TISZTVISELŐ **Angyalkám**; igen, azt mondtam, hogy fürdőszoba.

SALLY Fürdőszoba? Víz is van? Vízcsapok is vannak, bácsi kérem?

RACHEL Te fogd be a szád, Sally.

ROSIE **Maga csak ne üsse azt a gyereket, jó? Nem a magáé, úgyhogy ne nyúljon hozzá.**

Vegyük sorra, mit kell figyelembe vennie a fordítónak. A Tisztviselő felkiáltása „*Blimey*”, vagy Rachel megszólítása – „*missus*” vagy a Rosie-nak szóló „*love*” – nem nyelvjáráshoz kapcsolódó szó, de a társadalmi osztály regiszterét jelöli. Nem kifejezetten tanult ember informális nyelvhasználatához tartozó szavak ezek. Bartos „a kiskésit” felkiáltással kissé vidékiesre veszi a figurát, míg a „*love*” kissé túl közvetlen, kedveskedő, de leereszkedőnek is értelmezhető hangulata megfelelően visszaköszön a „szívecském” megszólításban. A *missus*ra az asszonyom egy szélsőségektől tartózkodó, jó megoldás, hiszen így még a Tisztviselő pici szerepében is teret enged a figura további kibontására a következő megszólalásokban, ami a Szívecském/Angyalkám megszólítással meg is történik.

Röviden visszatérek a névválasztásokhoz. Van egy szereplő, akinek neve/megszólítása a színpadon nem hangzik el, a darab értelmezésében talán mégis támpontot ad a fordítás. Bartos „Tanácsi embere” ez a figyelemre méltó megoldás, ami könnyen magyarázható a fordítás idejével (1958-ban készült). A darabban szövetkezeti lakásról van szó egy lakótelepen, ahova kötelező beköltöznie a Sawney családnak. A hatvanas évek Magyarországon a lakáskiutalás mindennapos, könnyen értelmezhető fogalom volt és azt a mindenkerületi vagy városi tanács utalhatta ki, így az elnevezés a megfelelő jelentést hordozza annak ellenére, hogy angolra visszafordítva félrevezető volna. A figura nyelvhasználatában Bartos azonban kissé fölülpozicionálja a Tanácsi embert, azzal, hogy „megmutatás” helyett „kalauzolja” a házban az új lakókat.

Az utolsó mondatban megjelenik a nyelvjárásra jellemző névmásalak, de Bartos változatában a névmás helyett a gyerekre használt – az eredetiből részben a nyelvi adottságokból fakadóan teljesen hiányzó – szóban mutatja meg a dialektális ízt: „ne üsd azt a kölket”. Két dologra hívom fel a figyelmet, amire a Nádasdy változat kapcsán visszatérek:

ugyanebben a részletben látunk erre példát, Bartosnál a Sawney-klán nőtagjai kölcsönösen tegezik egymást, és bár ennél a megszólalásnál rendelkezésre áll a névmás tekintetében pl. az elterjedt „tiedé” szó, ezt nem használja. Viszont érdemes megjegyezni, hogy az utolsó félmondat színpadilag hasznos, első hallásra talán magyartalannak tűnő részletet tartalmaz: „nem arra van, hogy te üssed” mondja Rosie Rachelnek, majd ő is rászól a gyerekekre, és megpofozza, ugyanúgy, ahogy a másik nő megütötte a gyereket. Így a „te” szócskának a színpadi cselekvés fényében jelentése lesz, hangsúlyt kap.

Nádasdy is a semleges asszonyommal indít, de városiasabb, visszafogott felkiáltást választ: „a kutyafáját”. A *God help us* felkiáltást elhagyja, és a „love” megszólítással összekapcsolva *Angyalkámat* ír. Az eredeti ismeretében persze színpadilag lehetséges a két hatást – a kilátástalan helyzetből adódó frusztrációt és a leereszkedő hangnemet – egybe sűríteni, de ha valaki csak a fordítást látja, könnyen elvész egyik vagy a másik. Ugyanakkor a „nekem erre nincs időm” sokkal jobban mondható – artikuláció szempontjából kevésbé bonyolult, rövidebb szavakból álló, összességében pattogó ritmusú – mondat, mint a Bartos féle „nem tölthetem itt a napomat”, ami hosszabb szavakból áll össze, és ami túlságosan szó szerinti fordításnak tetszik.

És itt elérkezünk egy fontos momentumhoz. Nádasdynál Rosie magázza Rachelt. Vajon miért választotta a fordító ezt a megoldást? Mit jelent ez a szereplők viszonyát tekintve? A fordító a hierarchia betartását nyomatékosítja, ami a két csoport közti kulturális különbséget is erősíti, hiszem Jacksonéknál a magázódás családon belül fel sem merül. Rosie és Rachel közt húsz év a korkülönbség, ami ugyan önmagában okot adhatna a magázódásra, de mivel egy családként ismerjük meg őket, és ma már családon belül nem jellemző ez a megszólítási forma, Rosie magázódása egy hagyománytiszteletesebb társadalmi rend szokásainak felmutatása. Harákmamát is végig magázzák, megadva a korának kijáró tiszteletet, bár ő maga egyáltalán nem viselkedik tiszteletre méltóan. Ugyanakkor egy másik olvasatban a magázódás lehet annak a jele is, hogy Rosie Rachelt inkább betolakodónak tekint, mint családtagnak, ezért nem tegezi. A magázódáson kívül azonban Rosie megszólalása semmi nyomát nem mutatja a nyelvjáráshasználatnak, de még a tanulatlanságnak sem.

Második részlet:

Official: *Where did you get all this fat nonsense from, hey? 'No choice', 'put you to live here' – who put you to live here?*

Rachel: *You put us. **Coppers** put us – all the lot of **narks**.*

Bartos

TANÁCSI EMBER Hát ezt a zagyvaságot mégis honnan veszik? Hogy itt nem lehet akarni!
Meg hogy berakták magukat! Ki rakta ide be magukat?
RACHEL Maguk. A **hék**. Azok toloncoltak ide... egy egész falka **dekás**.

Nádasdy

TISZTVISELŐ De honnan szedi ezt a számárságot, mi? "Nincs választásunk",
"beraktak ide minket" - *kicsoda* rakta ide magukat?
RACHEL Maguk, hát ki. A **zsaruk**. Az egész **spicli** banda.

Ezt a részletet azért tartom fontosnak kiemelni, mert itt látszik először, hogy a Sawney klán bűnözői életmódját a beszédükön keresztül kívánja megmutatni a darab és a két fordítás. Igaz, itt is különbözik a két magyarítás technikája. Az eredetiben szereplő *copper* szó ugyanis egy általánosan használt informális kifejezés a rendőrré, ami Nádasdy megoldásában a *zsaru* szó használatával „egy az egyben” jelenik meg a magyar szövegben, és a *nark* (= feljelentő, *spicli*¹⁷⁹) fordítása is pontos, és köznyelvi fordulatot használ. Bartos ellenben a bűnözői szleng kifejezéseit alkalmazza, érteni is csak a Tisztviselő következő mondata után értjük pontosan, hogy Rachel rendőröket emleget. A *hé* és a *dekás* kifejezések a börtönszlengben jártasoknak voltak elsősorban ismertek,¹⁸⁰ az egyszerű néző számára tehát egy más világ, a bűnözői lét üzenetét hordozzák, de megnehezítik a megértést. És ezzel a szóhasználattal mindenképp hangsúlyosabbá teszik a két csoport közti különbséget. Bartos ezt annyira koncepcionálisan használja, hogy még a tízéves Sally szájába is tolvajszenget ad.

A következő két részletben ennek a nyelvhasználatnak a kiteljesedését követhetjük figyelemmel. Először a klán feje, Tengerész és a fiatal, hebrencs Col mondatait vizsgálom, amikor első megjelenésükkor összeszólalkoznak a Tisztviselővel.

Sailor: *Then that being so, Mister, then that being so – I'll give ye one half minute to get off this ground.*
Col *Go on, you heard him, go on. Jump your bloody feet to t'other side o' that door.*
[...]
Sailor *Has he gone?*
Col *Aye, he's gone. Ought to have put the boot through him. I'll show him pigs.*
Sailor *Bring the dunnage into the house, Col. Here we are and here we've got to live. But we're keeping them out from us, every bloody one of them.*

¹⁷⁹ An informer, especially a police informer. <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=nark>

¹⁸⁰ Zolnay 1996

They call me Sailor Sawney and no man slaps his natter at me. Rachel, Rosie, help Col carry the dunnage.

Bartos

- TENGERÉSZ Ha ez így igaz tisztelt Hogyishívják úr, akkor tudja mit? Adok magának fél percet, hogy innét eltakarodjon.
- COL Hallotta, nem? Akkor meg *kapja a léceit, a küszöbön innejd ne lássuk!*
- [...]
- TENGERÉSZ Eltakarodott?
- COL El hát. *Szét kellett volna rúgni a zrittyóját.* Majd adok én neki disznót.
- TENGERÉSZ Hozzad a *cumókot*, Col. Ha már itt vagyunk, itten kell meghúzódnunk. De ide egy a lábát be ne tegye a bűdös fajtájából. Sawneyt, a Tengerészt *senki ne piszkolja*. Rachel, Rosie! Segítetek behordani Colnak a cumókot.

Nádasdy

- TENGERÉSZ Mármost ha ez így van, uram, mármost ha ez így van, akkor fél percet adok magának, hogy eltűnjön innen.
- COL Gyerünk, hallotta, nem? *Húzza ki a belét az ajtón, de sebesen!*
- [...]
- TENGERÉSZ Elment?
- COL Ja. Hasba *kellett* volna rúgni. Megmutatom, ki a disznó.
- TENGERÉSZ Hozd be a *batyut*, Col. Itt vagyunk, itt köll laknunk. De *ezeket* nem engedjük be, egy bűdös lelket se ezekből. Az én nevem Tengerész Sawney, engem ne oktatgasson senki. Rachel, Rosie, segítetek Colnak behordani a batyut.

A két fordító eltérő nyelvi stratégiája jól kirajzolódik Col megszólalásainak vizsgálatakor: míg Bartos a szleng és a nem standard szóalakok alkalmazásával erőteljesen stilizálja a karakter beszédét, Nádasdy inkább a könnyen érthető, köznyelvi megoldásokat részesíti előnyben, ezzel a színpadi érthetőséget és a közönség közvetlenebb befogadását támogatva.

Bartos fordításában leginkább Col megszólalásaiban mutatkozik meg a fordítói stratégia: *kellett, kapja a léceit, zrit(t)yó, innejd*. A *lécei* szlengesebb, mint az eredeti, a *zrittyó*, azaz a fenék említése éppoly önkényes, mint Nádasdynál a has emlegetése, bár igaz, hogy az eredeti „*keresztül kellett volna tennem rajta a bakancsom*” mondat leginkább annyit tesz, meg kellett volna rugdosni, és a hangsúly nem a testrészen, hanem a hirtelen feltörő, de szájhősködésbe fúló agresszió van. Ebből a szempontból a kiválasztott testrész szerepe elenyésző volna, de általánosan elfogadott, hogy a hasbarúgás veszélyesebb és fájdalmasabb, mint ha valakit fenéken billentenek, így Nádasdy mondata a drámai fenyegetés szempontjából hatásosabb. A hatást tovább erősíti, hogy a mondat mindenki számára azonnal érthető, nem igényel szlengismeretet. Bartos ezzel szemben elsősorban hangulati elemet közvetít, amely a karakter nyelvi világát szűkebb, de markánsabb kulturális kontextusba helyezi.

A Tengerész szóhasználatából két dolgot emelek ki: a *slap his natter at me* félmondat és a *dunnage* kifejezés fordítását. A *natter* jelentése fecsegés, így a mondat leginkább arról szól, hogy a kívülállók ne szóljanak bele a Sawney család életébe, felesleges őket meghallgatni, semmi közük a csapathoz, ezért bármit is mondanak, értelmetlen szócséplés. Bartosnál a *piszkolni* ige bántó, rágalmozó jelentést hordoz, mintha a Tengerész bármiféle fenyegetést, megvetést vagy lekicsinylést érzett volna ki a Tisztviselő szavaiból. Nádasdy az *oktatás* szó használatával erősíti azt, hogy senki ne szóljon bele a dolgukba, illetve aláhúzza a feltételezett alá-fölrendeltségi viszonyt a társadalmi csoportok között. Megint csak, Bartos mondatából valamiféle különleges szóhasználat tűnik ki, amit hatásában és nem pontos jelentésében tudunk csak értelmezni. Nádasdy pontosabbnak hat. A *dunnage* szó fordítása azonban mindkettejüknél egy kihagyott ziccer lehetőségét veti fel. A szó maga tengerészeti szakszó, ma leginkább az áru közti távtartó csomagolóanyag jelentésében használatos¹⁸¹, de régen a tengerész személyes tárgyainak gyűjtőneve volt.¹⁸² Itt a Bartos által használt *cumók* illetve a Nádasdy választotta *batyu* sem adja meg azt az ízt, amit karakterfestő elemként használhatnának Tengerész alakjának bemutatásakor. Később ugyanis látjuk, ahogy álmában tengerészeti vezényszavakat kiált, ezért itt is meg lehetett volna esetleg próbálni valami tengerészeti szlenget használni. De nem is kell ismeretlen hajózási zsargonnal próbálkozni. Ha például *rakománynak* nevezné a holmit, elsőre talán furcsának tűnne, de hamar megértenénk, hogy a hivatása miatt használta ezt a szót. Leginkább Bartosnál meglepő, hogy csak a *cumók*ig jut, de a ma is mindenki által ismert *cumó* szó helyett a mára kevésbé elterjedt egyes számú *cumók* formát használja. Nádasdy szóválasztása pedig tovább erősíti a csoport besorolását, hiszen a *batyu* szó felidézi bennünk a „batyus cigányok” fogalmát.

A következő részlet, amit fontosnak tartok elemezni, Mrs. Jackson monológyszerű első megszólalása a második jelenet elején, ahol jószomszédi viszonyt szeretne kialakítani az új lakókkal, de leginkább beszélgetőpartnerekre vágyik, hogy legyen kivel együtt pletykálgatnia. Mondatai nem bonyolultak, erősen visszaadják a beszéd normális ritmusát, és jól jellemzik a beszélőt is: sokat akar közölni, bőbeszédű, de egyszerű, tanulatlan asszony. Nyelvhasználata nem emelkedettebb a Sawney ház lakóiénál, bár törekszik jobb színben feltűnni előttük, ő is a helyi dialektust használja. A kipontozott helyen Rachel kérdez vissza (*Housing Scheme, eh? azaz Lakótelep?*)

¹⁸¹ ahogy ezen a hajózási logisztikai weboldalon is kifejtik <https://www.shipbob.com/blog/what-is-dunnage/>

¹⁸² **1.** Loose packing material used to protect a ship's cargo from damage during transport. **2.** Personal baggage. <https://en.thefreedictionary.com/dunnage>

Mrs Jackson I live next door, you see, so I thought why not be neighbourly; like, it's such a lovely day. Jackson's the name. My husband, my husband he works for the Co-op you know; like, he's their agent, drives around the villages all day in his van to the local branches; just in the grocery he used to be, but he got made Agent last year. By, he wor pleased, I can tell you. He's got his van, see; he's like his own master now... What do you think to the Housing Scheme? [...] Well of course we think it's lovely. We've been here nigh on two year. I'll tell you where we used to live – you know when you went past the Town Hall, down by the Catholic Church – all them little mucky street – eh it wor terrible.

Bartos

Mrs. Jackson Én itt **lakok**_a szomszédba, ugyebár, azért gondoltam, legyen meg a jószomszédság, ha már ilyen szép napra virradtunk. **Mink** vagyunk a Jacksonék. A férjem, az, tetszik tudni, a fogyasztási szövetkezetnél dolgozik, most már **vásárló**, tetszik érteni, a saját furgonján járja a helyi fiókokat. Azelőtt **fiókvezető** volt, de a tavaly kinevezték vásárlónak. Hogy örült neki! Megvan a furgonja, tetszik érteni, most már a maga embere... Mit szólnak a lakótelepünkhöz? [...] Én meg is mondom, **mink**_végtelenül meg vagyunk elégedve. Már mindjárt két éve, hogy itt lakunk. Azelőtt meg is mondom, hol laktunk. Ahogy megy el az ember a Városháza mellett a katolikus templom tövében, ott azokban a sáros kis utcákban. **Az nem volt embernek való.**

Nádasdy

Mrs. Jackson Itt lakom a szomszédban, gondoltam ismerkedjünk meg, meg olyan szép idő is van. Jackson, úgy hívnak minket. A férjem, a férjem az a Szövetkezeti Áruháznál dolgozik, szóval ilyen ügynök, járja a környéket egész nap a **kistherrel**, szállít a körzeti üzletekbe; azelőtt csak **pultos** volt az élelmiszeren, de tavaly megtették ügynöknek. **Büszke** is volt, mit mondjak. Fogja a teherautót, aztán megy, már egészen mintha a saját ura volna, **úgyhogy**... Na és hogy tetszik a lakótelep? [...] **Hát igen, ez a telep itten**; megjegyzem, mi nagyon szépnek találjuk. Már lassan két éve, hogy idejöttünk. Megmondom én, hol laktunk azelőtt: tudja, ahogy lemegy a Városháza mellett, túl a katolikus templomon, na azok a kis sáros utcák, jaj rémes volt.

Látjuk, hogy Bartosnál is egyértelműen megjelenik a két csoport közti nyelvi hasonlóság, hiszen Mrs. Jackson olyan szavakat használ, mint *lakok*, *mink*. Ezt a nyelvtani pongyolaságot ellensúlyozza ugyanakkor a túl magasra pozicionált magyar szókészlet, amit ebben a fordításban használ: *ugyebár*, *szép napra virradtunk*. Talán ez a vegyes hatás az, ami miatt hiába jelenik meg nyomatékosan a helytelen nyelvtanhasználat, mégsem hagy maradandó nyomot a befogadóban. Így nagyobb társadalmi különbséget érzékelünk a két csoport között, mint amekkora valójában van. De bizonyára szerepet játszik ebben az a tény is, hogy a Sawney klán nyelvhasználatát Bartos igen egyénire, erősen szlengesre hangolta, így amellet minden más

standard nyelvhasználatnak érződik. Ezért lehet, hogy a korábban említett kritika nyárspolgárként értékeli a Jacksonékat és a körülöttük lévő embereket.

Maga a fordítás pontossága ugyan nem jelen elemzés elsődleges tárgya, mégis fontos, hogy Bartosnál Jackson munkája egész máshogy jelenik meg, mint az eredetiben. Nem tudom, hogy miért nem hagyta meg a szereplőt az élelmiszerosztály dolgozójaként, és mire gondolt, milyen fiókot vezethetett – talán üzletvezetőnek gondolta? A *grocery* mindenesetre elég egyértelműen értelmezhető szó, és azt semmiképp nem feltételezem, hogy a fordító ilyen alap kifejezést félreértett volna. Az utolsó mondat is figyelemreméltó. Az eredetiben annyit mond, hogy jaj, szörnyű volt. Bartosnál: „az nem volt embernek való”. Nyilvánvaló túlfogalmazás ez, ugyanakkor a darab egésze szempontjából érdekes dimenziót ad a történethez. Mrs. Jackson itt a saját helyzetüket értékelve a Tisztviselő helyébe lép, aki Sawneyék lelakott villamoskocsijára mondta azt, hogy disznót nem tartana ott, így amikor a nő Bartos fordítása szerint saját volt lakásukkal kapcsolatban jegyez meg hasonlót, megmutatkozik a két csoport közti eltérő irányultság: az ellentét a ragaszkodás és a továbblépés vágya közt.

Nádasdy keze alatt Mrs. Jackson szövege jól mondható, a felületes olvasó számára nyelvtanilag rendben lévő mondatokká lesz. Nála tisztán érthető Jackson foglalkozása is. A beszédszerűséget az eredetiben is meglévő visszaismétlésekkel, gyors váltásokkal érzékelteti. A beszélő nem-értelmiségi mivoltát a bekezdésen belül, a mondatok hosszával, átkötésekkel mutatja meg. A szóválasztás nála kiegyensúlyozott, de egy kimagaslóan jó megoldást kiemelnék. Az angol *van* szóra Nádasdy a *kisther* kifejezést használja. Írhatná azt, hogy furgon, de a kisthernek van egy szakzsargon íze is, és ezzel Mrs. Jackson figurája gazdagodik. Büszke a férjére, és arra, amit együtt elértek, ezért ő maga is a férjétől hallott szavakat használja. Bartosnál is bővül az asszociációs tartomány, de ott túlságosan eltér az említett utolsó mondat az eredeti szöveg jelentésétől. Ugyanakkor néhány plusz adalék is bekerült a szövegbe, itt Nádasdyt is elvitte kissé a „jól mondhatóság” belső kényszere. Nem azt írja, hogy az élelmiszerosztályon volt, hanem *pultos* volt, nem nagyon örült, hanem *büszke* volt a férje, amikor magasabb beosztást kapott. És amikor Rachel visszakérdez a lakótelepre, Nádasdy beír egy mondatot, hogy *Hát igen; ez a telep itten*.¹⁸³ Ezzel kicsit megtorpan a folytonosság, majd új erőt gyűjtve hömpölyög tovább Mrs. Jackson szóáradata, amíg kemény verbális ellenállásba

¹⁸³ A fordító szóbeli közlése szerint a *pleased* szó kapcsán az *Are you pleased with yourself? = Büszke vagy magadra?* értelmet vette alapul a fordításnál, illetve saját értelmezésében a helyzetnek megfelelő funkciót fordította a beillesztett félmondattal, mert úgy értelmezte, hogy Mrs. Jackson minden eszközt bevet, hogy Rachel végre megszólaljon.

nem ütközik. A mondat illetve a helyzet ettől még működik, alapvetően nem változik meg, de a mikroszituáció módosul, és ez színpadai szöveg esetében fontos momentum.

3.2.4 Kritikai recepció: a színházi megvalósítás vizsgálata

Ami a szövegek (színi)kritikai recepcióját illeti, talán részben a két fordító elismertsége, vagy az első színpadra kerülésükkor létrejött előadásokat körülvevő felfokozott érdeklődés az oka, mindenesetre szinte minden kritikában megemlíti a magyar szöveget. Bartos fordításáról már idéztem a dicsérő kritikát Mihály Gábor tollából, és általában is szuperlatívuszokban írnak róla: „Bartos fordítása remekmű.”¹⁸⁴ Koltai Tamás olyan fontosnak tartotta az 1980-as előadást, hogy háromszor is írt róla néhány hónapon belül. Mindhárom esetben megemlíti a fordító személyét. Legrészletesebben itt mond véleményt a szövegről, mint a jó előadást lehetővé tévő anyagról: „A terepet előkészítő Bartos Tiboré az első érdem: fordítása olyan remek, mintha magyarul írták volna a darabot.”¹⁸⁵

Koltai tehát – bár nem tudományosan fogalmaz – a honosító fordítói stratégiát¹⁸⁶ díjazza ezzel a megjegyzésével, és egyáltalán nem kéri számon az eredeti kulturális közeg akár csekély mértékű érzékeltetését. Koltainak a maga szempontjából igaza van. Bartos valóban olyan nagy szabadságot enged meg magának, amitől valóban „magyarnak” tűnik a szöveg. Az új lakásról például a Tengerész gúnyosan azt mondja: „Kész Abbázia”. Ardennél ilyen hasonlat természetesen nincs. Az olyan szólásmondás „Rátarti, mint a kétfülű szatyor” szintén nem az eredeti darabból való. Másfajta túlzásokat is előszeretettel alkalmaz: „a mi házunk, mi vízcsapunk” eredetije helyett azt írja: „a mi házunk, a mi csapunkból dől a víz”. Bartos stilárisan annyira egyben tartja a Sawney csapatot, hogy még a tízéves Sally is *brifkónak* hívja a pénztárcát, bár angolul csak *wallet* szerepel a szövegben.

A szövegből érezhető, hogy a fordító lubickol a magyar nyelv sokszínűségében, annak ellenére, hogy az eredeti talán nem ennyire színes. Bartos magyar nyelv iránti elkötelezettségét és érdeklődésének intenzitását mi sem bizonyítja jobban, mint a pályája végén kiadott kétkötetes *Magyar szótár*¹⁸⁷ című gyűjtemény, amely több mint szinonimaszótár. Alcíme szerint a magyar kifejezések és fordulatok tára, és az alapszavakhoz gyűjtött szócsokrok és kifejezések minden regiszttert felvonultatnak. A fordításban Bartos ezen tudását fitogtatja, de a szószonglóri teljesítmény nem feltétlenül eredményez könnyen befogadható szöveget, és ez egy színházi előadás esetén gondot okozhat.

¹⁸⁴ Laskó 1980

¹⁸⁵ Koltai 1980

¹⁸⁶ lásd Venuti 1995

¹⁸⁷ Bartos 2002

Nádasdy fordítói koncepciója, ahogy a fent idézett fordítói jegyzetben ő maga is megírta, visszafogottabb fordítói jelenlétre törekszik. Szóhasználatában az angolt követi, és nem használ szubsztenderd nyelvtani formákat csak azért, hogy aláhúzza a beszélők tanulatlanóságát, csupán pongyolán fogalmaz, sokszor visszaismétel, hátraveti az alanyt, hogy néhány technikát kiemeljünk. Tehát szórendi és gondolatíven belüli „rendetlenséggel” jellemzi a szereplőket. Míg Bartosnál előfordul pl. a *húgyoz*¹⁸⁸ szó (a kreatív nyelvhasználat eredményeként), Nádasdynál semmilyen trágár kifejezést nem találunk. A karakterek mégsem tűnnek szenteknek, egyik csoportban sem. Ez a Bartos-fordítással összevetve neutrális(abb) szöveg azonban az első színpadi felhasználáskor megkapta azt az – Esterházyval élve – „vajszínű árnyalatot”¹⁸⁹, azt a nyelvi „extra réteget”, amit a színház, a rendező, talán épp Bartos verzió alapján vagy Ardennel vitatkozva, az erősebb egyénítés/csoport-jellemzés okán elvárt:

A dalszövegeket Nádasdy Ádám fordította. Műgondját dicséri az új színpadi szöveg, de a konzultánsként föltüntetett Csalog Zsolt argószakértőként átsimított rajta. Nádasdy és Csalog egyaránt örömtelien élvezik anyanyelvünket.¹⁹⁰

Nádasdy beszámolója alapján a munka úgy zajlott, hogy ő a teljes, kész fordítást leszállította a megrendelőnek, és a színház továbbította a fordító tudtával és beleegyezésével a szöveget Csalognak, aki azt néhány hangsúlyos helyen „cigányosította illetve bűnözősítette”.¹⁹¹ Érdekes, hogy az elméleti fejezetben tárgyalt Venuti-féle „láthatatlan fordító” elve a színház számára nem tűnt elfogadhatónak és – feltételezhetően részben a korábbi fordítás hatására – a forrásnyelvi szöveghez képest erősíteni akarja a nyelvi közeg heterogenitását és valamivel meg kívánja fűszerezni a színpadra szánt szöveget.

Az új fordítás nem maradt kritikai visszhang híján. Koltai Tamás ezt az előadást is ugyanolyan figyelemmel kísérte, mint a korábbi 1980-as magyarországi ősbemutatót, de most tizenhat évvel később a szerző által létrehozott minőséget kissé szembeállítja az abból létrehozott színházi előadással, illetve az elkészült szövegekönyv erényeivel: „Arden [...] a darab írásakor nem volt elég érett a feladatra. (Hiába készült a jó fordítás után egy még jobb, azaz nyelvileg 20 évvel fiatalabb.)”¹⁹² „[Ascher] nagy súlyt fektet az életszerűségre, amit az is

¹⁸⁸ TENGHERÉSZ Az már az én nevem, hallod? Az egér se húgyozta meg, hallod?

¹⁸⁹ „Ne tessék nyugtalankodni, mondta volna az egyszéri szobafestő, ez még kap fogni egy vajszínű árnyalatot. Ebben az ígérethben telt az életünk, hogy igaz ugyan, most így meg amúgy, botrányosan, de ne tessünk nyugtalankodni, mert ez még kap fogni egy vajszínű árnyalatot. - Valóban. Kap fogtunk egy vajszínű árnyalatot.” (Esterházy 1993)

¹⁹⁰ Molnár Gál 1996

¹⁹¹ Nádasdy Ádám szíves közlése

¹⁹² Koltai 1996b

jelez, hogy Nádasdy Ádámmal újrafordította a darabot. Holott Bartos Tibor korábbi fordítása is nagyon jó volt, de Nádasdyé közvetlenebb, közelebb áll a mai beszélt nyelvhez.”¹⁹³

Az 1991-es nyíregyházi *Gyöngyélet*¹⁹⁴ és a 2010-es Szputnyik–MU Színház *Élnek, mint a disznók*¹⁹⁵ előadások dramaturgiai megoldásai jól mutatják, hogyan befolyásolja a választott fordítás, a szövegkezelés és a színházi közeg a mű színpadi recepcióját. Bár jelen dolgozat keretei nem teszik lehetővé az előadáspéldányok részletes elemzését, mindkét szöveggönyv figyelemre méltó dramaturgiai munkát mutat, és további vizsgálatra érdemes. Ez különösen indokolt, mivel a kritikai recepció egyik esetben sem a szöveget vagy annak dramaturgiai kezelését, hanem elsősorban az előadások színházi formanyelvét elemezte.

A kilencvenes évek nyíregyházi városi színházában Gaál Erzsébet komor előadása mind a színházvezetés, mind a helyi polgári közönség körében ellenérzést keltett. A rendező egy interjúban elmondta, hogy a színház korábbi botrányos bemutató után „meg is tiltotta [neki], hogy a ’tisztességes’ embereket [bántsa]”, így az előadás létrehozásához alig kapott intézményi támogatást; a díszletek, jelmezek és kellékek csak az utolsó pillanatban készültek el.¹⁹⁶ A *Kelet-Magyarország* tudósítói szerint nem csak a színházi formanyelv, hanem a szöveg maga is taszítóan hatott a városi közönségre:

Az előadás végén elmarad a felemelő érzés, sok nézőt riasztott a darab helyenként durva nyelvhasználata, a naturális jelenetek, az illúziótlanul bemutatott valóság. Nyomasztó volt az előadás, olykor sokkolt is.¹⁹⁷

Gaál az eredeti darabban lévő *songokat* is a kitaszítottság érzés felmutatásaként használta, és ehhez Tarr Béla állandó munkatársával, Vígh Mihállyal szereztette a zenét. Ez volt Vígh első színházi munkája. A *Vasárnapi Hírek* kiemelte, hogy Gaál az eredeti, Arden által „tréfás helyzetrajznak” tekintett művet „brechtianus élességű, dramaturgiájú és stílusú tömegtragédiává szervezte át”.¹⁹⁸ Az előadás a szigorúan vett szakmai nyilvánosságban sem aratott sikert, ami részben ugyancsak a városi színház biztosította szűkös kereteknek róható fel Lőrinczy Attila szerint:

A szavakban és a gesztusokban folyamatosan jelen levő parttalan indulatok, az állandó felfokozottság nem feszültséget, de unalmat, tét nélkül való üres handabandázást sugároz, hiszen lentről nézvést csak tudható, de nem érzékelhető, hogy egy-egy szó,

¹⁹³ Koltai 1996a

¹⁹⁴ rendező: Gaál Erzsébet, dramaturg: Zsótér Sándor <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI25007>

¹⁹⁵ rendező: Göttinger Pál, szöveggönyv: Róbert Júlia, Turai Tamás és Göttinger Pál

¹⁹⁶ Kiss 1991

¹⁹⁷ Nagy 1991

¹⁹⁸ B. J. 1991

egy-egy mozdulat miből és miképp épül is föl. Azt mondhatnánk, hogy ennek a szövegnek jóval több színpadi időre volna szüksége ahhoz, hogy röhögnivalóan vagy megrendítően megszólalhassanak – de ugyan lehet-e itt és most öt-hat óras előadással próbára tenni bárki türelmét és idegrendszerét? A Gyöngyélet Nyíregyházán így is botrány, nem a szó művészi értelmében, hanem a polgári erkölcs (prüdéria) tudható mértéke szerint...¹⁹⁹

A 2010-es években a budapesti függetlenszínházi közegben a megbotránkozás fel sem merül. Igaz, Göttinger Pál nem Bartos, hanem Nádasy kevésbé extrémre hangolt fordítását használja, és az előadás a darab egyfajta esszenciáját mutatja csak fel:

John Arden látszólag mikroszövevényt ábrázolt, miközben makrojelentést készített valóságirodalmi eszközökkel, leszállított stílusban. Írói fogásainak néhány mára jelentésteleenné avult (így egy riadt kismacska félreértésekre és szimbolizációkra alkalmat nyújtó gyakori emlegetése), a talajtalanság, otthontalanság képletének fonák egésze (új lakásban – hontalanul) viszont jócskán megfelelt ahhoz, hogy a rendező, Göttinger Pál kicsontozzon belőle ötvenöt percet a Szputnyik Hajózási Társaság a MU Színházban tartott premierje számára.²⁰⁰

Míg Bartos szövege 1991-ben is durvának hatott, Koltai Tamás meglátása szerint a Nádasy fordítás erősen megrövidítve is hordoz az életszerűségeen túlmutató irodalmi minőséget.

A látszat ellenére nem valami száraz „szocpol” drámáról van szó, a szerzőtől merőben idegen alapos naturalizmus, közelebb áll a nyelvileg is elemelt, tömörített, stilizált – versekkel balladisztikusra hangolt – groteszk komédiához, mint valami publicisztikus Zeitstückhöz. Ha más nem, Nádasy Ádámnak a korábbi fordításnál életszerűbbre vett, de így is az eredeti irodalmias régiességét tükröző szövege tanúsítja. (Próbaként ajánlom a „virágnyelvet”, amelyet a hivatásos prostituált használ a szexuális aktus körülírására.)²⁰¹

Összefoglaló megállapítások

A két fordítás eltérő stratégiával készült: Bartos a nyelvteremtés (kreálás) irányába mozdult el, stílusosan hatalmas nyelvi szakadékot felmutatva a két család között. A feszültséget a nyelven keresztül kívánta megteremteni. Nádasy a nyelvész alaposságával jár el: nem ír bele a szövegbe nagy nyelvhasználati különbségeket ott, ahol ilyet nem talál. Ő a lábjegyzetekkel és köznyelvi megoldásokkal leginkább a kompenzálással vegyes helyettesítés stratégiáját követi. De látjuk, a színházi felhasználás során az ő szövege is megkapta azt a (külső, utólagos) magyar argóréteget, amit a színpadon a csoportkarakterizálás jegyében hiányoltak az alkotók. Így a

¹⁹⁹ Lőrinczy 1991

²⁰⁰ Tarján 2010a

²⁰¹ Koltai 2010b

szöveg munka határozottan a helyettesítő stratégia irányába mozdult el. Mára mindkét fordítás réginek, ha úgy tetszik, klasszikusnak számít, nagyobb távolságból nézhetünk rájuk, így például a kérdőíves felmérésre válaszolók nem döntöttek elsöprő arányban sem egyik, sem másik mellett. Ugyanakkor a szövegelemzési példákon azt látjuk, és a kritikai recepció is azt mutatja, hogy irodalmi szöveggént Nádasdy fordítása a megbízhatóbb, pontosabb és a mai napig jó szöveg – kevésbé avulékony, mint Bartosé. Színházi felhasználásban azonban, épp a karakterizálás belső kényszere miatt, amennyiben maga a darabban lévő problémafelvetés ma aktuálisnak tetszik egy színházi alkotócsapat számára, csak a napi argó beemelésével (Ascher–Csengeri) vagy nagyon lerövidítve egy új színházi formanyelvnek megfelelően (Göttinger) tud frissnek hatni.

3.3 A dialektus mint földrajzi helymegjelölés: Martin McDonagh két ír trilógiája és a homogén nyelvi közeg egyénítésének kihívásai

Martin McDonagh személye és munkássága a színpadi dialektusfordítás magyarországi és tágabb magyar nyelvterületi vizsgálata szempontjából megkerülhetetlen. Bár műveinek magyarországi előadásait és azok recepcióját több kutató is vizsgálta – többek közt P. Müller Péter, Szverle Ilona és Göröcsi Péter, akiknek kutatásaira saját eredményeim mellett támaszkodni fogok –, e munkák csak érintőlegesen foglalkoznak a fordításokkal és fordítói stratégiákkal, amelyeket én elemzésem fókuszába állítok. E fejezet célja tehát annak bemutatása, hogy Martin McDonagh két ír trilógiájának magyar fordításaiban a földrajzilag meghatározott, homogén nyelvi közeg milyen fordítói kihívásokat jelent a szereplők nyelvi egyénítésében, és hogy a magyar nyelvterületen készített fordítások milyen stratégiákkal kezelik ezt a problémát.

A szerző magyarországi színházi jelenléte számokkal is jól érzékeltethető: P. Müller Péter és Szverle Ilona megállapításai szerint „1997 októbere és 2005 nyara között négy drámájának összesen kilenc bemutatója volt”,²⁰² majd 2005 és 2008 között „hét új magyarországi rendezéssel bővült a McDonagh sorozat, továbbá két szlovákiai város: Komárom és Fülek magyar nyelvű színházában is játszottak McDonagh darabot. A premierek számát tekintve megállapíthatjuk, hogy Martin McDonagh a leggyakrabban játszott kortárs angol-ír szerző Magyarországon.”²⁰³ Ez a trend azóta sem változott. Martin McDonagh minden darabja, amit eddig angol nyelvterületen bemutattak, Magyarországon is színpadra került. A magyar nyelvű színházi közegben, Magyarországon és határon túl, kőszínházakban és színművészeti egyetemeken vizsgálóelőadásuként a mai napig összesen 53 bemutatót ért meg Martin McDonagh eddigi színpadi életműve,²⁰⁴ 2014-ben öt különböző magyar színház műsorán találkozhattunk négy különböző darabjával, és a siker azóta is töretlen: a *Kripli* például 2015, 2017, 2020 és 2024 során is bemutatóként szerepelt a legkülönfélébb magyar nyelvű színházak műsorán a Kárpát-medencében.

McDonagh világszerte népszerű szerző,²⁰⁵ de darabjainak állandónak mondható színpadi jelenléte felveti a kérdést: mi lehet ezekben a történetekben, ami nálunk ennyire

²⁰² P. Müller 2006

²⁰³ Szverle 2009, 202

²⁰⁴ a www.szhaziadattar.hu adatai alapján

²⁰⁵ McDonagh egyik legelismertebb kutatója, Patrick Lonergan így vélekedik: „A periférián játszó McDonagh darabok az ismert TV sorozatok, szappanoperák, filmek, magazinok sorozatos említésével globalizált keretet

érvényesnek mutatkozik? Hogyan kapcsolódunk mi magyarok ehhez a hangsúlyosan ír világhoz? A szerző magyarországi sikerét Szverle Ilona a következőkben látja:

A bemutatók számát tekintve jogosan tehetjük fel a kérdést: Mi az oka annak, hogy ilyen nagy számban láthatók McDonagh darabok a magyar színpadokon? A választ megközelíthetjük a magyar drámai hagyomány felől is: a magyar nézők számára ezeknek a daraboknak a világa nem képvisel valami teljesen új, sokkoló mikrokozmoszt, ugyanis léteznek magyar előképei is – igaz finomabb verziókban – ezeknek a színházi erőszak-túráknak: (Örkény: Tóték, Spiró: Csirkefej, Egressy: Portugál). Továbbá a magyar nézők számára nem ismeretlenek azok a filmrendezők sem – David Lynch, David Mamet, Guy Richie, Martin Scorsese, Quentin Tarantino – akiknek filmjeiben az erőszak és a komédia együtt van jelen, és akiket McDonagh bevallottan követendő példának tart. Ennél is fontosabbak talán maguk a történetek, amelyek kísértetiesen ismerősek Európa ebben a szögletében is: létezik családon belüli erőszak, itt is hetente késelnek meg, rugdosnak agyba-főbe vagy lönek le ártatlan embereket, a nézőnek nem kell rácsodálkoznia a történésekre. Gothár Péter egyenesen a magyar helyzet ismerőjének véli a drámaíró. »Meggyőződésem, hogy a szerző egy tehetséges nyírségi fiatalember, aki a magyar sík problémáiról „ír”.«²⁰⁶ McDonagh megtalálta magának a színházi állandót, egy mindenhol létező világot, ahol jól mesélt történetei játszódnak²⁰⁷

A magyar színházi gyakorlatban mindez a darabok következetes honosításához vezetett, az pedig már a színháztörténet része, hogy később a szerző és fordítói hogyan ihlették meg Székely Csaba drámaíró, hogy valóban megírja a mi (erdélyi) történetünket a Bányavidék-trilógiában.²⁰⁸ Ez a honosítás, azaz „domesztikálás”, ami a McDonagh életművet Magyarországon jellemzi, P. Müller Péter értelmezésében a következőkben érhető tetten:

Martin McDonagh darbjainak eddigi néhány magyarországi bemutatója sokféle értelmezést képvisel a rendezői koncepciót, a színészi játékmódot, a színpadképet stb. illetően, de kirajzolódik egy világos tendencia e daraboknak a magyar színpadra történő domesztikálásában, kétféle értelemben is. Egyrészt, az előadások a daraboknak azokat a részleteit illetve motívumait hangsúlyozzák, amelyek a magyarországi egyéni és társadalmi tapasztalatokhoz köthetők,

kapnak, megkönnyítve a nézők azonosulását az elképzelt közösségekkel és egyben olyan érzést okoznak, mintha nem is egy külföldi, hanem egy helyi darabról lenne szó” (Lonergan 2012, 172)

²⁰⁶ Kővári 2009, idézi Szverle 2009, 210

²⁰⁷ Szverle 2009, 210

²⁰⁸ Székely Csaba trilógiájáról (*Bányavirág, Bányavakság, Bányavíz*) bővebben <https://art7.hu/szinhaz/szekely-csaba-banya-trilogiaja/>, a szövegek pedig itt hozzáférhetők: Székely Csaba: *Idegenek* és más színdarabok, Budapest: Selinunte, 2017.

másrészt a kegyetlenség színpadi ábrázolásában a produkciók a brutalitást mérsékelt, elviselhető mértékűre csökkentik.²⁰⁹

Jelen vizsgálat a szerző életművének azon öt darabjára összpontosít, amelyek a Leenane- és az Aran-trilógia részei és a következő címeken játszották/játsszák őket magyar színpadokon: *Leenane szépe/Piszkavas*, *A connemarai koponya*, *Vaknyugat*, *A kripli* és *Az inishmore-i hadnagy/Alhangya*. Ezek a művek Nyugat-Írországból, földrajzilag pontosan meghatározott helyszíneken játszódnak, és szereplőik a helyi nyelvi sajátosságokat használják – bár, amint a következő fejezetben látható lesz, e szövegek az autentikus dialektus és a tudatosan stilizált, „csinált” nyelv határán mozognak.

3.3.1. A vizsgált drámaszövegek nyelvjárási jellemzői

Martin McDonagh kezdeti írói korszakát – különösen a nyelvhasználat szempontjából – elengedhetetlen életrajzi kontextusban vizsgálni, hiszen a szerző saját nyelvi helyzete is meghatározó. Bár Londonban született 1970-ben, ír szülők gyermekeként jött a világra és a nyarakat évekig a nagyszüleinél, a Galway megyei Connemarában, a fent említett nyugat-írországi régióban töltötte, anyanyelveként ismeri tehát a „nyugat-írt”. Figyelemre méltó, hogy amikor írni kezdett, nem saját tágabb állandó londoni közegének nyelvét, hanem az ír nyelvi és kulturális hagyományt választotta, azt kezdte használni. McDonagh ír mivolta és személyes kötődése az írséghez alapvetően meghatározza műveit és azok recepcióját is, hiszen:

McDonagh ír darabjai az „írség” kulturális felépítését kérdőjelezzik meg azáltal, hogy ennek a kultúrának a legemelyítőbb közkedvelt megnyilvánulásait teszik kíméletlen paródia tárgyává. McDonagh London egy írek által lakott részében nőtt föl, ahol „anyja Delia Murphy ír énekesnő balladáit hallgatta.²¹⁰ [...] drámája aláássa és megingatja az ír nacionalizmus alapjait. A nukleáris családnál (a privátszférában) kezd, majd ezt kitérítve az állami és vallási közintézményekre.²¹¹

Görcsi Péter doktori értekezésében²¹² rámutat, hogy McDonagh munkássága az ír dráma első és második reneszánszának hagyományához kapcsolódik, majd Heath A. Diehl: „Classic

²⁰⁹ P. Müller 2006

²¹⁰ „McDonagh’s Irish plays disrupt and question cultural constructions of „Irishness” by subjecting their most cloying popular manifestations to violent parody. McDonagh grew up in a London Irish neighbourhood where „his mother listened to the ballads of the Irish singer Delia Murphy” (O’Toole: A Mind in Connemara 41)” (idézi Lanter 2007, 14)

²¹¹ „[Martin McDonagh’s] drama undermines and destabilizes the very foundational elements of Irish nationalism, beginning with the nuclear family (the private sphere) and extending to the public institutions of the state and the church.” (Lanter 2007, 18)

²¹² Görcsi 2016

Realism, Irish Nationalism, and a New Breed of Angry Young Man in Martin McDonagh's *The Beauty Queen of Leenane*" című tanulmányát idézi:

[az] értelmezők többsége egyetért abban, hogy az ír identitás sajátos ábrázolása McDonagh drámáiban a szerző már említett ír öröksége és londoni neveltetése közötti feszültségből fakad. Kétség kívül a szerző effajta kettős identitása meghatározó a téma szempontjából, azonban sokkal kézenfekvőbb az a magyarázat, hogy McDonagh első öt darabja (de a Leenane-trilógia különösen) annak az ír drámának a tradíciójához nyúl vissza, amelyet Synge és Lady Gregory a huszadik század első évtizedében megteremtett, és amelyet azóta több ír drámaíró is (például Murphy) kiindulási pontként használt.²¹³

Az Aran-trilógia egyetlen be nem mutatott darabja, a *Banshees of Inishmaan* McDonagh legújabb Oscar-jelölt, Golden Globe-díjas filmje, a szintén Írorszáiban játszódó *A sziget szellemei* (*The Banshees of Inisherin*) kapcsán került előtérbe: a szerző a darabból csak a címet őrizte meg, azt is átírva.²¹⁴ De a film bemutatása alkalmat adott a *Slate* online magazin szerzőjének, hogy írásában McDonagh ír darabjainak nyelvi karakterét is mélyebben elemezze: véleménye szerint az alkalmazott nyelvi világ a hiberno-angol²¹⁵ líraiságának és a groteszknak keverékét mutatja fel.

Ezek a darabok egyértelműen egy „ír író” művei, de ezt az írséget legalább annyira alakította a távolság, mint az intimitás. Mintha a darabok a helynek az emigránsok áhítatótól és romantikájától átítatott, kissé elvont ideájára reagálnának. A művekben sok az abszurd elem és gyakran megdöbbentően erőszakosak, ugyanakkor nem mindig világos, hogy McDonagh lerombolja-e az Írországról és az írekről alkotott ősrégi kliséket – misztikus költőiség, vidéki elmaradottság, bőséges ivászat stb. –, vagy csupán a maga sajátos módján használja őket.²¹⁶

²¹³ Görcsi 2016, 17

²¹⁴ „Actually, *The Banshees of Inisherin* started off as a play, the third part of an Aran Islands trilogy, after *The Cripple of Inishmaan* and 2018's *The Lieutenant of Inishmore*. But the play didn't work, and to write the film, McDonagh started over again, only keeping part of the title (it was originally *The Banshees of Inisheer*, a real island: Inisherin is made up)” (Sawyer 2022)

²¹⁵ az írek által beszélt angol nyelv, amely gael szavakat is tartalmaz, lásd Görcsi 2016, 110

²¹⁶ „Those plays drew far more deeply on the Irish literary tradition than on the complexities of the contemporary country itself, and their dialogue was characterized by an intense, at times luridly lyrical Hiberno-English. Those plays are clearly the work of an „Irish writer,” but it's an Irishness formed as much by distance as intimacy. It's as though they're reacting against a somewhat abstract idea of the place, informed by an emigrant's reverence and romanticism. They are absurdist, and often shockingly violent, and it isn't always clear whether McDonagh is subverting ancient clichés about Ireland and the Irish—misty poeticism, rural backwardness, prodigious boozing, etc.—or merely employing them in his own distinct way.” (O'Connell 2023)

Akárhogyis, ez a hozzáállás végül sikeresnek bizonyult, az ír közönség csakúgy szívébe fogadta a fiatal szerzőt, mint Anglia és az egész világ. Abban minden elemző és kritikus egyetért, hogy McDonagh földrajzilag pontosan behatárolta a helyszínt és így meghatározta a szereplői nyelvezetét is, de talán Anna-Marie Kingsland fogalmazza meg a legpontosabban, hol is helyezkedik el McDonagh „írje”, az autentikus és a fiktív írség határán egyensúlyozva:

A színdarabok [nyelvezetében] keveredik az autentikus és a fiktív írség. [...] egyértelmű, hogy a felmutatott dialektus sem nem hamis, sem nem valóság. Hallhatunk néhány pontosságot jelző markert, de mások érezhetően hiányoznak, ami egyfajta hibridhez, egy „furcsa és mesterséges formához” vezet. McDonagh a nagybátyjai beszédstílusát nevezi meg a művek ihletőjeként, ami arra utal, hogy a darabokban megjelenő nyelv végülis egyfajta diaszpórábeli konstrukció, a valóság hol homályos, hol eltúlzott emléke.²¹⁷

Ez a hibrid nyelvi konstrukció – amely egyszerre hordoz autentikus és mesterséges elemeket – különös fordítói kihívást jelent, hiszen a magyar fordítóknak úgy kell megőriznie a helyi karaktert, hogy közben a színpadon is működőképes, a befogadói kontextushoz illeszkedő szöveget hozzon létre. A következő fejezetben különböző fordítói stratégiákat mutatok be, szövegelemzések és fordítói nyilatkozatok alapján.

3.3.2. Fordítások szövegelemzése, fordítói stratégiák összehasonlítása

Ebben a fejezetben Hamvai Kornél (*Alhangya/Az inishmore-i hadnagy*), Parti Nagy Lajos (*Piszkavas*), Totth Benedek (*A connemarai koponya*), Upor László (*Leenane szépe, A kripli*), Varró Dániel (*A kripli, Vaknyugat*) fordításait vizsgálom, az azokból kitűnő fordítói stratégiákat vázoló föl. Már az elején érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy a fordítók között jelentős arányban vannak szépirodalmi szerzők: Hamvai és Totth elsősorban prózaíró, Parti Nagy és Varró költők. Ez felveti a kérdést, hogy a fordítói stratégiákat mennyiben befolyásolja az alkotói habitus, illetve hogy mennyire – Venuti terminológiájával élve – „látható” a fordító a célnyelvi szövegben. Igazolódik-e az a felvetés, hogy a szépirodalmi háttérrel rendelkező fordítóknál a szerzői láthatóság gyakran erősebben érvényesül, különösen akkor, ha nyelvteremtő megoldásokat alkalmaznak? Elsőként a kérdőívben is példaként használt *The*

²¹⁷ „Language within the plays [is] a mix between authentic and fictitious Irishness. [...] it is clear that the dialect presented is neither false nor realistic. Some markers of accuracy can be heard, but some are noticeably absent, leading to a sort of hybrid, a “strange and artificial form”. McDonagh cites the speech pattern of his uncles as inspiration for the works, suggesting that the language within the plays is also a diasporic construct, a hazy and exaggerated memory of actuality.” (Kingsland 2020)

Beauty Queen of Leenane című darabot elemzem, ami Upor László fordításában *Leenane szépe*, Parti Nagy Lajos fordításában pedig *Piszkavas* címen volt látható a magyar nyelvű színpadokon. Mindkét fordítás több bemutatót ért meg. Már rögtön a szereplők első mondataiban kirajzolódik a két fordítói attitűd közötti különbség.

MAG Wet, Maureen?

MAUREEN Of course wet.

MAG Oh-h.

MAUREEN takes her coat off, sighing, and starts putting the shopping away.

MAG I did take my Complant.

Upor: – Esik, Maureen? – Esik. – Hajjaj... (*Maureen leveszi a kabátját, nagyot sóhajt, elkezd kipakolni, amit vásárolt*) Megittam ám a Complant.

PNL: – Esik, Maureen? – Nem. – De látom, hogy esik. – Akkor minek kérdezed? – Csaknak. Hogy esik-e... (*Maureen sóhajt, leveszi a kabátját, elkezd kipakolni, amit vásárolt.*) Édes istenem, ennyi cucc! ... Jó nehéz lehetett... – Naná. Mindig ilyen nehéz. – Csináltam ám Complant.

Amint látjuk, Parti Nagy Lajos megközelítése Pavis fordítás–adaptáció kontinuumán a fordításhoz képest az adaptáció felé helyezhető: nem pusztán fordítást, hanem szigorúan véve átíratot, de legalábbis egy saját változatot készít. A szerzőnél is erősebben, és mindenképp hamarabb akarja megmutatni az anya-lánya viszony feszültségét. A „hülye kérdésre hülye választ” gyermeki dacossága dramaturgiai szempontból jó felütés, de persze Upor az eredetihez ragaszkodóbb fordításával is viszonylag hamar eljutunk a feszült helyzet megmutatásához.

A fordítói stratégia stiláris jegyeit nézzük meg Maureen egy viszonylag egyszerű, de mégis nyelvi lehetőségeket tartogató mondatánál, amikor arról a bizonyos Complant nevű tápszerről beszélgetnek:

You don't give it a good enough stir is what you don't do.

Upor: Nem kevered szét rendesen, az a baj.

PNL: Mer nem kevered el. El kell keverni.

Upor változata egyáltalán nem mozdul el a sztenderd nyelvhasználattól, sem a mondatszerkezet szintjén, sem stilárisan nem utal semmi a vidéki író közegre – úgy is mondhatnám, kiegyenesíti a mondatot. Parti Nagy változata finoman ugyan, de a ‘mer’ használatával már valamelyest ‘vidékies’ irányt mutat és a visszaismétlés is jelez valamit az eredeti struktúrából. Tehát annak ellenére, hogy a legelső pár megszólalásnál Parti Nagy úgy tűnt, hogy kevésbé tartja tiszteletben

az eredeti szöveget, ennél a mondatnál mégis inkább ő az, aki ragaszkodik az eredeti szöveg színházi potenciált hordozó jegyeihez.

Nézzük meg most az eredeti szöveggel együtt, milyen döntéseket hoztak a fordítók a kutatás során korábban már használt jelenetek esetében. Ebben a fejezetben hosszabb jeleneteket hasonlítok össze, ezért az eredeti dialógus után a könnyebb követhetőség és egyszerűbb összevetés kedvéért táblázatba szerkeszttem a vizsgált két változatot. A szövegben félkövérrel jelöltem a vizsgált dialektális elemeket.

MAG: Is the radio a **biteen** loud there, Maureen?
 MAUREEN: A **biteen** loud, is it?
 MAG: Nothing on it, anyways. An **oul fella** singing nonsense.
 MAUREEN: **Isn't it you wanted it set** for that **oul** station?
 MAG: Only for **Ceilidh Time** and for **whatyoucall**.
 MAUREEN: It's too late **to go complaining** now.
 MAG: Not for nonsense **did I want it set**.

<p>MAG Nem hangos egy csöpikét a rádió, Maureen? MAUREEN Igen? Hangos volna egy csöpikét? <i>Maureen dühösen ráüt a rádióra, ezzel kikapcsolja. Szünet.</i> MAG Egyébként sincs benne semmi. Egy öregember zagyorászik, nem? MAUREEN Te akartad, hogy ez a szaros nosztalgiaadó legyen beállítva. MAG Csak a „Hallgatók kérték” miatt. MAUREEN Persze. MAG Persze hát! Nem is a zagyorászásér akartam.</p> <p style="text-align: right;">PNL</p>	<p>MAG Te, nem hangos egy icikepicikét az a rádió, Maureen? MAUREEN Tényleg? Hangos egy icikepicikét? <i>rávág dühösen a rádióra, kikapcsolja. Szünet</i> MAG Úgyse adnak benne semmi érdekeset. Valami vénség énekel valamit értelmetlenül. MAUREEN Te akartad, hogy erre az adóra állítsam, nem? MAG Csak a Szívküldi miatt. MAUREEN Most már késő reklamálni. MAG Nem az ilyen értelmetlen nyekergés miatt akartam, hogy ide állítsd, ne félj.</p> <p style="text-align: right;">UPOR</p>
---	---

A félkövérrel szedett részek Parti Nagynál: csöpikét, öregember zagyorászik, szaros nosztalgiaadó, *Hallgatók kérték*, Nem is a zagyorászásér akartam; Upornál: icipicikét, valami vénség énekel értelmetlenül, erre az adóra, *Szívküldi*, Nem az ilyen értelmetlen nyekergés miatt akartam, hogy ide állítsd, ne félj!

Ebben az összehasonlításban a jelenet színházi potenciáljának megtartását figyelembe véve Parti Nagy megoldásai hasznosabbak; egyedül a *csöpikét* tartom felülstilizáltak egyrészt az eredeti *biteen*, másrészt Mag Fowler nem túlságosan gügyögős figurája miatt. A *zagyorászás*, *zagyorászik* a maga sűrítettségében erősebb színházi potenciállal rendelkezik,

jól egyesíti az értelmetlen éneklést egy szóban, és ez az egy szó jobban is mondható, mint Upor változatában az „énekel valamit értelmetlenül”. A *szaros nosztalgiaadót* is jobb megoldásnak tartom, mert megjelenik benne az eredeti *oul* minősítőjelzője. A *Szívküldi* és a *Hallgatók kérték* közül megint csak Parti Nagy megoldása erősebb, hiszen nem szerelmeseknek fenntartott kívánságműsorról van szó, hanem tradicionális ír zenei programról, ami során üzenetet és zeneszámokat lehetett küldeni a családnak, barátoknak. Upor utolsó mondata a tartalmat ugyan közvetíti, de sokkal hosszabb az eredeti mondatnál, ami szembetűnő pl. ott, hogy a *nonsense* fordítására Parti Nagy egyszavas (*zagyorászás*) megoldása helyett az *értelmetlen nyekergést* tudja ajánlani.

MAG Put some clothes on you, going around the house half naked! Would be more in your line!
 MAUREEN I do like going around the house half naked. It does turn me on, it does.
 MAG I suppose it does, aye.
 MAUREEN It does.
 MAG And reminds you of Difford Hall in England, too, I'll bet it does ...
 MAUREEN (angrily) Now you just shut your fecking –
 MAG None of your own clothes they let you wear in there either, did they?
 MAUREEN Shut your oul gob, I said ... !
 MAG Only long oul gowns and buckle-down jackets ...
 MAUREEN *approaches Mag, fists clenched. Pato catches her arm and steps between the two.*

MAG Húznál föl inkább valamit, ne lógáznád itt a pucér valagad.	MAG Húzzál magadra valamit! Szaladgál itt nekem félmeztelenül a házban... Erre bezzeg van esze...
MAUREEN Képzeld, hogy szeretem lógázni. Fölizgulok tőle. Tudod mi az?	MAUREEN Szeretek félmeztelenül szaladgálni a házban. Fölizgat.
MAG Képzelem. Csak nehogy túl fölizguljál, te pinalina.	MAG Föl. El tudom képzelni.
MAUREEN Mér bajod az neked, mi?	MAUREEN Föl is.
MAG És nehogy megen mások adják rád a bokahálóinget, meg a zubbonyt, mint odaát. Emlékszel?	MAG És föltámadnak a szép emlékek, igaz? A Difford Hall Angliában, igaz? Lefogadom...
MAUREEN Anya... ezt ne, anya...	MAUREEN (dühösen) Most már fogd be azt a rohadt lepcsés...
MAG Difford Hall, emlékszel? Ott nem miniszoknya volt, hanem kényszerzubbony.	MAG Ott aztán nem engedték, hogy a saját ruhádban nagyon járdál, mi? Még véletlenül se.
MAUREEN (örjöngve) Na most már aztán fogd be azt a lepcsés kibaszott...	MAUREEN Fogd be a szádat, nem megmondtam...!
	MAG Csak azokat a köntösöket meg összecsatolt zubbonyokat adták rád, mi...

<p><i>Maureen ökölbeszorított kézzel odalép Maghez. Pato elkapja a karját, és közéjük áll.</i></p> <p style="text-align: right;">PNL</p>	<p><i>Maureen ökölbe szorított kézzel közeledik Mag felé. Pato elkapja a karját és kettejük közé áll.</i></p> <p style="text-align: right;">UPOR</p>
--	--

Parti Nagy megint csak dramaturgi döntést hoz. Bár tartalmában nem változtat igazából semmin, de a jelenet dinamikáját, felépítését átformálja. McDonagh lineáris felépítését az *Emlékszel? – Anya, ezt ne...* beleírt megszólalásokkal megtöri, ugyanakkor árnyalja is. Maureen és Mag között is feldereng a játszómázs mögött az egykori szeretet, egy valódi anya-lánya viszony, amire Maureen apellálni próbál. Ezek a részletek azt mutatják, hogy Upor egy elemeiben kevésbé látványos, de összességében pontosabb fordítást készít el, míg Parti Nagy előadásszöveget ír, ahogy erről saját szerzőségű színdarabjaira vonatkozóan nyilatkozott is:

...nem a helyzetből és nem a konfliktusokból indulok ki, nem a bekövetkező robbanás szab irányt a születő műnek, hanem a figuráim mondatai. Nálam a nyelv együtt születik a darabbal, némi túlzással azt is mondhatom, hogy a nyelv csinálja a darabot.²¹⁸

A kritikai recepció szeretettel fogadja Parti Nagy szövegét: „remek, új fordítás”²¹⁹– írják, és „Parti Nagy Lajos a cselekményben, történésben eléggé szegény, atmoszférájában, levegőjében viszont nagyon is sűrű darabhoz remek szöveget készített”.²²⁰ „A Mag és Maureen közti erőteljes összetartozást és szoros közösséget a Parti Nagy által újrateremtett, destabilizálódott, „romlott” nyelv is jelzi, elszigetelődöttségükben közös, furcsa szintaxisú nyelvet használnak, mely egyszerre szól az ír identitásról (az angol ellenében), és egyszerre az ő – isten háta mögötti – Leenane-en belül is izolált helyzetükről.”²²¹

A kérdőíves kutatásnál látott megosztottság a kritikák szövegében kevésbé fellelhető, de az OSZMI színházi adattárában elérhető információk alapján kétszer annyi (8) rendező/dramaturg választotta eddig Upor László fordítását, mint Parti Nagy Lajosét (4). Két produkciónál hiányzik a fordítóra vonatkozó adat. Az biztos, hogy Upor szövege szabadabb kezet enged a színpadraállítóknak, hiszen kevésbé karakteres, így kevésbé határolja be az értelmezési keretet.²²²

²¹⁸ idézi Neichl 2019

²¹⁹ Kónya 2004

²²⁰ Csáki 2004

²²¹ Apró 2015

²²² Én voltam a 2004-es előadás dramaturgja, amihez Parti Nagy fordítása megszületett. Látva hibáit és erőnyeit, mindennek ellenére, talán némi további dramaturgiai beavatkozást nem kizárva, ma is Parti Nagy változatát választanám.

Egy másik költő, Varró Dániel fordítói stratégiájáról már a *Lear*-fordítás kapcsán esett szó. Akkor a kritikai visszahang szinte egybehangozóan negatív volt, nemúgy szűk 10 évvel korábban, a Radnóti Színház 2001-es *A kripli* című bemutatóját követően. Igaz, Szántó Judit írásában figyelmeztet a veszélyre, hogy a szöveg „önálló életre kelhet”:

Varró Dániel új, a Radnóti Színház számára készült sziporkázóan bravúros fordítása valamennyi interpretációs lehetőséghez kedvező és termékeny nyelvi közeget biztosít. Ez a szöveg, amely valami egészen egyéni módon társítja a bumfordi primitívtséget a körmönfont rafinériával és a drámai, tehát ökonomikus és célszerű költőiséggel, ugyanakkor szintén hordoz magában bizonyos veszélyt: ha nem „vigyáznak rá”, a textus függetlenítheti magát a kontextustól, és önálló hatáselemmé válhat.²²³

Gothár Péter ebben a rendezésben – bár a fent idézett Szántó Judit kritikájában eklektikussággal vádolta – véleményem szerint egy erős, bár kissé elrajzolt világot épített föl, amelynek egyik fontos alkotóeleme lett a nyelv, amit a szereplők beszélnek. Abban egyetértek Szántó Judittal, hogy a nyelv veszélyesen erős része ennek a világnak, de saját élményem alapján azt mondom, ez nem ment az előadás rovására. Talán a szereplők kiemelkedő tehetsége és játékkedve volt az oka, hogy bár a szöveg erős volt, nem tudott a színészek elé nyomakodni: sokkal inkább kitöltötte a színészek játékát. Varró több írói leleménye maradt meg sokáig a színházkedvelő közönség szókincsében, ha talán nem is került napi használatba: ilyen a *sárga haminyami*, vagy Helen *kurva szádat!* kiszólása.²²⁴ Ez utóbbi használata és felépítése a darabon belül újfent az adaptáció irányába mutat. A következőkben megvizsgálom azt a jelenetet, ahol ez a magyar színpadokon Helen védjegyévé váló felkiáltás először elhangzik, majd azt, hogyan épül tovább a vulgárizmusok jelenléte a szöveg további részében. Íme az eredeti jelenet és Varró fordítása:

Helen: Are you **fecking** coming, you **fecker**?

Bartley: I'm picking my sweeties.

Helen: Oh you and your **fecking** sweeties!

Eileen: Lasses swearing, now!

Helen: Lasses swearing, **aye**, and why shouldn't **lasses be swearing** it's an hour for **their eejit fecking brother** it is they're kept waiting. Hello, Cripple Billy.

Billy: Hello there, Helen.

Helen: Is it another **oul book you're going reading**?

Billy: It is.

²²³ Szántó 2001

²²⁴ Varró nyelvi leleményei, mint pl. a Vörönty a *Lear*-fordításból, vagy a *Kurva szádat!* a *Kripliből*, színikritikák címévé is váltak (Koltai 2010 és theaterman 2025), így az is találkozhatott ezekkel a kifejezésekkel, akik az előadást nem is látták.

Helen: You never stop, do **ya**?

Billy: I don't. Or I do *sometimes* stop...

Helen Szeded a **szaros** lábadat már, a **kurva szádat**?

Bartley Cukorkát vásárlók.

Helen Jaj, azok a te **szarral bélelt** cukorkáid!

Eileen Ej már, **ilyen szép lány** ilyen csúnyán beszéljen!

Helen Aztán mire föl ne beszéljen ilyen csúnyán, hogy egy órája várja azt a **szaros, lepkefing öccsét az ilyen szép lány**. Szia, Csámpás Billy.

Billy Szia, Helen.

Helen Megint valami **szir-szar** könyvet olvasol te?

Billy Azt.

Helen Soha **föl nem hagyol avval**, mi?

Billy Nem. Illetve, néha éppenséggel fölhagyok vele...

Látható, Varró Helen sok káromkodással teleszótt beszédét (helyesen) karakterizáló elemnek fogja fel, ugyanakkor a fordítás során elengedi az eredetit és saját színházi szöveget hoz létre: a *feck/fecking* kitételeket legtöbbször a *szar/szaros* vonalon fordítja, és emellett behoz egy saját kreációt, Helen káromkodásba oltott „szavajárását”: a *kurva szádat*. Ez az eredetiből teljesen hiányzik, illetve azokon a helyeken, ahol Varró ezt adja Helen szájába, ugyanúgy a *feck/fecker/fecking* szó valamelyik formája szerepel az eredetiben. Pl. Helen utolsó megszólalása: *I'll see you the day after tomorrow for our fecking walk, so*. Varrónál úgy hangzik: *Akkor meg holnapután a sétázásunk végett a kurva szádat*. Mire idáig jut a néző az előadásban, szinte maga is együtt mondja Helennel: 'a kurva szádat' és fel sem merül benne, hogy Varró Dániel és nem Martin McDonagh invenciója okozza neki a ráismerés örömét.

A további stiláris kiegészítések, mint pl. a *szép* jelző behozása a káromkodó lányokról szóló mondatba, már szinte fel sem tűnnek. Ebben a rövid jelenetben még megfigyelhetjük Varró eszközét a dialektus nyelvtani szintű megmutatására: *soha föl nem hagyol avval* – mondja magyarul Helen, miközben az angolban épp egy teljesen sztenderd kérdést tesz föl, amiben egyetlen dialektális ízt a kérdés végén lévő *ya* adja. Összegezve kijelenthetjük, Varró saját szöveget alkot az eredeti ihletésére, amiben az egész darabra vetítve és nem feltétlenül a konkrét mondatok szintjén adja vissza az eredeti jelentését, hangulatát. A (saját magára formált,) megteremtett dialektális jelleg fontos része a szövegalkotásnak. Ezzel teljesen ellentétes Hamvai Kornél fordítói hozzáállása, aki megkeresésemre így nyilatkozott:

Miért kéne egy dialektust érzékeltetni, mikor azt pl. a McDonagh-ban nem is tudjuk, hogy mihez képest: mindegyik szereplő így beszél, egymás közt vannak. Azon röhögni, hogy furán beszélnek a karakterek, csalás és ócskaság szerintem,

ráadásul öli a darabot, ami nem erről szól. Nem azért beszélnek így McDonaghnál, hogy vicces vagy fura legyen, hanem mert valóban így beszélnek.²²⁵

Ha megvizsgáljuk az *Az Inishmore-i hadnagy* első jelenetének néhány megszólalását, láthatjuk, hogy Hamvai valóban egy maga által „magyar élőbeszéd”-ként definiált, a dialektust nem kiemelő regiszterbe fordít. Balra az eredeti, jobbra Hamvai fordítása olvasható. Az eredetiben félkövérrel emeltem ki a dialektust jelző szavakat, kifejezéseket:

<p>Davey: Do you think he's dead, Donny? <i>Pause. Donny picks up the limp dead cat. Bits of its brain plop out. Donny looks across at Davey and puts the cat back down again.</i> Donny: Aye. Davey: He might be in a coma. Would we ring the vet? Donny: It's more than a vet this poor feck needs. Davey: If he gave him an injection? Donny: <i>(pause)</i> Have this injection, you! <i>steps back and kicks Davey up the arse.</i> Davey: <i>(almost crying)</i> What was that fer?</p> <p>Donny: How many times have people told you, hairing down that bastarding hill on that bastarding bicycle! Davey: I didn't touch the poor fella, I swear it. In the road I saw him lying...! Donny: In the road me arsehole! Davey: And I wasn't hairing at all, I was going slow. And a black lump ahead in the road I saw, and what the devil's that, I said to meself... Donny: After you'd rode over him, aye, and then probably reversed! Davey: Ahead in the road, I'm saying, and don't be slinging reversed at me!</p>	<p>Davey: Szerinted meg van halva? <i>Szünet. Donny felemeli a macskát. Néhány agydarab kihull. Donny Davey-re pillant, visszateszi a macskát.</i> Donny: Ja. Davey: Vagy kómába esett. Hívjuk az állatorvost? Donny: Az állatorvos, az ide kevés. Davey: Ad neki inekciót. Donny: <i>(szünet)</i> Itt az inekció! Donny <i>hátrálép, és fenékebe rúgja Davey-t.</i> Davey: <i>(majnem elsírja magát)</i> Ezt most mért? Donny: Hányszor kell neked elmondani, száguldasz le a hegyről, mint az örült, azzal a hülye biciklivel! Davey: Esküszöm, hozzá se értem! Ott feküdt az úton!... Donny: Ott a fenéket! Davey: Nem is mentem gyorsan, lassan mentem. Látom, ilyen fekete kupac az úton, pont néztem, mondom, mi az... Donny: Miután elütötted, aztán gondolom, még áttolattál rajta vissza! Davey: Nem, mondom, ahogy jöttem, mit <u>baszkurálsz</u>, hogy áttolattam!</p>
---	---

Hamvai tehát az eredeti alapján csak a két szereplő társadalmi és nem földrajzi helyzetét kívánja megmutatni. El is helyezi őket egy nem túl iskolázott, alacsonyabb osztálybeli szintre: *meg van*

²²⁵ Hamvai Kornél szíves közlése (email, saját archívum)

halva, inekció. A szövegben addig megtalálható kissé erősebb kifejezéseket mind a *baszkurálsz* szóban egyesíti, míg korábban ezeket az árnyalatokat (*feck, bastarding* stb.) nem mutatta meg. Itt is az eredetiben – számukra mindenképp – humoros *don't be slinging reversed at me* helyett kerül be, annak humorát visszafogva, de a helyzetbe illeszkedve. A szöveg ezzel a maga által neutralizálónak definiáltfordítói stratégiával is nagyszerűen működik, ahogy ezt Koltai Tamás ujjongó kritikája is tanúsítja:

Hamvai briliáns fordító, perfekt módon birtokolja a nyelvet (mind a kettőt), ami azért lényeges, mert csakugyan fordítást készít, nem virgonckodik egy általa kreált magyar darabbal. Szövege közelít egy létező szubkulturális beszédmódhoz, de mégsem egészen az, bravúrosan torzított, de nem megy le viccbe, miközben telibe találja és pamflettírozza a szereplők tudatállapotát.²²⁶

Csáki Judit is hasonlóan látja a szöveg erényeit:

Hamvai Kornél fordítása remek. Nemcsak azért, mert színpadkész és mondható, hanem mert a flott és jellegzetes csoportszlengen túl egy nyelvi világot (re)konstruál, amelyben a szereplők töredékmondatokkal és félszavakkal kommunikálnak, mert egy töredékes és hiányos szellemi közeget közvetítenek.²²⁷

A kritikai recepcióból látszik, hogy a fordítás mégsem neutralizáló, hiszen a kritikusok mind érzékelnek egy határozott nyelvi világot: a fordító akaratlanul is helyettesítő fordítást hozott létre, ami megmutatja a szöveg egyéni jellegét. Hamvai neutralizáló-helyettesítő stratégiája is legitim választás, természetesen. Egyetlen állításával vitatkozom, nevezetesen azzal, hogy szerinte a dialektushasználatnak semmi ‘külön’ jelentése nincs McDonagh darabjaiban. Az igaz, hogy a megszólalók egymás közt azonos nyelvet beszélnek, de az eredeti darab esetében minden angolszász kultúrából érkező (és angolul jobban értő külföldi) pontosan be tudja azonosítani a dialektus környezetét, tehát tudja, hallja, milyen közegbe kell elhelyeznie a szereplőket. Itt persze visszaérünk a hiberno-angol nyelvhasználathoz, az ír diaszpóra nosztalgiájához, és hogy mit lehet azzal akár angolszász nyelvterületen kezdeni, de Hamvai ezt a színházilag is kiaknázható hatást deklaráltnan meg sem kísérli elérni a magyar szöveggel. Ez az általa alkalmazott neutralizáló fordítói stratégiája része, és összességében nem von le fordításának értékéből: valóban jól mondható, hatásos színpadi szöveg, ami mindeközben nem tolakszik az eredeti darab elé.

²²⁶ Koltai 2003

²²⁷ Csáki 2004

Totth Benedek: *A connemarai koponya* fordítása egy bő húsz éves adósságot törleszt: ezzel a 2021-es fordítással vált teljessé a magyar Leenane trilógia. A Thália Színház megrendelésére készült fordítást *A koponya* címmel játsszák. Totth fordítási stratégiája is Hamvaiéhoz hasonló: választ egy viszonylag egyszerű, alacsony társadalmi regisztert, és abban beszélgeti a szereplőket:

<p>MARY Last month August was. MICK (<i>slightly irritated.</i>) I know it was now, Mary. You don't have to keep saying. MARY (<i>pause</i>) Didn't the boys and girls go back to school, and stopped parading down the street like ... MICK Ah sure they did. And don't I usually notice that one, and say to myself, 'The boys and girls have gone back to school. The summer is surely over now.' MARY Like a pack o' whores. MICK (<i>pause</i>) Who's like a pack o' whores? MARY Them schoolies parading up and down. MICK I wouldn't say a pack o' whores, now. MARY Kissing. MICK What harm? MARY Cursing. MICK Mary, you're too old fashioned, so you are. Who doesn't curse nowadays? MARY I don't. MICK 'You don't' MARY (<i>pause</i>) Eamonn Andrews didn't. MICK Well we can't all be as good as you or Eamonn Andrews. And I'll bet Eamonn Andrews would've cursed too were he to've fell, or sat on a nail. MARY He would not. MICK It's only on television you ever saw. When he got home he probably cursed a-plenty. He probably did nothing but curse.</p>	<p>MARY Az előző hónap volt augusztus. MICK (<i>Kezdi idegesíteni.</i>) Felfogtam, Mary. Ne mondd el többször. MARY (<i>Csend.</i>) A fiúk meg a lányok megint iskolába járnak, végre nem parádéznak az utcában, mint egy... MICK Nem parádéznak, az biztos. Mondjuk, nem nagyon szoktam figyelni őket, hogy megállapítsam magamban: „A fiúk meg a lányok megint iskolába járnak. Biztos véget ért a nyár.” MARY Mint egy ribanchorda. MICK (<i>Csend.</i>) Milyen ribanchordáról? MARY Ezek a csitrik, akik itt parádéznak az utcában. MICK Azért azt nem mondanám rájuk, hogy ribanchorda. MARY Csókolóznak. MICK És? MARY Káromkodnak. MICK Régimódi vagy, Mary. Hát ki az isten nem káromkodik manapság? MARY Én nem. MICK Te nem. MARY (<i>Csend.</i>) És Eamonn Andrews sem. MICK Nem lehet mindenki olyan tökéletes, mint te meg Eamonn Andrews. Lefogadom, hogy Eamonn Andrews is káromkodna, ha elesne, vagy szögbe ülne. MARY Ő? Soha. MICK Csak a tévében látod. Lehet, hogy otthon ő is egyfolytában szentségel. Lehet, hogy nem is csinál semmi mást.</p>
---	---

Mint látható, nem nagyon van szövegszintű utalás a dialektushasználatra. Ez jól egyezik Totth Benedek fordítói szándékával:

Én alapvetően ódzkodom a dialektusra fordítástól. Azért nehéz ez, mert szerintem magyarul egészen más asszociációkat ébreszt, ha nyelvjárásban beszélgetnek a szereplők, mint angol nyelven. Azért sem szeretem a dialektust használni, mert az nagyon felhívja magára a figyelmet, sokszor olyan vásári lesz tőle, meg erőltetett, legalábbis az én fülemnek. De lehet, hogy ebben (is) tévedek. :) Persze emelem a kalapom az olyan nyelvteremtő zsenik előtt, mint PNL meg Varró.²²⁸

Tehát Totth, akárcsak Hamvai, a stilizált köznyelv használatának minimális dialektusjelöléssel kiegészítő neutralizáló-kompenzáló stratégiáját követi. Miután ez a forrásszöveg tartalmazza a legkevesebb dialektális elemet, leginkább csak ilyen kicsiségek jelennek meg, mint *aye*, *fella*, és hol több, hol kevesebb sztenderdtől eltérő mondat szerkezet, elmondhatjuk, hogy ez McDonagh legkevésbé „ír” darabja a két trilógia művei közül. Ennek ismeretében a fordítói döntés alapvetően összhangban van az alapanyaggal.

A magyar szövegben egyetlen helyen, az első jelenetben van ugyanakkor egy szó, ami „partinagyos/varrós” kreálás-stratégiájú megoldásokra indítja a fordítót: ez a ribanchorda (az eredetiben *pack o' whores*). Itt az eredeti és a fordítás is a *pack of wolves*/farkasfalka áthallásra épít, az eredmény egy kis nyelvalkotói lelemény. De ebben a darabban több ilyen „varázslásra” nem lesz szükség.

Ugyanakkor Totth a kulturális referenciák adaptálásában aktívabb, de úgy találom, ebben kevésbé jár el körültekintően. Ebben a darabban, mivel a téma egy feltételezett gyilkosság felderítése és rendőr az egyik szereplő, amerikai krimisorozatok címei szerepelnek a szövegben referenciaként, leggyakrabban Tom Hanlon nehézkes rendőri előmenetelére utalva. (McDonagh amúgy is előszeretettel használja a tévés referenciákat, a *Beauty Queen*ben is több ausztrál sorozat címe szerepel.) Ezeket a sorozatokat is arra használja, hogy Írország lemaradottságát mutassa be. A kilencvenes évek végén született drámában a *Hill Street Blues*, a *Quincy* és *Petrocelli* sorozatok szerepelnek, mint azok, amelyeket a faluban mindenki ismer a tévéből. Kezdjük rögtön a *Petrocellivel* – ez az a sorozatcím, amit nem kell lefordítani, Magyarországon a negyvenes-ötvenes korosztálynak még ugyanazt jelenti, mint McDonagh szereplőinek. (Az kérdés, hogy a fiatalabb korosztály ismeri-e még.) A *Hill Street Blues/Quincy* helyett a Magyarországon jobban ismert *Helyszínelők* és *Starsky és Hutch* szerepeltetése közül

²²⁸ Totth Benedek szíves írásbeli közlése

véleményem szerint az egyik nagyszerű, a másik problémás megoldás. A *Starsky & Hutch* az 1970-es években készült, Magyarországon a '80-as években lehetett látni a tévében. A színdarabot McDonagh a 1990-es évek közepén írta és nagyjából akkor is játszódik, így a cím jól illeszkedik az elmaradott ír közegbe és előhossa a darabbeli szereplők és a nézők nosztalgiáját egyaránt. A *Helyszínelők* sorozat a 2000-es évektől indul, és bár 2021-ben már ez a sorozat is réginek számít, de a McDonagh-darab keletkezési és a cselekmény feltételezett idejét tekintve ez különösen anakronisztikus választás.

A példák azt mutatják, hogy a vizsgált fordítók a Pavis-féle fordítás–adaptáció kontinuum különböző pontjain helyezkednek el: Upor és Hamvai a fordításpólushoz, Parti Nagy és Varró az adaptációhoz, Totth pedig a köztes, reáliaadaptáló pozícióhoz áll közelebb.

Rövid esettanulmány: *Vaknyugat* előadások és a szöveg(változatok)

A *Vaknyugat* esete különösen jól példázza, hogyan válik a fordítás és a színházi gyakorlat találkozásából új színpadi szöveg, és hogyan működik a Pavis-féle fordítás–adaptáció kontinuum a próba folyamat során. A darab eredeti címe *The Lonesome West*, azaz a magányos nyugat. A magyar cím (Varró Dániel fordításában) már önmagában kreatív átírás: a „vadnyugat” játékos kiforgatása, a „vak” előtaggal a kilátástalanság asszociációját keltve. A fordítás a Varró-Gothár együttműködés harmadik állomása volt. *A kripli* (és korábban a *Kés a tyúkba*) ihletett magyarítása után érthető, hogy Gothár megint Varrót kérte föl a fordításra. A színházi és kritikai recepció azonban vegyes volt.

A *Vaknyugat* című McDonagh mű nem tűnik a magyarországi színházi emberek kedvencének. 2004 májusában Gothár Péter rendezése a Pesti Színházban csupán néhány hetet ért meg, gyorsan lekerült a műsorról, és nem jutott jobb sorsra a Székesfehérvári Vörösmarty Színház Pelikán Színpadának *Vaknyugat* előadása sem, amit 2007 tavaszán mutattak be, azonban a következő évadban már nem játszották.²²⁹

Való igaz, hogy a mű budapesti bemutatója a kritikai fogadtatás tükrében jól érzékelhető bukás volt,²³⁰ azonban Szverle másik megjegyzése a székesfehérvári előadásról, melynek dramaturgia voltam, inkább a vidéki színházak általános műsorpolitikájának visszasságáról árulkodik, melynek köszönhetően egy valójában sikeres (teltházas) előadás sem feltétlenül kerül át egyik évről a másikra. Gyakori, hogy – véleményem szerint pazarló módon – egy réteg- vagy

²²⁹ Szverle 2009, 206

²³⁰ a kritikák az OSZMI dokumentumtárában, részben az online felületen is megtekinthetők www.szhaziadattar.hu

kamaraprodukciónak nyolc, tíz, tizenöt előadás után búcsúzik, egyszerűen mert az adott régióban elfogy a célközönség.

Ugyanakkor magam is egyetértek Tarján Tamás kritikai megjegyzésével: „Varró Dániel ezúttal sokkal kevésbé kapta el a fonalat, mint más magyarításában.”²³¹ A legfőbb problémát a szöveg inhomogenitása okozza: hol túl egyszerű, hol túlságosan intellektuális, olykor nehézkes mondatszerkezetekkel. Szeretném illusztrálni egy összehasonlító word dokumentum fotójával, milyen mértékű szövegmunkát végeztünk Guelmino Sándor rendezővel az olvasópróba előtt. Ezzel újabb gyakorlati példát mutatok arra, hogy a színházi fordítás minden előadáspéldányban új alakot kap, és legvégső formáját csak az utolsó előadás után nyeri el.

Összehasonlító dokumentum	
WELSH	Ne káromkodjál pont e mai napon minden napok közül másfelől meg, Coleman.
COLEMAN	Káromkodok, ha káromkodni szottyán kedvem.
WELSH	Alighogy a papádat elföldeltük, arra utalok csupán.
COLEMAN	Hogyne, igaz, magának ebbe igaza van <u>aztán</u> , hogyne.
WELSH	(szünet) Egész sokan voltak.
COLEMAN	Egy csapat keselyű, akik a vérszagra odagyültek.
WELSH	Ugyan már, Coleman. A részvétüket kinyilvánítani jöttek.
COLEMAN	Nem-e jött oda hozzám hét is közülük azzal, hogy hol lesz a lakoma tartva utána, Maryjohnnyval az élen, aki azt kérdezte: „Lesz-e pástétom leveles tésztában?” Az ilyenek számára <u>ebben a házban</u> nem terem pástétom leveles tésztában ebben a házban . <u>Addig bizonyosan nem, ameddig</u> . <u>Ameddig</u> Valene-nél van az aranytojást tojó tyúk, <u>addig bizonyosan nem</u> . Ha nálam volna az aranytojást tojó tyúk, én azt mondanám, <u>hogynenaná</u> , ugorjatok csak föl falatozni, <u>ha keselyűk vagytok is</u> , de az aranytojást tojó tyúk énnálam nincsen. Valene-nél van az aranytojást tojó tyúk.
WELSH	<u>Ez a</u> Valene egy <u>esipetet</u> <u>kicsinyég</u> fogához veri a garast.
COLEMAN	<u>Esipetet-eKicsinyég?</u> Egy lángra kapott disznóból is kilopkodná a szart, ez is az ő pálinkája <u>emittitten</u> , <u>úgyhogy</u> ha berontana netán a mellét döngetni, állítsa azt, hogy maga <u>nem engedett a pálinkából</u> , <u>ragasztotta a pálinkához</u> , <u>meg hogy maga ragasztotta is ki</u> . Állítsa azt, hogy követelte lényegében, hogy adjak belőle. <u>Abba úgylis bajos volna kételkedni</u> <u>Nem lesz nehéz elhinni aztat</u> .
WELSH	Míntha valami alkoholista volnék, <u>olyanformánolyannak</u> festesz te le engem az idő nagyrészében.
COLEMAN	Hát, az nem egy nagy festői feladat. Még egy festék híján levő nyomigyerek is <u>le bírná magát</u> alkoholistának festeni <u>magát</u> . Nem igényel az <u>ránézésnél</u> különösebb tehetséget.
WELSH	Egy ujjal nem nyúltam ilyesmihez, mielőtt ebbe a parókiába jöttem volna. Ez a parókia <u>valósággal</u> belelovalja az embert az ivásba.
COLEMAN	Nyilván belelovalja, csak van, akinél kevesebb lovalás is elegendő, mint másoknál. Van, akinél már egy rövid gyalogséta is <u>elegendőnek mutatkozik</u> <u>elegendő</u> .
WELSH	Nem vagyok alkoholista, Coleman. Csak nem vetem meg az italt, nincsen szó többről.
COLEMAN	<u>HogyneEge</u> , <u>hogyne</u> , azt én magának el is hiszem. (Szünet) Pástétom leveles tésztában. <u>Fehér-hajú ribaneFaszkalapné</u> . Szarnál vért a szemeden. 1979 óta lóg nekem egy sör <u>áraválárával az a fehér hajú</u> sóher <u>üfőrájókana</u> . Moid kellem, az a szarvifőző a <u>ribanonek</u> <u>üfőrájókana</u> . Tisztelem, ha Alkoholisták is van. Ha

A munkamódszerünk egyszerű volt. Kezünk ügyében az angol eredetivel, kiosztottuk egymás közt a szerepeket és minden egyes megszólalást felolvastunk. Saját magunk teszteltük a fordítás mondhatóságát (*Sprechbarkeit*) és légzéshez idomulását (*Atembarkeit*). Ahol nehéz volt

²³¹ Tarján 2004

mondani, vagy megakadtunk a mondatban egy-egy szón, fellapoztuk az eredetit és annak ismeretében, hangosan konzultálva alakítottuk a mondatokat. A mondatszerkezeti változtatásokon túl visszaemeltünk Varró által kihagyott vagy megváltoztatott részleteket, azaz a fordítás nyelvi és ritmikai egyenetlenségeit a jobb színpadi mondhatóság szempontjából módosítottuk, miközben megtartottuk a fordító stílusát. Ez a folyamat a Pavis-féle kontinuumon a fordítás és adaptáció közötti sávba esik, mivel a változtatások nem a történet vagy a karakterek átalakítását célozták, hanem a célnyelvi szöveg színpadi működőképességét. A Varró-féle *Kripli* erényeit, valamint a Parti Nagy-féle *Piszkavas*-fordítás „magyar Galway” hangzását tekintettük referenciának. Az így átdolgozott szöveg került végül az olvasópróbái példányba. A munka eredményességét a pozitív kritikai fogadtatás bizonyítja:

A rendezőnek, Guelmino Sándornak az Örkény Színház *Piszkavas* előadása után ez volt a második McDonagh rendezése. Guelmino két sztárszínésszel: Gesztesi Károllyal és Szabó Győzővel játszatta a főszerepeket. Előadásuk ragyogó fekete komédiának bizonyult, meglepően szerethetőek voltak szörnyű tulajdonságaik ellenére. [...] Képesek voltak a gyorstüzelésű, szitkokkal terhelt dialógusokban létrehozni nevetséges és megható pillanatokat egyaránt.²³²

De fontosnak tartom bemutatni, hogy nem csak mi nyúltunk értő kézzel Varró fordításához a Pesti Színházi bemutató után. 2012 decemberében a kaposvári Csiky Gergely Színház mutatta be a darabot Bérczes László rendezésében, aki az előadás dramaturgja is volt. A munkáról a 2013-as Pécsi Országos Fesztivál szakmai beszélgetésén így nyilatkozott:

Nagyon sokat dolgoztam ezen a szövegen, hogy megmaradjon, és közben azt a virágzást azt nyesegetsem folyamatosan. Ez persze szinte észrevehetetlen. Dani látta az előadást és valószínűleg észre se vette, de én arra legalábbis törekedtem [...], hogy a szöveg ne győzze le az előadást.²³³

Varró Dániel fordítása és a fordítás utóéletét bemutató példák jól mutatják, hogy egy konkrét előadás számára létrehozott fordítás is megtalálhatja további útját egy másik színházesztétika, másfajta szövegkezelés felé, ha a fordító és a színházi szakma is nyitott és értőn viszonyulnak egymás munkájához, tudván, hogy a fordítás folyamata a színpadon ér véget. Ez a hozzáállás jól illusztrálja továbbá Venuti fordítói láthatóság-elméletének egyik kulcsmomentumát: a

²³² Szverle 2009, 206

²³³ a Szakmai beszélgetés leírata megtalálható a Színházi adattárban <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI436516>

fordító (vagy a fordítás további alakítói) nemcsak a nyelvi transzferért, hanem a (mindenkori) célnyelvi színpadi integrációért is felelősek.

Összefoglaló megállapítások

A megvizsgált szövegek és fordítói stratégiák két határozott csoportot mutatnak: a nyelvteremtő (kreáló) és a létező magyar stílusrétegeket (hol helyettesítve, hol neutralizálva) használó csoportot. Az elsőbe tartozik Parti Nagy Lajos és Varró Dániel: a két költő. A másik csoportba tartoznak a prózaírók és a dramaturg. Úgy gondolom, hogy nem véletlen a csoportok ilyen megoszlása. Varró és Parti Nagy költészetét virtuozitás, szójátékok, és rugalmasság jellemzi – ezt az írói/költői attitűdöt hozzák a színházi fordításba is. Hamvai és Totth prózaíróként és drámaíróként – különböző intenzitással, de – aktívak mindkét műfajban, de fordítói nyilatkozataik alapján elutasítják a „kreált” nyelv és/vagy a magyar dialektus használatát, mert úgy érzik, hogy épp azzal változik meg a darab kontextusa. Upor László dramaturgi hozzáállása folyamánként egészen nyitva akarja tartani a szöveget, ami (olvasva) esetenként az egyénítés teljes hiányához (egyértelmű neutralizáció) és a szöveg színházi potenciáljának csökkenéséhez vezet.²³⁴

A Pavis-féle fordítás-adaptáció kontinuumon a nyelvteremtő megoldásokat alkalmazó költők az adaptációs pólushoz állnak közelebb – a vizsgált példákban láttuk, hogy akár a jelenetek szerkezetét is megváltoztatják –, míg Hamvai, Totth, Upor a fordítás-pólushoz. Totth esetében különösen hangsúlyosnak mutatkozott ugyanakkor a reáliák fordítása. Az adaptációs stratégia bizonyos szempontból beszűkíti a színházi alkotók lehetőségeit, ugyanakkor nagyon karakteres előadást eredményezhet, ha épp az a nyelvezet, azok a dramaturgiai változtatások illeszkednek a rendezői koncepcióhoz.

A *Vaknyugat*-esettanulmány rámutat, hogy a kontinuumon való elmozdulás nem egyszeri fordítói döntés, hanem döntéssorozat, amely a színházi előadás előkészítésénél, esetlegesen a próbafolyamat alatt is folytatódhat: a fordítás mondhatóságának és légzésritmusának javítása során olyan módosítások szülehetnek, amelyek Lefevere terminológiájával élve a fordítás után következő másodlagos „átírásnak” tekinthetők. Lefevere átírás-elméletében az irodalmi szövegek minden újrafelhasználása és újrakontextualizálása átírásnak minősül; a színházi környezetben a „másodlagos átírás” azt jelenti, hogy a már lefordított szöveg a színpadi megvalósítás igényei szerint további módosításokon esik át,

²³⁴ A temesvári Csiky Gergely Színházban Upor László saját fordításának volt dramaturgja és rendezője. Erről bővebben Szerle Ilona 2015

amelyek túlmutatnak az eredeti fordítói döntéseken.²³⁵ Ez a folyamat Venuti értelmezése szerint a fordítói láthatóság kiterjesztett formáját jelenti, hiszen a fordító (vagy a szöveg későbbi alakítói) a célnyelvi színpadi integrációért is felelősséget vállalnak.

A színházi adattár információi alapján mindkét fordítói stratégia sikeresnek tekinthető, hiszen mind a fordításpólushoz közelebb álló, mind az adaptációhoz közelítő fordítások több bemutatót is megértek, és eltérő esztétikai koncepciókban is működőképesnek bizonyultak.

²³⁵ „...denotes the rewriting of texts (the production of plays) in order to make them acceptable for a new audience. In the process, virtually every feature of the original may be changed.” (Lefevere 1984, 192)

3.4. Szociolektus a színpadon: a *Pygmalion* és a *My Fair Lady* fordítási kihívásai

Jelen fejezetben G. B. Shaw *Pygmalion* című drámáját és az annak alapján Alan J. Lerner által írt *My Fair Lady* című musicalt vizsgálom abból a szempontból, hogy miként fordítható és színpadon hogyan működtethető a társadalmi nyelvváltozat, azaz a szociolektus. Bár disszertációm központi témája a dialektus fordítása, e két mű elemzése azért került bele, mert a szociolektus fordíthatósága rokon problémákat vet fel, és rámutat a dialektusfordításhoz hasonló kulturális és színházi döntési helyzetekre. Bár a dialektus elsősorban földrajzi, a szociolektus pedig társadalmi alapú nyelvváltozat, fordítási szempontból azonos kihívásokkal szembesülnek: mindkettő a nyelv társadalmi jelölő funkcióját hordozza, és mindkettő esetében a fordítónak kulturális adaptációs döntéseket kell hoznia.

A *Pygmalion* magyar fordításai közül négy ismert (Hevesi Sándor 1914; Mészöly Dezső 1953; Spiró György 1990; Nádasy Ádám 2010), ezek közül azonban csak Mészöly, Spiró és Nádasy szövegeit és azok fellelhető kritikai recepcióját elemzem, mivel a Hevesi-féle fordítás nyelvi világa mára összehasonlíthatatlanul távol esik a kortárs színházi nyelvtől. Mészöly fordítása viszont mindmáig színpadon van, így különösen izgalmas vizsgálni, mi teszi időtállóvá, illetve hogyan különbözik az ő fordítói stratégiája a későbbi megoldásoktól ebben a sajátos helyzetben, amikor a szociolektus használata és a nyelvhasználat átalakulása a cselekmény dramaturgiai központi elemévé válik.

3.4.1. A művek keletkezése és színpadi kontextusa

George Bernard Shaw *Pygmalion* című színműve 1913-ban keletkezett, és hamar bekerült a 20. századi angol drámairodalom kánonjába mint az egyik legtöbbet játszott darab. A történet középpontjában a fonetika tudományának eredményei, illetve a társadalmi mobilitás lehetőségei állnak: Eliza Doolittle, a cockney virágáruslány beszédmódjának megváltoztatása révén képes kilépni eredeti társadalmi közegéből, és más társadalmi rétegekbe is beilleszkedni. A darab sikere részben annak köszönhető, hogy a nyelvhasználatot a társadalmi státusz legfontosabb jelölőjeként ábrázolja, s ezzel élesen reflektál a korszak Angliájának társadalmi feszültségeire.

Érdeemes megjegyezni, hogy a *Pygmalion* első színpadi bemutatója nem Londonban, hanem Bécsben történt: 1913. október 16-án a Burgtheater tűzte műsorára a darabot, majd 1914 áprilisában követte az angliai premier. Sőt, a darab a budapesti Vígszínház színpadán is

hamarabb megjelent, mint Londonban.²³⁶ Ez a tény jól mutatja, hogy Shaw művét a kontinentális európai színházak nyitottabban fogadták, és saját problémáikhoz mérten azonnal értelmezni tudták. Az angol premier körüli húzódozás több okra vezethető vissza. A Penguin Classics kiadás bevezetője szerint

A *Pygmalion* 1914-ben egyszerre szórakoztatta és felháborította első nézőit. A *Pygmalion* nevű szobrász klasszikus történetének csillogóan szellemes átdolgozása ez, melyben a férfi beleszeret saját tökéletes alkotásába, de ugyanakkor vehemens támadás is a brit osztálytársadalom ellen, valamint Shaw feminista nézeteinek kinyilvánítása.²³⁷

Ehhez járult hozzá az is, hogy a cím önmagában is erős jelentésréteget hordozott a brit közönség számára:

Pygmalion története – melyre a darabban sehol sem történik utalás! – Angliában hagyományosan ismert volt, régóta a közműveltség részét képezte, olyasféleképp, mint nálunk pl. Ödipusz vagy Ikarusz neve, sorsa. [...] Shaw tehát a címet nem légtüres térben adta, hanem egy olyan közönség számára, aki már a címből sejtette a lehetséges bonyodalmat, s az első jelenetben megértette az ironikus felvetést: ha Higgins „megcsinálja” ezt a nőt, vajon bele fog-e szeretni ebbe az általa kifaragott csodalénybe, a proliányból lett hercegnőbe?²³⁸

A cím tehát előzetes jelentéskeretet teremtett: a közönség nem pusztán nyelvi és társadalmi provokációval szembesült, hanem a mítosz ismeretéből fakadóan a legfontosabb dramaturgiai kérdéssel is, amely hatással lehetett a befogadásra (lásd Jauss elvárasi horizontja). Érdekes azonban, hogy a várható boldog végkifejletet Shaw egyértelműen elutasítja, és érdeklődésének tárgya, ahogy ezt az előszóban leírja, sokkal inkább a férfi viselkedése és a tudomány, amivel foglalkozik.

Az angolok nem tisztelik a nyelvüket és nem hajlandók a gyerekeiknek megtanítani. Nem tudják a helyesírást, mert csak egy elavult, idegenből behozott ábécéjük²³⁹ van, amelyben csak a mássalhangzóknak (és annak se mindnek) van

²³⁶ A darab 1912-ben íródott, először német fordításban jelent meg 1913-ban, majd angolul 1914-ben. Az ősbemutató is németül volt 1913-ban a bécsi Burgtheaterben. 1914-ben került színre Londonban, illetve (a londonit néhány hónappal megelőzve!) a pesti Vigaszínházban. A műből 1938-ban sikeres film készült, forgatókönyvét a 82 éves Shaw írta (Oscar-díjat kapott rá), s ebből azután néhány filmszerű részletet átvett a darab 1941-es kiadásába. Ez a *Pygmalion* végleges szövege. [...] Shaw 2010, 3– *A fordító megjegyzése*). A dolgozatban Shaw angol szövegét a Gutenberg kiadása alapján használom ((Shaw (1912) 2021), magyar szövegét pedig Nádasy fordításában idézem (Shaw 2010).

²³⁷Greene 2003

²³⁸ Nádasy 2011

²³⁹ Az angol helyesírás a középkori francián alapszik, a francia hódítók kényszerítették rá az angol nyelvre a XIII. században. (Nádasy Ádám jegyzete a fordításhoz)

elfogadott kiejtése. Ezért senki sem tudja pusztán az írásképből megtanulni, hogyan hangzanak a szavak; s az egyik angol nem tudja kinyitni a száját úgy, hogy a másik ne utálja érte. A legtöbb európai nyelv megtanulható az írott formáján keresztül, de az angol és a francia még az angoloknak és a franciáknak sem. Újítóra van szükségünk, egy tetterős és lelkes fonetikusra; ezért választottam épp ilyen embert egy közérthető színmű hőséül.²⁴⁰

A darab sajátossága, hogy a színházi kontextusban a nyelvi különbségek dramaturgiai súlya kiemelkedő: a néző a karakterek nyelvhasználatából következtet társadalmi helyzetükre, műveltségükre és identitásukra. A nyelvi tabuk közül a legnagyobb felháborodást Eliza híres felkiáltása („Not bloody likely!”) keltette, amely a korabeli közönség számára obszcénnek hatott. A fordító és a színpadra állító alkotók számára a darab nyelvi rétegzettsége különleges kihívást jelent, hiszen a társadalmi különbségek nyelvi leképezése kultúránként eltérő mechanizmusok mentén történik. A kritikai recepció vizsgálatánál részletesebben vizsgálom a fordítói stratégiák sikerességét, valamint azt, sikeresen feloldódik-e a Shaw-keltette vígjáték vs. társadalmi mondanivaló okozta feszültség.

A darab hatása nem korlátozódik a prózai színházra. 1956-ban került színpadra Alan Jay Lerner és Frederick Loewe zenés adaptációja, a *My Fair Lady*, amely a Broadway egyik legsikeresebb musicaljeként vált világhírűvé. A zenés forma új kontextust teremtett: a prózai szöveghez képest a dalbetétek ritmikai és rímkényszerei tovább nehezítették a nyelvi különbségek érzékeltetését, ugyanakkor a zene érzelmi és atmoszférateremtő ereje sajátos módon támogatta a karakterfejlődés ábrázolását. A musical a prózai darab központi konfliktusát – a nyelvhasználat és a társadalmi státusz összefüggését – változatlanul megőrizte, de populárisabb, könnyebben befogadható formában közvetítette.

A Lerner-féle musical verzió ráadásul épp a shaw-i feszültséget igyekezett kioldani az elkerülhetetlen *happy end* felvillantásával a mű végén, így a közönség számára könnyebben befogadható keretben jelent meg. A darab sikerét tovább erősítette az Audrey Hepburn-Rex Harrison páros által fémjelzett filmváltozat, amely megalapozta a későbbi *My Fair Lady* előadások sikerét. A „*Why can't the English teach their children how to speak*” kezdetű Higgins-dal közérthető és szórakoztató módon helyezte kontextusba a mű nyelvészeti-fonetikai problematikáját, nagyjából parafrázálva Shaw előszavának megállapításait az angol nyelv elsajátíthatatlanságáról és a standardizálás lehetetlenségéről, csak könnyedebb, más nehéz nyelveket jobb színben feltüntető módon (*Arabians learn Arabian with the speed of summer*

²⁴⁰ Shaw 2010, 5

*lightning, and the Hebrews learn it backwards, which is absolutely frightening*²⁴¹). Ugyanakkor, ahogy Nádasy Ádám is hangsúlyozza, a musical feldolgozás elkészülte Shaw sokszor hangoztatott kívánságának ellenében történik:

A megzenésítést, operett-feldolgozást Shaw egész életében hevesen ellenezte, pedig még Lehár Ferenc is megkereste ez ügyben. De hát senki sem él örökké: Shaw 1950-ben, 94 évesen meghalt, s rá öt évre Alan J. Lerner megírta a *Pygmalion* alapján a *My Fair Lady* c. musical szövegét, melyből világsikerű zenés film is készült. Ez könnyes-mosolygós sikertörténeté alakítja ezt a kesernyés és eléggé cinikus vígjátékot, és – mondanom sem kell – Higgins és Liza közti happy enddel végződik. Shaw ezt soha nem tűrte volna.²⁴²

Valóban, Shaw a darabhoz írt 1916-os utószavában részletesen kifejti, hogy miért utasítja el a happy endet: nem engedi, hogy Eliza egy házasságra alkalmatlan férfihoz menjen hozzá, pusztán azért, hogy kielégítse „a világ szentimentalistáinak szeszélyeit, még akkor sem, ha ezek a szentimentális emberek számban felülmúlják a realistákat.” Shaw szerint Eliza ösztöne jól figyelmezteti, hogy ne menjen hozzá *Pygmalion*jához, mert érzi, hogy Higgins soha nem lesz képes olyan férj lenni, „aki számára ő jelentené a legfontosabb, legkedvesebb és legmelegebb kötődést.” Eliza nem engedheti, hogy másodlagos legyen a filozófiai érdeklődés mellett – „még Mrs. Higgins halála esetén is ott lett volna Milton és az Univerzális Ábécé.”²⁴³

A *My Fair Lady* szövegének vizsgálata szorosán összekapcsolódik a *Pygmalion* elemzésével, mivel a musical nagyrészt átveszi Shaw eredeti mondatait, csupán kisebb húzásokkal és átírásokkal alakítva át a prózai szöveget. Bár a szerzői intenció és az adaptáció dramaturgiája eltér, de a két mű közös dialógusai révén a színpadi nyelv és a szociolektus fordíthatóságának kérdése ugyanabban az elemzési térben vizsgálható. A musical eddig négy magyar fordításban került színpadra: Ungvári Tamás és G. Dénes György (1965), Varró Dániel (2004 és 2010), valamint Baráthy György (2016) változatában.

A magyar fordításokban jelentkező nehézségek világossá teszik, hogy a *Pygmalion* és a *My Fair Lady* által felvetett nyelvi problémák nem elszigetelten jelentkeznek. Bár a dialektus elsősorban földrajzi, a szociolektus pedig társadalmi alapú nyelvváltozat, a színpadi gyakorlatban mindkettő ugyanazt a kihívást hordozza: hogyan közvetíthető a nyelv társadalmi jelölő funkciója a célnyelvi kulturális környezetben.

²⁴¹ Az eredeti dalszöveg elemzésére itt nem vállalkozom, a komolyabb elemzésnek ellent nem álló hibáit látom, de népszerűsége, énekelhetősége és tagadhatatlan szórakoztató volta miatt jó szövegnek tartom.

²⁴² Nádasy 2011

²⁴³ Shaw (1912) 2021

A következő alfejezetben ezért először a szociolektus fogalmának elméleti kereteit vázolom fel. Ezt követően a magyar fordítások kronológiai elemzésével párhuzamosan vizsgálom a mű és a szociolektus problematikájának magyar színpadi fogadtatását, mivel a kritikai recepció feltárja azokat a kulturális elvárásokat és színházi konvenciókat, amelyek keretet adtak a fordítói döntéseknek. Végül e kontextus fényében elemzem, hogy a *Pygmalion* és a *My Fair Lady* magyar fordításai milyen stratégiákkal kísérelték meg e komplex nyelvészeti-társadalmi jelenség színpadi megjelenítését.

3.4.2. Szociolektus: a társadalom nyelvi tagozódása

A szociolektus fogalma a szociolingvisztikában a társadalmi rétegződés nyelvi tükröződésére utal. William Labov úttörő kutatásai óta (1966) a nyelvtudomány alapvető tételként kezeli, hogy a nyelvhasználat szorosan összefügg a beszélők társadalmi hovatartozásával. A szociolektus olyan nyelvváltozat, amely meghatározott társadalmi csoportok sajátos beszédmódját jellemzi, és amelynek formálódásában az életkor, iskolázottság, foglalkozás, etnikai hovatartozás és társadalmi státusz egyaránt szerepet játszik.

A szociolektális variáció nem csupán lexikai szinten jelentkezik, hanem – ahogyan azt például Peter Trudgill (1974) és Jennifer Coates (2004) kutatásai kimutatták – a fonológiai, morfológiai és szintaktikai struktúrákban egyaránt tetten érhető. Ez a többszintű nyelvi differenciálódás különösen releváns a színházi szövegek fordítása szempontjából, mivel a társadalmi hovatartozás nyelvi jelölői a drámai karakterek hiteles megformálásának alapvető eszközei, és a színészi előadásmódban is manifesztálódniuk kell.

A dialektusfordítás problematikájának kontextusában a szociolektus vizsgálata azért indokolt, mert mindkét nyelvváltozat a társadalmi és kulturális identitás kifejezésének eszköze, és fordításuk során hasonló kihívásokkal kell szembenézni: hogyan őrizhető meg a karakterizációs funkció a célnyelvi kulturális közegben. A magyar irodalmi hagyományban a dialektushasználat ritka, és megjelenése automatikusan jelzi a karakter alacsony társadalmi státuszát. A közönség a nyelvjárást beszélő figurát általában tanulatlan, alsó társadalmi réteghez tartozó személynek tekinti.²⁴⁴ Így tehát hatásában a dialektus használata egyfajta társadalmi elhelyezkedést is mutat. Ugyanakkor egyes szociolektusok, mint például a *Pygmalion*-ban hallható – Shaw művében pontosan meghatározott hangzású²⁴⁵ – „cockney” végeredményben

²⁴⁴ Bereczk–Parapatics 2023; Jánk 2022; a nyelvjárások „műveletlenség, alacsony intelligencia, iskolázatlanság szimbólumaként” való megjelenése a közbeszédben (Vančo 2021).

²⁴⁵ lásd a 3.4.3. alfejezetnél az angol eredeti szöveget.

dialektus, hiszen földrajzilag is meghatározott, londoni nyelvváltozatról van szó, amely a munkásemberek sajátja. Nádasdy Ádám tanulmányában erről így ír:

Az angolban igen erős a nyelvi tagolódás, főleg a kiejtésben: másképpen beszélnek városról-városra (sőt, Higgins túlzásával: háztömbről-háztömbre), de ennél fontosabb, hogy társadalmi osztályonként is különbözik a nyelv. Shaw egyébként maga is érintve volt: Dublinból származott, angol anyanyelvű író volt, s az angolt élete végéig író akcentussal beszélte. Amikor 20 évesen Londonba jött, megtapasztalhatta a „csúnya” kiejtésűeket sújtó lenézést. Az akkoriban kifejlődő fonetika tette lehetővé a kiejtés tudatos tanítását, átformálását (és a logopédiát is), ennek egyik élharcosa éppen Shaw ismerőse, Henry Sweet professzor (*alias* Henry Higgins) volt.

A londoni proletár beszédmodot Cockney-nak nevezik; ennek egyik fő jellemzője, hogy a „h” hangot sehol sem ejtik ki. Nem véletlen, hogy a professzort éppen H. H.-nak hívják, s Liza is, Doolittle is egy-egy ízben *'Enry 'Iggins*-nek szólítja.²⁴⁶

A szociolektusok vizsgálatánál azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy éppen a dialektusok fordítási problémái miatt, a magyarra fordított irodalmi és színpadi szövegekben a fordítók gyakran élnek a szociolektus használatával, hogy érzékeltessék a dialektus jelenlétét a forrásszövegben, tehát a társadalmi helyzet által meghatározott nyelv mindenképp fontos szerepet tölt be a vizsgált témán belül. A társadalmi tagozódást, a nyelvhasználat determináló erejét, azaz a szociolektus hatását az egyes ember életére az első jelenetben Higgins is pontosan megfogalmazza: „Látja ezt a nőt ezzel az utcasarki beszédével: ez a nyelv fogja egész életében lehúzni a gödörbe.”²⁴⁷ Higgins az anyjának is szenvedélyesen magyarázza, hogy a fogadás nem unaloműző játék, hanem egy világmegváltó, világjobbító tudományos kísérlet:

MRS. HIGGINS You certainly are a pretty pair of babies, playing with your live doll.

HIGGINS Playing! The hardest job I ever tackled: make no mistake about that, mother. But you have no idea how frightfully interesting it is to take a human being and change her into a quite different human being by creating a new speech for her. It's filling up the deepest gulf that separates class from class and soul from soul.

HIGGINSNÉ Két nagy gyerek vagytok, és egy élő babával játszottok.

²⁴⁶ Nádasdy 2011

²⁴⁷ Shaw 2010, 56; 16

HIGGINS Játsszunk?! Ilyen nehéz munkám életemben nem volt, ezt jegyezd meg, anya! Fogalmad sincs, milyen borzasztó érdekes, fogni egy embert és egy másik emberré alakítani azzal, hogy új nyelvet adunk neki! Ez temeti be a mélységes szakadékot, ami elválaszt osztályt osztálytól és lelket lélektől!²⁴⁸

A kritikai fogadtatás vizsgálatánál megmutatom, hogy milyen erős, bár nem kizárólagos, az a kritikai hang, amely épp ezt, a nyelvhasználat és társadalmi mobilitás közti korrelációt vonja kétségbe, és véli úgy, hogy a darab, főleg a prózai változat, ennek okán nem érdemes előadásra.

3.4.3 Shaw eredeti megoldása: a fonetikus lejegyzés kísérlete

Minden színpadi szereplő esetében fontos az első megszólalás, hiszen akkor találkozunk a karakterrel és jó, ha rögtön erős első benyomásunk van róla, de talán Eliza Doolittle karaktere esetében kijelenthetjük, hogy az első megszólalásnak meghatározónak kell lennie, hiszen ez az első találkozásunk a megtestesült tematikával. Shaw ezt úgy jelzi, hogy az írott szövegben Eliza első három replikáját hangzás után notálja. Zárójelben minden Eliza replika után megadom a szöveget az angol helyesírás szabályai szerint is, ahogy az a *Pygmalion* kiadásokban lábjegyzetben szerepel.

THE FLOWER GIRL	<i>Nah then, Freddy: look wh' y' gowin, deah.</i> (Now, then, Freddy: look where you're going, dear.)
FREDDY	<i>Sorry [he rushes off].</i>
THE FLOWER GIRL	<i>There's manners f' yer! Te-oo bunches o voylets trod into the mad.</i> (There's manners for you. Two bunches of violets trod into the mud.)
THE MOTHER	<i>How do you know that my son's name is Freddy, pray?</i>
THE FLOWER GIRL	<i>Ow, eez ye-ooa san, is e? Wal, fewd dan y' de-ooty bawmz a mather should, eed now bettern to spawl a pore gel's flahrzn than ran awy atbaht pyin. Will ye-oo py me f'them?</i> (Oh, he's your son, is he? Well, if you'd done your duty by him as a mother should, he'd know better (than) to spoil a poor girls flowers and run away outside/about paying. Will you pay me for them?) ²⁴⁹

Ez után a három megszólalás után azonban Shaw bocsánatot is kér az eljárás miatt, és szerzői utasításban magyarázza el, hogy csak fonetikai jelekkel lehetne érdemben megmutatni a

²⁴⁸ Shaw 2010, 56

²⁴⁹ Shaw (1912) 2021

kiejtést, és az, amit ő itt leírt, és amit hangosan ki kéne olvasni ahhoz, hogy értelmet nyerjen, Londonon kívül értelmezhetetlen az olvasónak.²⁵⁰ A következőkben tehát hagyományos helyesírással írja le Eliza mondatait, aki persze néhány nyelvtani hibát vét, de addigra már tudjuk, hogy a kiejtés a legfontosabb jellemzője a karakternek, és ennek változását követhetjük majd nyomon a darab során. (Lerner ezzel az átírással nem próbálkozik a *My Fair Lady*ben, ő rögtön egyszerűen az angol helyesírást használja.) Shaw elképzelése azonban nem idegen az angolszász irodalmi hagyománytól. Mark Twain *Huckleberry Finn*jében Huck és Jim, a rabszolga mondatait is kiejtés szerint írta le, és hogy egy nem olyan régi példát is említsünk, Irvine Welsh a *Trainspotting*ot úgy jegyezte le, hogy ha hangosan olvassuk, skót akcentussal adjuk elő a történetet. A fonetikus lejegyzés célja a társadalmi és nyelvi különbségeket írásban is (végeredményben) auditív formában megjeleníteni. Ez a fordítói kihívás lényege.

Shaw fonetikus lejegyzése tehát olyan fordítói dilemmát teremt, amely a nyelvhasználat vizuális és auditív dimenziójának egyidejű átültetését követeli meg – ez különösen nagy kihívás olyan célnyelv esetében, ahol a társadalmi különbségek nyelvi jelölői eltérő mechanizmusok mentén működnek.

3.4.4. A magyar *Pygmalion*-fordítások történeti fejlődése: szöveg, recepció, színpadi megvalósítás

A *Pygmalion* magyar fordítástörténete egyedülálló betekintést nyújt abba, hogyan változnak a szociolektus-fordítás stratégiái az évtizedek során, és milyen kölcsönhatás alakul ki a fordítói döntések, a kritikai fogadtatás és a színpadi gyakorlat között. A következő elemzés három jelentős magyar fordítást vizsgál kronológiai sorrendben, mindhárom esetében összekapcsolva a konkrét szövegelemzést a recepciótörténettel és a színpadi tapasztalatokkal.

A *Pygmalion* magyar fordítástörténete hat évtizedet ölel fel és három markánsan eltérő fordítási filozófiát mutat be. Mészöly Dezső 1953-as változata a szocialista realizmus időszakában született, amikor a „népies” nyelvhasználat ideológiai értékkel is bírt. Spiró György 1990-es újrafordítása a rendszerváltás éveiben keletkezett, a friss városi szleng hitelességébe vetett hit jegyében. Nádasdy Ádám 2010-es munkája már a fordítás(tudomány) metodológiai megújulását tükrözi, amikor a teoretikus megfontolások is előtérbe kerültek a színpadi potenciál megtartásának vágya mellett.

²⁵⁰ „Here, with apologies, this desperate attempt to represent her dialect without a phonetic alphabet must be abandoned as unintelligible outside London.” (Shaw (1912) 2021, 6)

A magyar fordítói megoldások összehasonlítása

A következő elemzés mindhárom fordítást kronológiai sorrendben vizsgálja, minden esetben összekapcsolva a konkrét szövegelemzést a recepciótörténettel és a színpadi megvalósítással. Az elemzések előtt álljon itt az eredeti szövegrész nyersfordítása:

VIRÁGÁRUSLÁNY Hát Freddy, kedves, figyelj merre mész!²⁵¹

FREDDY Bocsánat.

VIRÁGÁRUSLÁNY Ez aztán a jómodor! Két csokor ibolya beletaposva a sárba.

ANYA Honnan tudja, hogy Freddynek hívják a fiam?

VIRÁGÁRUSLÁNY A maga fia? Ha anyaként teljesítette volna a kötelességét, akkor tudná (a gyerek), hogy nem tesszük tönkre egy szegény lány virágait és nem lépünk le fizetés nélkül. Maga kifizeti nekem?

Ez a semleges változat mutatja, hogy Shaw eredeti szövege regiszterváltás nélkül mit jelentene magyarul. A három magyar fordító ettől a semleges kiindulóponttól tudatosan távolodik el – mindegyik más irányban, hiszen, ahogy azt a bevezetőben is kifejtettem, a megoldandó feladat nem kevesebb, mint a Shaw által notált kiejtésbeli – tehát társadalmi helyzetbeli - különbséget a fordító Eliza első mondataiban megmutassa.

3.4.4.1. Mészöly Dezső (1953): Az első sikeres magyar szociolektus

Íme Mészöly megoldása:

VIRÁGÁRUSLÁNY Ejnye má, no, Freddy! Nem lát a szemitül?

FREDDY Bocsánat! (elviharzik)

VIRÁGÁRUSLÁNY Finom modor, mondhatom, két csokornak kampec!

AZ ANYA Honnan tudja, kérem, hogy a fiamat Freddynek hívják?

VIRÁGÁRUSLÁNY Ez a manusz a maga fia? No iszen, szép kis mamuska az ilyen, csak bámulja, hogy a fiatalúr a virágomon tiprakodik, osztán – alászolgája – olajra lép! Maga fogja megfizetni!

Mészöly regiszterváltással, a lány által használt szókészleten keresztül jelzi Eliza társadalmi beágyazottságát és a különbséget beszélgetőtársai és közte, azonban a fordító által választott szókészlet vegyes hatást kelt. Fontos megjegyezni, ahogy a később vizsgált Nádasdy-fordítás jegyzetében is olvashatjuk, mint fő megoldandó problémát: Eliza Doolittle nem egy parasztlány, aki felkerült a nagyvárosba. Fiatal, dolgozó nő, aki a fővárosban született, csak annyira szegény

²⁵¹ Ahogy a későbbi elemzésből kitűnik, a keresztnév használata általános megszólításként is működik. Ez a magyarban sem ismeretlen: pl. *Bélám, nézz a lábad elé!* A mondat értelmezéséhez nem szükséges, hogy a figyelmeztetett személy neve valóban Béla legyen.

környékre, hogy iskoláztatásról nem is álmodhatott. A nagyvárosi proletár figurájának ellentmondó, vidékies hatást kelt a Mészöly megoldásában használt *szemitiül, tiprakodik, no iszen, osztán*, amit a városban is használt *alászolgája*, a (bizonytalan, de valószínűsíthetően jiddis-német eredetű) *kampec*, és a (cigány eredetű) *manusz*,²⁵² valamint az *olajra lép* városi szlengje kíván egyensúlyozni.

Ez az eklektikus fordítói stratégia nem a különféle eredetű szavak vegyes használatában problémás. Ezek a szavak etnikai hovatartozás nélkül elhangozhatnak bármely alacsony műveltségi helyzetben levő szereplő szájából, hiszen a beszélők a legritkább esetben vannak tisztában az általuk használt szavak eredetével, és a szókészletek gyakran keverednek is. Nehezebben igazolható azonban a vidékies fordulatok integrálása, ami nem a munkások világát idézi meg. Csak azért, mert valaki virágot árul, nem jó, ha a fordító a nyelvhasználatot is olyan irányba viszi el, hogy azt valószínűsíthetnénk: a virágáruslány maga nevelte azokat a virágokat. A vidékies és városi elemek keveredése olyan eklektikusságot eredményez, amely mára hiteltelenné, csinálttá válik. Ennek ellenére a korabeli kritika pozitívan fogadta a fordítást:

Külön tanulmányt érdemelne Mészöly Dezső fordítása. A „Teatr” című c. szovjet színháztudományi folyóirat [...] alaposan foglalkozik a Pygmalion fordítójának feladataival is. Meg kell állapítani, hogy a kitűzött feladatokat Mészöly jól oldotta meg. Helyesen mutatja be Lizi rossz, a nyelv szépségeit sárba tipró beszédét és fokozatos fejlődését a tiszta kiejtés és a nyelvtan helyes használata útján. [...] Mészöly megtalálta a módját miként fordítsa magyarra a londoni külváros nyelvét. Hadd írjunk ide néhány mondattöredéket a darab első három felvonásából, azokról a helyekről, melyek különösen dicsérik a fordító leleményességét: *'akkor szok esni'*, *'nekem nyóc'*, *'Tanuljunk könnyen, gyorsan szanszkrittül'*, *'elpályáztak mihánst elállt az eső'*, *'klassz, puha kefék, hogy lesikájja az ember, ahun retkes...'*²⁵³

A különböző nyelvi elemek (argó és vidékies beszéd) keveredésének nagyszerű példája az *elpályáztak mihánst* szókapcsolat. Különösen érdekes, hogy ugyanez a felfedezett eklektikusság tíz évvel a fordítás elkészülte után, a debreceni Csokonai Színház előadása kapcsán a *Hajdú-Bihar Megyei Naplóban* 1962. május 20-án megjelent *Nyelv és műveltség – A Pygmalion nyelvi kérdéseiről* című cikk tanúsága szerint a befogadók számára továbbra is egészen más – pozitív – fényben mutatkozott meg. A szerző²⁵⁴ a magyar nyelvjárás-

²⁵² A Nyelvtudományi Kutatóközpont által szerkesztett *Új Magyar Etimológiai Szótár* alapján

<https://uesz.nytud.hu/index.html>

²⁵³ Lányi 1953

²⁵⁴ A cikk végén található szerzőmegjelölés –én, Sebestyén Árpád nyelvész, a debreceni egyetem nyelvészprofesszorát rejti, akinek kutatási területe épp a nyelvjárás és szociolingvisztika volt. <http://mnytud.arts.unideb.hu/sebesty.htm> A bibliográfiában Sebestyén szerzőségével (Sebestyén 1962) hivatkozom a cikkre.

viszonyokat és az esetleges magyar Higginsek létjogosultságát firtató eszmefuttása után arra a következtetésre jut, hogy

[a] *Pygmalion* Doolittle kisasszonyának nyelvében a társadalmi vonatkozás a lényegesebb: a hanyag, pongyola, faragatlan, helyenként tolvajnyelvi, s olykor esetleges nyelvjárási ízű beszédmód: „*Ne tesszen engedni, hogy azé' az egy szóé' följírjon! Mi a franc!; Szálljon csak le a lórul, még nem tudhassa, mér gyöttem*”. stb. ezek s a hasonlók tehát elsősorban nem nyelvjárási, hanem társadalmi hovatartozást akarnak jelezni, s a fordító helyes felfogását igazolják.²⁵⁵

Annyiban egyetértek, hogy Mészöly szándéka bizonyára valóban a társadalmi hovatartozás megmutatása, de a használt, általam a helyettesítő stratégián belül elkülönülő eklektikusnak nevezett módszer, azaz maga a vidékies hatású megszólalások keverése a városi szlenggel, legalábbis megkérdőjelezhető.

Társadalmi vita és tartós siker a bemutató idején

A témától és a nyelvhasználatától nem teljesen független, és az elváráshorizont feltárásában különösen érdekes az a társadalmi vita, amely végül egy néző és a rendező nyílt leveleinek megjelentetésében csúcsosodott ki. A Katona József Színház 1953-as bemutatója kapcsán a szakmai nyilvánosságban – természetesen nem függetlenül az uralkodó politikai szellemtől – megjelent az a vélemény, miszerint a proletár öntudat és az osztálytársadalom változásának igénye mozgatja a művet is.²⁵⁶ Az említett társadalmi vita emiatt a feltételezés miatt alakul ki.

Az előadást megtekintette a Kistext vállalat dolgozóinak egy csoportja. A csoport egyik tagja, László elvtárs, hogy felháborodásának hangot adjon, az előadást elemző nyílt levélben fordult az *Esti Budapest* c. laphoz, melyre Gellért Endre, a darab rendezője válaszolt a lap hasábjain.²⁵⁷ A nézői vélemény az, hogy Shaw szatíráját bohózzattá züllesztette a színház, ugyanakkor számonkéri az előadáson a szerelmi szál egyértelműbb megmutatását és burkoltan a happy endet is. A főrendező rámutat, hogy a burzsoá társadalmat leleplező szatírárt inkább a korábbi időszak színházcsinálói akarhatták a bohózat öncélú eszközeivel elkönnyíteni, valamint, hogy a néző által kifogásolt végkifejlet nem a rendezés önkénye, hanem az író határozott kérésének felel meg. Beszámol arról a törekvésről, hogy a korábbi verziókkal

²⁵⁵ Sebestyén 1962

²⁵⁶ „Éppen azért szólaltatjuk mi meg Shaw-t újra meg újra színpadainkon, amiért ők elhallgattatni akarták: mert műve harc a régi intézmények ellen.” (Mátrai Betegh 1953)

²⁵⁷ László–Gellért 1953

ellentétben, ahol a polgári színház Elizát tüntette föl nevetségesnek, most az urak világa lesz nevetség tárgya. Az előadásról megjelent színházi kritika ugyanakkor megállapítja, hogy

Gellért Endre rendezéséről csak a legnagyobb dicsérettel lehet megemlékezni: Shaw társadalomkritikáját egy pillanatra sem hagyja elhomályosulni, sőt – és ez művészetének alapvető értéke – az író által megadott irányban továbbhaladva, új, az anyaghoz illő, leleplező motívumok egész seregével gazdagítja s mondja ki ezt a kritikát.²⁵⁸

A kezdeti viták ellenére a *Pygmalion* igazi sikerdarabja lett a Nemzeti Színháznak, bizonyítva, hogy a nyelvi megoldások eklektikusságát ellensúlyozni tudta a darab erős dramaturgiai szerkezete és a kiváló színészi teljesítmények. Az előadás több mint 500-szor szerepelt a Katona József Színház²⁵⁹ színpadán Básti Lajos és Mészáros Ági főszereplésével.

3.4.4.2. Spiró György (1990): A városi szleng kísérlete

VIRÁGÁRUSLÁNY	Na ne, Freddy, nézz a csülköd alá, na.
Freddy	Bocsánat.
VIRÁGÁRUSLÁNY	Szép modor! Két csokor ibolyát szétnyomott a barma!
ANYA	Honnét tudja, hogy a fiamat Freddynek hívják, könnyörgök?
VIRÁGÁRUSLÁNY	Az a pali a maga kölke? Nahát, maga is egy anya, hallja, hagyja, hogy a csemetéje összetossza egy szegény csaj virágait és elhúzza a csikot, fizetés nélkül. Na de maga le fog tejelni!

Spiró fordítását a Mészöly által használt eklektika nem jellemzi, az ő verzióját a városi szleng konzisztens használata miatt a már korábban is többször emlegetett előregedés veszélye²⁶⁰ fenyegeti leginkább. A *nézz a csülköd alá* és *le fog tejelni* kifejezések ma már mindenképp régiesnek hatnak, és annak ellenére, hogy a darab maga is több, mint 100 éves, az eredetiben, épp azért, mert szókészletében nem a kor szlengjét halljuk, Eliza megszólalásai sokkal kevésbé avulékonyak.

Spirónál is találunk nagyszerű megoldást, igazi színpadra termett, jól mondható mondatot, illetve annak első felét, ami Elizát is elég pontosan elhelyezi társadalmilag a mondatszerkezet használata segítségével: „Nahát, maga is egy anya, hallja!” Ugyanakkor sajnálatos, hogy a helyettesítő (tehát magyar stílusrétegeket használó) stratégia sebezhetősége megmutatkozik már a megszólalás második felében. A *csemete, összetossza* és *elhúzza a csikot*

²⁵⁸ Lányi 1953

²⁵⁹ Akkoriban még a Nemzeti Színház kamaraszínházaként működött, ezért hivatkoznak egyszer Nemzeti Színházként, máskor Katona József Színházként a játszóhelyre a különböző írásokban.

²⁶⁰ Ahogy korábban hivatkoztam rá, a fordítások előregedését átlagosan 20 évre szokták tenni, a használt szókészlet avulékonyágának függvényében. (Cetera 2009)

használata elavult és ma már valószínűleg átírásra szorul, ha ezt a jó levegőjű színpadi mondatkezdést meg akarjuk menteni a maga huszonöt évvel ezelőtti hatásában: ezek a kifejezések ma már inkább a köznyelv részei mint erős szlenghasználatot felmutató kifejezések.

A rendezői elvárások és fordítói célkitűzések az 1990-es kortárs színházi kontextusban

Az 1990-es Radnóti Színház-beli bemutató előkészítésekor figyelemre méltó ellentmondás mutatkozott a fordítás megrendelője, Babarczy László rendező nyilatkozatában. A bemutató idején Mészöly szövegének előregedéséről és Spiró nagy találmányáról beszélt:

Mészöly Dezső fordítása, amely kiválóan működött éveken át a színpadokon, egy olyan szlenget használ, ami mára már elavult. [...] Spiró remek találmánnyal nyúlt a darabhoz. Nem „lefelé” építette a nyelvet, mármint a magyart, vagyis nem a durva köznyelvi kifejezéseket, a szleng szavakat, vagy a városi szleng modorát próbálta imitálni, hanem fordítva gondolkozott: létrehozta az urak nyelvét.²⁶¹

Babarczy érvelése azonban problematikus: Amit ő (és Spiró) *a mi természetes, mindennapi magyar nyelvünknek* nevez, és amit Eliza használ, az eltelt 35 év alatt – ami a beszélt nyelv, így egy színházi szöveg életében is nagy idő... – ugyanúgy előregedett, mint Mészöly korábbi szövegváltozata. A fordítás bemutatójának idején Koltai Tamás egy rádióműsorban helyezte kontextusba az új fordítás szükségességét, egyúttal előre jelezte a várható kritikai reakciókat:

... a *Pygmalion*nál ugyanis mindig arról van szó, hogy egy angol argóban vagy cockney-ban beszélő leányzó hogy tud magyarul beszélni anélkül, hogy mucsai lenne, és ez már komoly tét. És Spiró fordítása, ugye Spiró György újrafordította a darabot, és biztosan rengetegen fogják támadni, mert azt már megszoktuk, hogy Shakespeare, aki 400 éves, mai hangon és mai nyelven kell, hogy megszólaljon, de az nagyon furcsán fog hatni sokaknak hogy Shaw, aki egy szellemes csevegő, szintén mai nyelven szólal meg. Szóval 80 év az régebbi bizonyos értelemben a színházban, mint 400 év.²⁶²

Az 1990-es Radnóti Színház-beli bemutató szakmai fogadtatását tekintve Spiró szövegének érdemeit elismerték. A kritikai konszenzus szerint a fordítás sikeresen oldotta meg a nyelvi modernizáció kihívásait:

Spiró György új fordítása – ha talán egyes megoldásaival lehetne is köztöködni – kitűnő. Úgy „update-olja” a posztviktoriánus szlenget, hogy a konfliktust hitelesítse, s még az is kissejlik belőle, amit magyar fordítás vissza nem adhat:

²⁶¹ Babarczy 1990

²⁶² Szakáts 1990

hogy Angliában igazából nem a szóhasználat, hanem inkább a kiejtés, a gesztus környezet s azon túl a modor, sőt, a világszemlélet szabja meg a társadalmi skatulyákat (hiszen Henry Higgins nem kevésbé makulátlan gentleman attól, hogy időnként elkáromkodja magát).²⁶³

Spiró fordítói stratégiája különösen Eliza karakterábrázolásában bizonyult hatásosnak:

[...] Spiró nagy gondot fordít rá, hogy ne csak a szöveget modernizálja, hanem modern kifejezési formát adjon Eliza „proletár” jellemvonásainak: a zabolátlan spontaneitásnak, az azonnal ugrásra kész érzelmi elköteleződésnek, az emocionális-ösztönös reagálásoknak, a tartózkodás hiányának, a házisütetű prűderiának, az egész proletár konzervativizmusnak.²⁶⁴

Barabás Tamás azonban felhívja a figyelmet egy valóban fontos problémára:

Spiró György új, friss, lendületes, nyelvi leleményekben bővelkedő és gördülékeny, ám olykor vitatható fordításában pereg most az előadás. Vitatható, hogy Elizának lehet-e például ezt mondania: „Összetosszák a virágaimat”. Manapság ugyan minden jobb amerikai és angol szerző szinte köztisztelettel használja ezt az igét, sőt ennek egy fokkal erőteljesebb változatát, de Shaw 1912-ben nem írta le, és később sem, soha.²⁶⁵ Muszáj-e a dolgot ennyire maira hangszerelni? Akkor talán azt az öt fontot is amelyért Doolittle eladja a lányát, át kellene írni, valorizálva emlegetni, mert ami 1912-ben még óriási pénz volt az ma semmiség. „Maibbul” szólna 500 fontként.²⁶⁶

Barabás kritikája felteszi a kérdést: mennyire bírja el egy darab, ha – ahogy írja – „áthangszerelik”? Az általam kiemelt első részlet fordításainak elemzésénél – bár nem szorosan a szociolektus-fordítás témakörébe tartozik, a színházi potenciál változása szempontjából azonban fontos – meg kell említeni, hogy Mészöly és Spiró szövegváltozata egyaránt agresszívebb Elizát mutat, mint az eredeti szöveg. A harmadik replika végi kérdést („Will you pay me for them?”) mindketten felszólításnak, követelésnek fordítják („Maga kifizeti nekem?”). Eliza így az ő interpretációjukban támadóbb módon lép fel: nem pusztán a kára kiegyenlítését kéri, hanem a megfogalmazás retorziót is kilátásba helyez, amennyiben a fizetés elmarad. Ez a fordítói döntés jelentősen átformálja a karakter színpadi megjelenését és performativitását.

²⁶³ Szántó 1990

²⁶⁴ Szántó 1990

²⁶⁵ A megjegyzés erősebben hat, ha arra gondolunk, Spiró *Csirkefejében* is színháztörténeti jelentőségű, hogy színpadra írta, és el is hangzott a következő mondat: *Akkor baszd meg, baszdmeg!* Barabás Tamás megjegyzése azonban kiegészítésre szorul. Eliza szájából az eredetiben igenis elhangzik a darab során egy addig soha színpadon ki nem mondott vulgarizmus, igaz, nem az a szó, amit Barabás említ. Abban a jelenetben, ahol Freddy a Higginsnél töltött teázás után haza akarja kísérni, és hősnőnk odaveti neki: *Not bloody likely! I'll take a taxi.* (Spirónál: *A francokat, taxival megyek!* – illetve Nádasy fordításában: *A faszt!*)

²⁶⁶ Barabás 1990

3.4.4.3. Nádasy Ádám (2010): A nyelvtani kompenzáció útja

Nádasy Ádám – a Radnóti Színház és a szombathelyi Weöres Sándor Színház közös felkérésére készült – fordítása új utat jelöl ki a *Pygmalion* magyar megjelenítésében: a társadalmi nyelvhasználat különbségeit nem lexikai, hanem strukturális eszközökkel – nyelvtani hibák és szóválasztási helytelenségek révén – érzékelteti. Ez a megközelítés fordításelméleti szempontból a skopos-elmélet alkalmazásaként értelmezhető: a színpadi előadhatóság célja határozza meg a fordítói stratégiát. Nádasy saját magyarázata szerint

[m]indezt²⁶⁷ a mai magyar színpadon lehetetlen így visszaadni, mert a magyarban a kiejtési különbségek eleve kisebbek, s nem is hordoznak ekkora jelentőséget. Az átlag kiejtéstől hatásosan eltérni csak két irányban lehetne: a parasztos-falusias, illetve a cigányos-városias felé. Az első út azért nem járható, mert Liza (és az apja) nem valami istenhátamögötti faluból fölkerült parasztok, hanem öntudatos nagyvárosi proletárok; a második azért nem, mert a darabban az etnikai kérdés föl sem merül, Liza csakis a beszéde és a modora miatt nem tagozódhat be az úri világba. Ezért fordításomban Liza és Doolittle „hibás” beszédét főleg nyelvtani és szóválasztási helytelenségekkel érzékeltetem, s nem a kiejtéssel; a többit a rendezőre és a színészekre bízom.²⁶⁸

Ez a kijelentés több szempontból fordításelméleti jelentőségű. Egyrészt a kultúrspecifikus probléma felismerését jelzi: a cockney kiejtés társadalmi konnotációi nem transzferálhatók egy az egyben a magyar nyelvi környezetbe. Másrészt a színházi fordítás sajátos követelményeit helyezi előtérbe: a „rendezőre és színészekre bízom” megfogalmazás a fordítás és előadás közötti közvetítői szerepet hangsúlyozza, összhangban a színházi szemiotika performativitás-elvárásaival. A következőben megvizsgálom, milyen megoldásokat mutat ez a fordítói stratégia, és arra a kérdésre is keresem a választ, hogy időtállóbb szöveget eredményezhet-e ez a megközelítés.

[LIZA] ²⁶⁹	Nincs szemed, mukikám?! Mész mind az ökör!
FREDDY	Elnézést.
[Liza]	Na, ez tud viselkedni! Nem lássa, hogy jövök? Két csokor ibolyámat, tessék, tapossa a sárba bele.
[EYNSFORDNÉ]	Maga honnan ismeri a fiamat, már ne haragudjon?
[LIZA]	Maga fia? Hát tudja, megnevelhette volna, csókolom, máskor megmondhassa neki, hogy nem illik a szegény lánynak széttaposni a virágait, aztán elrohanni fizetés nélkül. Szóval, ki tetszik fizetni?

²⁶⁷ A nyelvi tagozódást, illetve a kiejtésbeli különbségeket

²⁶⁸ Shaw 2010, 4

²⁶⁹ Nádasy az első jelenetben Virágárúslány helyett már Elizának/Lizának nevezi a főhóst, de szögletes zárójelbe teszi, hiszen ez az ő színházi gyakorlatot segítő fordítói döntése, és nem Shaw akaratát tükrözi.

Nádasdy megoldásainak alapja a társadalmi távolságjelölés tudatos alkalmazása: a tetszikelés (*ki tetszik fizetni*) udvariasságot mímél, de valójában nyelvhasználati bizonytalanságot jelöl. Ezt erősíti a nyelvtani kompenzáció stratégiája, ahol a suk-sükölés (*nem lássa, megmondhassa*), a „nákolás”²⁷⁰, és a nyelvtani pongyolaság (*mész mind az ökör*) helyettesíti az eredetiben meghatározó kiejtésbeli különbségeket. A harmadik elem a funkcionális adaptáció: a *mukikám* megszólítás kreatív megoldást keres a „Freddy” név általános férfinév-funkciójára.²⁷¹ Bár magyarban is léteznek hasonló általános férfinévek („*Figyelj, Bélám! Te vagy a Jani?*”), Nádasdy az egyetlen a három fordító közül, aki megpróbálja ezt a jelenséget átültetni, nem elégedve meg a szereplő tulajdonnévnek egyszerű megtartásával. Ez véleményem szerint a Nida funkcionális ekvivalencia teminusával leírt stratégia sikeres alkalmazása, azaz olyan megoldás, amely nem formailag, hanem funkcionálisan megfelelő eredményt hoz létre a célnyelvi kultúrában.

Ez utóbbi megoldás azonban míg egyfelől megtartja az eredeti jelenet színházi potenciáljából a félreértés lehetőségét, másfelől dramaturgiai és karakterváltoztató következményekkel jár: mivel Nádasdy nem a konkrét nevet használja, módosítania kell az anya későbbi reakcióját is, amikor megkérdezi, honnan tudja Eliza a fia nevét. Az eredeti „*Most mondja meg, honnan tudja a fiatalember nevét*” helyett a fordításban: „*Szóval, halljam: honnan ismeri a fiatalurat? Hallottam, hogy 'Muki'-nak szólította – így hívtuk kiskorában.*” Ez a megoldás a kezdeti fordítói döntés logikus következménye, de eltávolodást jelent az eredeti szövegtől és az anya karakterének bizonyos infantilizálásával jár.

A másik hozzászólás a második replikában található: *Nem lássa, hogy jövök?* Ez a helyzethez jól illeszkedik, a jellemfestés szempontjából nagyszerű, de az eredetiben nincs benne.

Összességében Nádasdy nyelvtani hibákon alapuló stratégiája kevésbé korszpecifikus, ezért potenciálisan időtállóbb, mint Mészöly eklektikus vidéki és városi kevert nyelve, vagy Spiró könnyen elavuló kortárs városi szlengje, bár a nyelvtani szabályok változása ezt a megoldást sem teszi örökérvényűvé.

²⁷⁰ „A tanítási jelenetben (melyet a filmből vett át a darabba Shaw) az angolban csakis a kiejtést javítják, az ABC betűit kell Lizának kiejtenie, amit ő a standard angol „éj, bí, szí” helyett a Cockney „áj, bej, szej” formában mond, s erről szoktatják le. Fordításomban ehelyett a „nákolás” néven ismert vulgarizmusról kell leszoknia: „én úsznák, ha tudnák.” (Nádasdy 2011)

²⁷¹ Az *urbandictionary.com* szerint például a *Freddy* a megbízható barát szinonimája. Sok férfinév maradt főnévi használatban, a *Human Trafficking Terms and Slang Glossary* szerint például a prostituáltak klienseiket mind a mai napig John névvel illetik.

A kritikai recepció tanulságai – A lefordíthatatlanság vitája

A Nádasy-fordítás szakmai fogadtatása nagyobbreszt pozitív volt:

...a *Pygmalion* alfája és ómegája ugyanis, úgy képzem, a szöveg. Hogy tudniillik mennyire képes visszaadni a fordítás a különféle vertikális és horizontális nyelvjárások-nyelvhasználatok közötti különbségeket. Nádasy Ádám fordítása üdvözlendően mértéktartó, nem habzik túl, nem ironizál a történet hősein.²⁷²

A szombathelyi *Pygmalion* színpadi világa – hangulatában, felépítésében, hatásában – pontosan megfelel Nádasy Ádám minden cirkalomtól mentes, feszes, keserűes, finom humorú és természetesnek ható fordításának.²⁷³

Ugyanakkor a recepció központi kérdésévé vált az, ami már 1990-ben, a Spiró fordítás bemutatásakor is felmerült, hogy a darab maga, valamint az autentikus shaw-i figurák unalmasak, illetve a tematika, főleg a nyelvi és társadalmi felemelkedés összekapcsolódásának tükrében, értelmezhetetlen. A kritikusok körében három markáns álláspont alakult ki: Mikes Éva a nyelvi elavultság szempontjából érvelve már kritikájának címével (*Egy poros darab – Pygmalion*) ítéletet mond, és nem csak Nádasy fordítását, de a teljes shaw-i koncepciót megkérdőjelezi:

Bár a szleng a nyelv leggyorsabban változó része, ezért indokoltnak tűnik pár évtizedenként újrafordítani a szöveget, ezúttal a mai nyelvet képviselő néhány kurvaszar és tökjő mellett nem igazán frissült meg a nyelv.²⁷⁴

Ennél is súlyosabb problémának látja azonban a darab alaphelyzetét:

Ha már az ingerküszöbről esett szó: a XX. század elejének polgári darabjai, lássuk be, ma már nem csiklandozzák meg ezt a küszöböt. Az úri szalonokban való teázós társalgás jó partikról, férjvadászatról egyszerűen unalmassá vált.²⁷⁵

Mikes szerint tehát nem a fordítás minősége kérdéses, hanem maga a tematika vált idejétmúlttá.

Kelemen Orsolya hasonló következtetésre jut, bár Nádasy fordítását kedvezőbben értékeli:

A Radnóti Színház[ban ...] most Nádasy Ádám aktuálisabb, a mai magyar nyelvhez jobban illeszkedő változatát játsszák. [...] Nádasy szövege mégis arról győz meg elsősorban, hogy – legyen bármily égető probléma a nyelvi igénytelenség terjedése – Shaw darabjának mai szemmel nézve épp a nyelvi ábrázolás a leginkább problematikus pontja. [...] Ha valami érdekes a

²⁷² Markó 2011

²⁷³ Ölbei 2011

²⁷⁴ Mikes 2011

²⁷⁵ Mikes 2011

*Pygmalion*ban, akkor az a tanítványát élettelen bábuként kezelő Higgins professzor és az öntudatos Eliza között lezajló érzelmi manipuláció mibenléte, nem pedig a kissé abszurdnak tetsző anyanyelv-tanulás tétje és eredményei.²⁷⁶

Ezzel szemben Fáy Miklós egyenesen a klasszikusok újrafordításának létjogosultságát kérdőjelezi meg. A szombathelyi *Pygmalion*-bemutató után hosszú kirohanást intézett a *Mozgó Világ* hasábjain az új fordítások ellen, bár Nádasdyt az elfogadhatóbb, ahogy írja, a „klasszikusabb modern” fordítók közt tartja számon. Ő a darab problematikáját nem színpadképtelennek, hanem lefordíthatatlannak ítéli, amit a magyar nyelvi viszonyokkal magyaráz:

A *Pygmalion* súlyosan londoni darab, és tekintve, hogy London megszűnt egzotikus helynek lenni, kissé üres elménckedéssé vált. Az alapproblémát egyáltalán nem lehet idegen nyelvre adaptálni, nálunk például a tájszólások ellenére sem lehet megállapítani valakiről, hogy hol született és hol járt iskolába, a kiejtésnek nincs társadalmi determináló szerepe.²⁷⁷

Fáy különösen kritikus Nádasdy modernizációs kísérletével:

Az új Nádasdy-fordítás is csak ront a helyzeten. [...] a szavak sokat veszítettek durvaságukból az elmúlt száz év alatt, vagy, mondjuk, a kimondhatatlan szavak felkapaszkodtak, egy szép öltöny nem zárja ki a használatukat. De mégsem kapaszkodtak annyira magasra, mint ahová Nádasdy Ádám helyezi őket. Azt, hogy „a faszt!”, talán mégsem mondják követségi estélyeken, illetve, érzem én, hogy mondják, hiszen éppen ez a baj, emiatt nem lehet modernizálni a *Pygmalion*ot.²⁷⁸

A színdarabról alkotott ambivalens képet talán Zappe László írta körül legjobban az új *Pygmalion* fordítás budapesti és szombathelyi előadását összehasonlító kritikájában.

Shaw *Pygmalion*ja látványosan elavult. Nagyon vastag rajta a porréteg. Már ha csak a közvetlen társadalmi problematikáját, mondandóját nézzük. Másfelől éppen annyira elavult, mint bármely Shakespeare-királydráma, ha benne a dinasztikus hatalmi rendszer, a feudális morál ábrázolását nézzük.

Zappe szerint tehát, ha találunk más értéket a darabban, nem kell lemondanunk róla csak azért, mert a nyelvi és társadalmi tagozódás kérdése elavultnak tetszik. Zappe és Fáy kijelentésével, miszerint a társadalmi tagozódás kérdése elavult, vagy nem is vonatkoztatható a magyar

²⁷⁶ Kelemen 2011

²⁷⁷ Fáy 2011

²⁷⁸ Fáy 2011

viszonyokra, határozottan vitába kell szállnom. Ha jobban belegondolunk, a mai társadalmunkra legalább annyira igaz, hogy ha nem is csak a kiejtés, de az iskolázottság (és az ahhoz való hozzájutás) meghatározza, hogy egy-egy ember hova juthat el, feljebb tud-e kerülni a társadalmi ranglétrán. Csak Budapesten belül maradván, egy külső-nyolcadik kerületi rosszabb iskolába járó kislány ugyanolyan eséllyel indul-e a Dolce Gabbana vagy Louis Vuitton bolt eladói pozíciójáért, mint egy belbudai? És bár Fáynak abban talán igaza van, hogy ma már olyan szavak is elhangoznak (valószínűleg) egy követségi bálon, amiket nem tartunk odavalónak, de az elvárás, a láthatatlan kulturális minimum követelménye ma is bennünk van.

3.4.4.4. Összehasonlító értékelés és színpadi következtetések

A három magyar *Pygmalion*-fordítás vizsgálatából megállapítható, hogy Mészöly eklektikusan-helyettesítő nyelvkeverése a legkevésbé célravezető, hiszen a karakter lényegét változtatja meg, amikor nyelvhasználatával kimozdítja a figurát a nagyvárosból. Spiró megoldásai megnyerték a korabeli kritikát és valóban vannak nagyszerű elemei, élményszerűen használja a helyettesítés stratégiáját. Az előadáskorabeli szleng használata érthető, hiszen a „színház a pillanat művészete”, és a darabnak abban a pillanatban kell érthetően és hatásosan megszólalnia a színpadon, ugyanakkor óhatatlanul avulékonyra teszi a szöveget.

Nádasdy nyelvtani-kompenzációs megközelítése elméletileg kevésbé avulékony szöveg ígérteit kelti, bár a nyelvtani szabályok is változnak és 14 év még nem elegendő időtáv az időtállóság bizonyításához. Fordítása három szempontból jelent előrelépést elődjeihez képest. Mindenekelőtt fordításelméleti tudatosságról tesz tanúbizonyságot: a stratégia mögött explicit elméleti megfontolások állnak, amelyeket a fordító saját jegyzeteiben ki is fejt, nem pedig intuitív vagy ad hoc megoldásokat alkalmaz.

Emellett színházspecifikus megközelítést választ, amely tudatosan számol a rendezői és színészi interpretáció szerepével (instruáló stratégia). A fordítás nem próbál minden szempontból kész szöveget nyújtani, hanem a „rendezőre és színészekre bízom” formulával elismeri a színházi alkotófolyamat kollektív természetét.

Kulturális adaptációs szempontból is kiemelkedő teljesítményt nyújt: a magyar nyelvi viszonyokat figyelembe véve keres megoldásokat, nem is próbálja mechanikusan követni az eredeti stratégiát. Ez különösen fontos egy olyan műnél, amely a nyelvhasználat társadalmi funkcióját helyezi a középpontba.

A *Pygmalion* kritikai recepcióját vizsgálva feltűnő, hogy a színházak a sok felvetett probléma ellenére is szívesen tűzik műsorra a darabot. Amint arra Zappe László rámutat

Az emberi viselkedés, az emberi természet rajza [...] pompásan szellemes és örök érvényű a darabban, ezért a *Pygmalion* akkor is érdemes játszani, ha nem sikerül is pontosan a mai korra transzponálni.²⁷⁹

A műben bizonyítottan van elég színházi muníció egy jó előadáshoz, de az alkotóknak tisztában kell lenniük a problémákkal és találniuk kell valamilyen releváns problémafelvetést ahhoz, hogy ne történelemleckét mondjanak fel a (múlt)századforduló Londonjáról, és az előadást lehetőleg ne fanyalgás fogadja. A magyar előadásokat fokozottan sújtják a nyelvi és kulturális különbségekből fakadó nehézségek. A *Pygmalion* esetében elkerülhetetlen tehát a gondos dramaturgi munka, bármelyik létező fordítást választja is az alkotócsapat. Nem zárhatjuk ki, hogy fordítók sora fogja még 10-20 évenként újrafordítani a darabot, ha a színházi alkotók érzékelhetően kortárs környezetbe kívánják helyezni a művet.

3.4.5. A zenés adaptáció fordítási sajátosságai: a *My Fair Lady* komplex kihívásai

A zenés színház fordítása összetettebb feladatot jelent a prózai drámafordításnál, mivel a fordítónak egyidejűleg kell figyelembe vennie a nyelvi, metrikai és zenei követelményeket. (Ezekben az esetekben a médiumváltás még egyértelműbben érzékelhető, mint más színházi fordítás esetében.) A dalszövegek fordítása során Peter Low ún. „öttusa”-elvének megfelelően öt kritérium egyensúlyba hozása szükséges: énekelhető (*singability*), jelentés (*sense*), természetesség (*naturalness*), rím (*rhyme*) és ritmus (*rhythm*).²⁸⁰ „Ezek a kritériumok olyan eltérő természetűek, mint a súlylökés és a 100 méteres síkfutás”,²⁸¹ és a fordítónak nem szabad egyetlen kritériumot sem a priori szentnek tekintenie. A dalszövegek fordítása során tehát a metrikai és rímkényszerek, az énekelhetőség artikulációs követelményei és a karakterizációs funkció megőrzése együttesen határozzák meg a fordítói stratégiát.²⁸² Lerner *My Fair Lady* című musicaljának szövegkönyve nagyrészt Shaw eredeti mondatait veszi át csekély

²⁷⁹ Zappe 2015

²⁸⁰ Low 2003, 92.

²⁸¹ „These criteria are as dissimilar as a shot put and 100-metre sprint!” Low 2003, 92

²⁸² „By 'naturalness,' Low means such things as 'register and word order'. The success of a translation, Low states, depends on the total score in all five 'events,' with a perfect score not required in any individual 'event'.” (idézi Apter és Hermann 2016, 17)

módosításokkal. Ez lehetőséget teremt a prózai és zenés változat fordítói stratégiáinak összehasonlítására.

Lerner adaptációjában minimális, de dramaturgiailag jelentős változtatásokat hajt végre Shaw eredeti szövegén. Az első jelenet Eliza megszólalásaiban félkövér kiemeléssel jelöltem a változásokat:

ELIZA [seeing the mess] **Ah-aw-oo**. Look where you're goin, dear, **look where you're goin!**

FREDDIE [bending down to help pick up her flowers] I'm so sorry.

ELIZA [picking up her scattered flowers and replacing them in the basket] Two bunches o' violets trod in the mud. **A full day's wages!** [Shakes her head disapprovingly at him and heads across the street towards the church].

MRS. EYNSFORD-HILL [from across the street] **Freddie! Freddie! Go find a cab.**

FREDDIE **Yes mother.** [He rushes off].

ELIZA [walks up to Freddie's mother] Oh, e's your son, is e? Well if you'd done your duty by him as a mother should, you wouldn't let him spoil a poor girl's flowers and then run away without payin'.

A változások nyersfordítása: Aú! Figyelj/Nézd, merre mész!, Egy egész napi fizetés/bevétel!. Freddy, Freddy! Menj és keress egy taxit., Igen, anyám/anya.

A változtatások közül kiemelkedő az artikulálatlan felkiáltás beillesztése (*Ah-aw-oo*), az ismétlés alkalmazása (*Look where you're goin* megkettőzése), valamint a gazdasági veszteség explicit megjelenése (*a full day's wages*). Ezek a módosítások a dramaturgiai hatékonyságot szolgálják, ugyanakkor pl. az artikulálatlan kiáltás megkönnyíti a fordító dolgát azzal, hogy olyan nemzetközileg érthető auditív elemet ad, amely felhasználható anélkül, hogy konkrét dialektális megoldásokat kellene találni hozzá, mégis felhasználható arra, hogy a fordító (és így a színésznő is) Eliza kiejtésének „másságát” érzékeltesse. Az ismétlés segíti a játszhatóságot, erősíti az indulati töltetet, ami segít kiemelni a lányt a tömegeből, a pénzügyi veszteség explicit megjelenése pedig egy könnyebben fordítható, minden korszakban és kultúrában érthető panaszt ad Eliza szájába, ami a performativitás szempontjából hasznos lehetőséget teremt, bár, mint látni fogjuk, nem minden magyar fordításba kerül be ez a mondat.

A jelen elemzés három, illetve négy magyar fordítás összehasonlításán alapul: Ungvári Tamás és G. Dénes György 1965-ös változata, Varró Dániel 2004-ben készült fordítása és annak 2010-es átdolgozása,²⁸³ valamint Baráthy György 2016-os munkája. A vizsgálat

²⁸³ Varró autorizált példányai egy számítógépes vírus áldozatai lettek, így a 2004-ben az egri színház felkérésére készült fordításból a Sirokay Bori dramaturg és Béres Attila rendező változtatásait tartalmazó előadáspéldány, a

középpontjában Eliza első megszólalásai állnak, mivel ezek koncentrált formában mutatják be a fordítók szociolektus-ábrázolási stratégiáit. Ungvári Tamás és G. Dénes György fordításában Eliza így szólal meg:

ELIZA: *(jajveszékel)* Ajjjajajjjaj!
 FREDDY: Igazán sajnálom.
 ELIZA: Két kosár virágot beletaposott a sárba! A teljes napi lózungot! Nem lát a szemitűl?
 MRS. E. HILL: Szerezz egy taxit. Freddy! Nem akarok tüdőgyulladást kapni.
 FREDDY: Tüstént, édesmama! Azonnal hozok egy taxit! Bocsánat!
 ELIZA: Ez a maga fia volt? Egy rendes anya sohasem engedné, hogy a fia sárba tapossa egy tisztességes lány virágát és azután fizetés nélkül lelépjen.

Az Ungvári-féle megoldás lexikai archaizálással próbálja jelezni Eliza társadalmi helyzetét. A *lózung* német eredetű szó használata a régies „fizetés, bevétel” értelmében²⁸⁴ már a fordítás születésekor is anakronisztikus volt, és ma már teljesen értelmezhetetlen a közönség számára. A *szemitűl* vidékies nyelvhasználatot sugall, ami nem illeszkedik a nagyvárosi proletár karakteréhez. A székesfehérvári 2014-es előadás²⁸⁵ dramaturgiai módosításai ezt a problémát próbálták enyhíteni az Ungvári-szöveg felhasználásával:

ELIZA: *(jajveszékel)* Ajjjajajjjaj!
 FREDDY: Igazán sajnálom.
 ELIZA: Nem lát a szemitűl! Egy egész kosár virágot beletaposott a sárba! A teljes napi lózungot!
 FREDDY: Bocsánat!
 MRS. EYNSFORD-HILL: Freddy, szerezz egy taxit! Nem akarok tüdőgyulladást kapni!
 FREDDY: Tüstént, édes mamám! Azonnal hozok egy taxit! *(elmegy.)*
 ELIZA: *(Mrs. Eynsford-Hillhez)* Ez a manusz maga fia volt? Egy rendes anya ezért már főképeli a fiát. A sárba tapossa egy tisztességes lány virágját és aztán fizetés nélkül lelép.

A Mészölytől átvett *manusz* és a *főképeli* betoldása erősíti a társadalmi karakterizációt, de a lózung problémája megoldatlan marad. Varró Dániel fordítása két változatban érhető el, amik eltérő fordítói/dramaturgiai stratégiákat mutatnak:

Varró – Eger (dramaturg: Sirokay Bori)

ELIZA: Jooóóóóaaaajjj! Két csomó ibolyám ment tropára a sárba. Mé’ nem néz a lábaalá?

2010-es szegedi szabadtéri előadáshoz készült változattól pedig a Kárpáti Péter dramaturgi változtatásait tartalmazó szövegkönyv áll rendelkezésre.

²⁸⁴ „(nép) fizetés, (gazd) bevétel.” Bakos 2004, 388.

²⁸⁵ *My Fair Lady* rendező: Szikora János, dramaturg: Kádár-Dombi Katalin, Vörösmarty Színház, Székesfehérvár, bemutató 2014.02.15

Varró - Szeged (dramaturg: Kárpáti Péter)

ELIZA: Aúúúúú! A francba. Két csomag ibolyám ment szarrá ebbe a gányba. Mér nem nézel a szemeddel, vakegér?

Varró 2004-es változata az egyetlen, ahol a fordító megpróbálja az első felkiáltást valamiféle nyelvhasználati, kiejtési megjelenítésként értelmezni. Általános megközelítése ugyanakkor a kortárs városi szleng alkalmazására épít, mégis, a két változat markánsan eltérő irányba tereli Eliza karakterét. Az egri változat mérsékelt vulgaritással dolgozik (*tropára megy*), míg a szegedi változat jóval durvább regiszterben mozog (*szarrá megy a gányban*). Ez a különbség nem csupán stilisztikai: az egri verzióban Eliza egy nyelvhasználatában pongyola, de alapvetően tisztességes lányként jelenik meg, míg a szegedi dramaturgiai átdolgozás egy vulgárisabb, durvább karaktert mutat. A dramaturgiai beavatkozás problematikusságát mutatja, hogy Varró eredeti szándéka – amely az egri változatban tükröződik²⁸⁶ – lényegesen más karakterizációt célt, mint amit a szegedi átírás megvalósított. Az első jelenet további részéből kiragadott mondatok is ezt a diszkrpanciát mutatják:

Aszondom, Kapitán, vehetne egy kisvirágot a szegénlántól. / Én rendes lán vagyok, istenuccse, le nem szólítanám, csakis azért, hogy vegyen tőlem egy kis virágot. / Kapitán jöjjön vissza!!!! És ne haggya, hogy följelecsen. Nem tuggya, mivel jár az nekem. Bezárnak a börtönbe! Én becsletes vagyok!!!!²⁸⁷

Nem vagyok kurva, nem szólítok le, csak hogy vegye meg ezt a szemetet. / Esküszöm, hogy egy szót se szóltam, semmit se, ki se nyitottam a pofám, soha senkihez, a rohadt életbe. / Hát a pofám leszakad, milyen egy stricik járnak erre, szabadon!²⁸⁸

Az avulékonyság problémája azonban mindkét változatban tetten érhető, mivel a használt szleng mára részben elavult. Egy másik érdekes fordítói döntés, hogy a Lerner által beírt pénzügyi panaszt kihúzza: egyik változatában sem hangzik el, hogy a lány egész napi bevételétől esett el a fiatalember ügyetlensége miatt.

A Varró-fordítás példája rávilágít arra a színházi fordítás szempontjából kulcsfontosságú kérdésre, a nézői elváráshorizonton túl a színházi fordító ki van téve a színházi alkotócsapat elvárásainak és koncepciójának is. Ebben az esetben azt látjuk, milyen következményekkel jár(hat), amikor a fordító a dramaturg és rendező kérésére módosítja saját korábbi munkáját. Míg az egri változat Varró eredeti stratégiáját tükrözi, a szegedi változat –

²⁸⁶ Az egri előadás dramaturgia, Sirokay Bori szíves közlése: Az egri színház rendelte meg a fordítást, és az előadásban Varró Dániel fordításának első változatát használták. A rendelkezésemre bocsátott előadási példány csak csekély mértékben tér el Varró a színháznak leadott fordításától.

²⁸⁷ Varró-Sirokay 2004

²⁸⁸ Varró-Kárpáti 2010

amelyet maga Varró alakított át Kárpáti Péter dramaturg és Novák Eszter rendező kérésére – lényegében új karakterizációt hoz létre. Ez azt a dilemmát veti fel, hogy a fordító mennyire engedjen a színházi alkotók nyomásának, és mennyiben vezethet koherencia-vesztéshez, ha ugyanaz a fordító radikálisan eltérő regiszterben alkot ugyanahhoz a műhöz.

Baráthy György 2016-os fordítása tudatos történeti nyelvi kutatáson alapul. Baráthy saját beszámolója szerint korabeli színdarabokból állított össze szlengszótárt,²⁸⁹ majd ezt „saját fantáziájával kiegészítve” használta.

ELIZA Áááááááááá! Két bukéta ibolya bele a pocsékba! Egy napi kereset! Mér nem néz a lába elé? [...] Jahogy, a naccsága fia, mi? Ha meg teccet vóna neveni szépen, nem tipraná el egy szegény rongyos virágját, azt tetejibe fizetés nélkü le is lép.

Baráthynál a „*bele a pocsékba*” jól megrajzolja Eliza figurájának nyelvhasználatát, ugyanakkor szépen ötvözi az eső utáni pocsolya képét a „pocsék/rossz/tönkrement” képzetével. Baráthynál megint a Mészöly féle eklektika problémájába ütközünk: míg a *naccsága* és a tetszikezés városi, a *vóna*, *neveni*, *tetejibe* hangzói inkább vidékies hatást keltenek. A fordítóval folytatott konzultációból kiderült, hogy ezek a szavak ebben az írásmódban egyfajta jelzésként szolgáltak a színész számára és csak a fordítás második fázisában kerültek bele (hasonlóan a Nádasdy-féle Arden-fordítás Csengeri által végzett „utómunkálataihoz”), ám itt maga a fordító végezte a második fázis munkálatait is, színházi szempontok alapján:

Egy másik körben konzultáltam Illés Györgyivel,²⁹⁰ aki mondott pár tippet, hogy hogy lehet [a kiejtésbeli másság megmutatását] kitalálni – ő azt mondta, hogy nem szabad túl sokat megváltoztatni,²⁹¹ csak két-három dolgot, mert annyi elég a hitelességhez, a többi már követhetetlen – pl. palócos E lett, de nem akartunk egy bizonyos magyar dialektust követni. Akkor kitaláltam valamit, hogy ezt hogy kellene jelezni a példányban – és a színészek pedig ezt követték.²⁹²

Ez a gyakorlatias, színházcentrikus, instruáló fordítói stratégia természeténél fogva a megvalósítás felől közelít. A célnyelvi történeti időhöz igazítja a szókészletet, de ez nem feltétlenül a megírt darab ideje, hiszen bizonyára más színdarabokból merített volna Baráthy is, ha a rendezői koncepció például napjainkba helyezi a cselekményt.²⁹³ Másrészt a stratégia

²⁸⁹ tehát az eredeti mű idejében kívánta tartani a művet

²⁹⁰ színésznő, beszédtréner

²⁹¹ lásd Kiss Éva nyugalmazott beszédtanár véleményét ugyanerről a 186. oldalon

²⁹² Baráthy György szíves közlése (email, saját archívum)

²⁹³ Hasonló, korszakhoz kapcsolódó „szlengszótáras” stratégiával saját színházi fordítói pályámon a *Cabaret* című musical fordításakor találkoztam. Én fordítottam a dialógusokat és Csikós Attila a dalszövegeket. Ő állított össze egy hasonló szöveget az 1930-as évek magyar szlengjéből és „szórakoztatóipari” zsargonjából, amit aztán leginkább a dalszövegeknél és a végső dramaturgi munkánál használtunk.

része, hogy gondol a színházi megvalósítás egészére is, és nem csak a leírt, hanem a majdani hangzó szöveget²⁹⁴ is gondozza.

3.4.5.1. A dalszöveg-fordítás specifikus problémái: a „*Wouldn't It Be Lovely*” esettanulmánya

A *Wouldn't It Be Lovely* című dal Eliza első szólódala, amely kulcsfontosságú karakterizációs funkcióval bír a musical dramaturgiájában. A dal fordítási problémái koncentrált formában jelenítik meg a zenés színház fordításának összes dilemmáját. Ahogy korábban említettem, Low „öttusa”-elve szerint a dalszöveg-fordítás sikeressége azon múlik, hogy a fordító képes-e egyensúlyban tartani az öt kritériumot anélkül, hogy bármelyiket abszolút prioritásként kezelné. A „*lovely*” dialektális jelölés Shaw fonetikai lejegyzési stratégiájának zenei adaptációja, amely egyben Eliza vágyainak és társadalmi helyzetének bemutatását is szolgálja, miközben speciális énekelhető követelményeket támaszt. Az eredeti dalszöveg első versszaka így hangzik:

*All I want is a room somewhere
Far away from the cold night air
With one enormous chair
Oh, wouldn't it be lovely?*

A négy magyar fordítás eltérő megközelítést képvisel a dialektális jelölés és a zenei illeszkedés problémájának kezelésében. G. Dénes György 1965-ös megoldása:

Nem kell más csak egy albérlet,
Egy kis sufni, hol elférek,
Benne pompás ágyikó.
Óh, ez vóna csudijó.

A *csudijó* megoldás eleve problematikus, mivel nem nyelvjárási változtatást hordoz, hanem gyermekdeddé teszi a figurát. A *lovely* szó általánosabb stílusértékű, a lány szájából elsőre finomkodónak hatna, és csak a Shaw-tól átvett „dialektális lejegyzés” (*lovely*) által marad a karakter integráns része a nyelvhasználat. Nagy hiba lenne, ha Eliza énekelve tökéletes angolságot használna, csak prózában lenne szüksége Higgins segítségére. A *csudijó* épp ennek a megfontolásnak mond ellent: nem a cockney nyelvváltozat magyar megfelelőjét keresi, hanem infantilizálja a karaktert. Low terminológiájával élve ez a megoldás gyenge pontszámot

²⁹⁴ lásd a 4. fejezetet

ér el mind a „természetesség”, mind a „jelentés” kritériumában.²⁹⁵ Varró Dániel 2004-es eredeti változata természetességre és jól énekelhetőségre törekszik, de a jelentés teljes körű megtartására nem fordít figyelmet:

Nincs vágyam semmi andalgó:
Egy kis hétvégi bungalló,
Benne kis kandalló,
Jaj, szép is volna, meseszép!

Ebben a változatban Eliza egy nyugodt szoba helyett rögtön hétvégi házat álmodik, ami távol van az eredeti jelentéstől. A *meseszép* az álmodozás állapotához jól illik, és a szó jól énekelhető, de hiányzik belőle minden regiszter- és nyelvjárásbeli egyediség. Varró 2010-es szegedi változata már visszatér az albérletek világába és a *loverlyra* a *tök király* kifejezést használja, amely a kritikai recepció középpontjába került:

Más nem kell, mint egy kis kéro,
Ágy és szék, semmi nagy céco.
Négy fal és pár szép szó,
Jaj, hát nem volna tök király?

A kritikai fogadtatás egyértelműen negatív volt ezzel a megoldással kapcsolatban. László Ferenc a *Magyar Narancs*ban így fogalmazott: „A 'Lenn délen édes éjen édent remélsz' fordulatát új, elementáris ötlet híján, pusztán a változtatás kedvéért 'Ha jó az ősz, fönn bős eső esőz'-re cserélni egyszerűen kínos.”²⁹⁶ Fáy Miklós pedig az énekelhetőség problémájára mutatott rá: „... a két k megakasztja a dallamot, és a két szó sokat ismételve elveszíti eredeti jelentését.”²⁹⁷ Ez utóbbi megállapítás pontosan illusztrálja Low „énekelhető” kritériumának fontosságát: a fordító olyan nyelvi megoldást választott, amely a zenei struktúrával összeegyeztethetetlen.²⁹⁸ Ugyanakkor a *kéro* és *céco* szavak használata egyénibb, és a szociolektushoz jobban közelítő nyelvhasználatot mutat, mint akár G. Dénes, akár saját korábbi megoldása. Baráthy György 2016-os változata az első versszakban sok dialektális jelzést helyez el, de épp a dal fókuszában álló *loverly* szóra nem talál elég erős és jól énekelhető megoldást:

Ó, nékem csak egy kis zug köll,
Ott a fagy asztán meg nem öl,

²⁹⁵ A „természetesség” kritériumáról lásd Low 2003, 95; a „jelentés” kritériumáról Low 2003, 94-95.

²⁹⁶ László 2010

²⁹⁷ Fáy 2010

²⁹⁸ Low 2003, 93

És kéne még egy nagy fotój,
Az vóna gyönyörű!

Baráthy *gyönyörűje* énekléstechnikai szempontból kevésbé szerencsés választás a sok zárt magánhangzó miatt, és egyáltalán nem hordoz semmilyen szociolektális vagy dialektális hatást sem. Az első versszak dialektális jelzései a dal második felében elfelejtődnek, talán itt is a hangzóknál alkalmazott időnkénti megjelenítés elvét használja, ami viszont végül eklektikus hatást kelt.

A dalszöveg-fordítások összehasonlító elemzése rámutat arra, hogy a zenés színház fordításának specifikus követelményei gyakran kompromisszumokra kényszerítik a fordítót. Low „öttusa”-elvének megfelelően a metrikai és zenei kényszerek, az énekelhetőség követelményei és a karakterizációs funkció egyidejű teljesítése olyan összetett feladat, amely egyetlen fordítási megoldásban ritkán valósítható meg maradéktalanul. Ahogy Low fogalmaz: „A dalszöveg fordításának gyakorlati feladata lehetetlen bizonyos fokú költői szabadság nélkül”, és „a jó érzékkel alkalmazott költői szabadság jobb fordításokhoz nyithat utat”.²⁹⁹ A *My Fair Lady* magyar fordításai így nem csupán a szociolektus-fordítás problémáit illusztrálják, hanem rávilágítanak arra is, hogy a „kisebb pragmatikus kompromisszumok valójában összhangban vannak a műfaj belső szükségszerűségeivel”.³⁰⁰

Összegző megállapítások

A *Pygmalion* és a *My Fair Lady* magyar fordítástörténetének vizsgálata jelentős tanulságokat nyújt a szociolektus-fordítás elméleti és gyakorlati kérdéseiről, valamint rávilágít a színházi fordítás interdiszciplináris természetére.

A három magyar *Pygmalion*-fordítás elemzése azt mutatja, hogy nem létezik univerzálisan érvényes fordítói stratégia a szociolektus-problémára. Shaw fonetikus lejegyzési stratégiája az angol nyelvi viszonyokra szabott megoldás, amely magyar környezetben más mechanizmusok alkalmazását igényli. Mészöly a helyettesítő stratégiából kiinduló, de eklektikus (vegyesen vidéki és városi) nyelvhasználata, Spiró a kortárs szleng eszközével élő helyettesítő stratégiája és Nadasdy nyelvtani kompenzációs módszere mind különböző előnyökkel és hátrányokkal rendelkezik. A sikeresség nem a választott stratégia típusától,

²⁹⁹ „I would say that the practical task of translating songs is impossible without taking some liberties. I think, furthermore, that a judicious approach to liberties can open the door to better translations.” (Low 2003, 92)

³⁰⁰ „I contend that the small pragmatic compromises involved in song translation actually cohere with the intrinsic needs of the genre.” (Low 2003, 98)

hanem annak következetes alkalmazásától és a célnyelvi kulturális kontextushoz való illeszkedésétől függ.

A vizsgált fordítások közös jellemzője, hogy a színpadi megvalósíthatóság prioritást élvez a filológiai hűséggel szemben. Nádasdy „a rendezőre és színészekre bízom” formulája explicit módon elismeri a színházi fordítás kollektív természetét, míg Baráthy írásos jelölési rendszere (az instrukció stratégiája) a színészi interpretációt segítő gyakorlati eszközt teremt. Ez a megközelítés összhangban áll a színházi szemiotika performativitás-elvárásaival: a szociolektus hatása csak a teljes színházi megvalósításban realizálódik, nem pedig pusztán az írott szövegben.

A kritikai recepció alapján az avulékonyosság nem elkerülhető, de kezelhető, sőt kezelendő jelenség. Spiró szövege harmincöt év alatt ugyanúgy elavult, mint annak idején Mészölyé, de ez nem feltétlenül jelent kudarcot. A színház a „pillanat művészete”, és a fordításnak abban a történeti pillanatban kell hatásosnak lennie, amikor színpadra kerül. Nádasdy nyelvteni megközelítése elméletileg időtállóbb alternatívát kínál, de a stratégia eredményeinek tartósságát csak a következő évtized(ek)ben tudjuk vizsgálni. A nyelvteni normák változása ezt a stratégiát sem teszi örökérvényűvé, de lassabb változásuk miatt perspektivikusabb megoldást jelenthet.

Tehát a *Pygmalion* és a belőle írt *My Fair Lady* musical magyar fordításai különösen érzékenyek a beszélt nyelv és azon belül a szociolektusok, különböző regiszterek változására, ezért nehéz időtálló színpadképes fordítást készíteni a művekből, de időről időre érvényes új szövegkönyvet létre lehet hozni. Az újrafordítás éppoly legitim eszköz, mint a dramaturgi eszközökkel megoldott korszerűsítés, de egyik vagy másik az esetek többségében elengedhetetlennek látszik.

4. Akcentus a színpadon – színházi szakemberek tapasztalatai és gyakorlata

Az előző fejezetekben részletesen elemeztem Nádasy Ádám és Varró Dániel *Lear király* fordításait, azon belül Edgar dialektushasználatát (lásd 3.1. fejezet). Nádasy tudományos pontosságú, „színpadkész” megoldásait és Varró nyelvi kreativitással jellemezhető fordítását a kritikai recepció eltérően értékelte, jellemzően kedvezőtlenebbük fogadták Varró kreáló stratégiáját. Csáki Judit „válogatatlan (szó)fordulatok és poénok sorjázásáról” írt a fordítás kapcsán, míg Tarján Tamás a „nonszensz” tényéréséről beszélt. A McDonagh-trilógiák elemzésekor (lásd 3.3. fejezet) pedig kimutattam a dialektushasználat közösségteremtő, közösségmeghatározó funkcióját, ami fordítói kihívást jelent a magyar nyelvi kontextusban.

A színpadi megvalósítások során kiderült, hogy az irodalmi szöveg kritikai megítélése és a színészi megvalósítás sikere között nincs egyenes arányosság. A 2010-es évek elején, a korábban elemzett fordítások színpadi megjelenése során vált egyértelművé, hogy az akcentushasználat újra megjelent a magyarországi színpadokon, részben épp ezeknek a fordításoknak köszönhetően.

Ez a jelenség szükségessé tette, hogy a fordítástudományi és recepciókutatói szempontok mellé bevonjam a gyakorlati színháztudományi szempontot is: a színházművészek perspektíváját. A kutatáshoz 2013 és 2014 között hat színésszel és egy beszédtanárral készítettem félig strukturált interjúkat. A színészek kiválasztásánál azt a kritériumot alkalmaztam, hogy mindannyian rendelkeznek aktív dialektus/akcentus tudással, és használták is színpadon ezt az eszközt. A beszélgetések során arra kerestem a választ, hogy színészi ötlet, vagy átgondolt rendezői koncepció húzódik a színpadi akcentushasználat mögött, illetve mit gondolnak a megszólított színművészek és a beszédtanár az akcentushasználatról, mint a színészi eszköztár eleméről, valamint annak taníthatóságáról.

A fejezet utolsó részében kitérek röviden a németországi gyakorlatra, amit a német viszonyokat személyes szakmai tapasztalatból ismerő szakemberekkel folytatott interjúk és a színházi beszédhasználattal foglalkozó friss szakirodalom segítségével mutatok be, kiegészítve személyes tapasztalataimmal.³⁰¹

³⁰¹ 2014. első negyedében a Münchner Kammerspiele színházi dramaturg-gyakornokaként, majd 2023. novemberétől a Nationaltheater Mannheim operadramaturgjaként, a prózai tagozaton dolgozó dramaturgkollégákkal folytatott beszélgetések és a napi gyakorlat megfigyelésével gyűjtöttem tapasztalatot a németországi gyakorlatról.

4.1. Színészi megoldások a gyakorlatban

Az alábbiakban négy gyakorló színésszel járom körül a színpadi dialektushasználat mint színészi eszköz létjogosultságának, elsajátításának és oktatásának lehetőségeit. A témáról Fazekas Istvánnal, Ficza Istvánnal, Járó Zsuzsával és Znamenák Istvánnal készítettem külön-külön személyes vagy telefoninterjút (ezekre a továbbiakban színészinterjúként hivatkozom, pl. Fazekas 2013). A taníthatóságról Kiss Éva beszédtanárt is kérdeztem.

A színházi dialektusfordítás szöveges példáinak elemzését a *Lear királlyal* kezdtem, ahol, mint láttuk, Kent és Edgar figurája egyaránt álcának használja kiejtése megváltoztatását. Az összehasonlító elemzésben Edgar figurája és nyelvhasználata állt a fókuszban. Jelen fejezet, amely a hangzó megoldásokkal foglalkozik, kettejük közül csak Kent karakterét vizsgálja, aki csupán néhány mondatban beszél arról, hogy elváltoztatott külseje és akcentusváltása elég álca lesz ahhoz, hogy bolondként, szolgaként a király mellett maradhasson.³⁰² Az ő szövegében egyáltalán nincs „látható” jele a váltásnak, így valóban kizárólag színészi eszközzel, jelesül kiejtéssel érzékeltethető, érzékeltetendő.

Kent szerepét 2010-ben a Nemzeti Színházban Znamenák István, a nyíregyházi produkcióban Fazekas István játszotta, és mindketten valóban kiejtést váltottak. Znamenák somogyi, míg Fazekas felvidéki akcentussal beszélt. A velük készített interjúk során megtudtam, hogy mindketten saját maguk jutottak arra a megoldásra, hogy komolyan veszik a szövegben foglaltakat, és miután mindkettőjük sajátos élethelyzete – bár nem születése – okán tud egy meghatározott akcentussal beszélni, ezt a megoldást maguk ajánlották a rendezőnek. Gothár Péter és Telihay Péter is örömmel vette a javaslatot, így az akcentushasználat bekerült az előadásokba.

Znamenák István színészi megoldása szemlélteti azt a fordítói problémát, amivel minden *Lear*-fordító szembesül: hogyan érzékeltesse Kent társadalmi státuszának változását, amikor ehhez Shakespeare nem ad írásos támpontot. Varró fordításában Kent így beszél a tervezett átváltozásról: „*Ha elváltoztatnám a hangom is, / Kis akcentussal mondjuk, akkor ezzel / Meg is van, kész a jó cél érdekében / Felöltött álruhám.*” – de a szövegben ezután nincs semmilyen írott jele a hangváltásnak, a státuszvesztés az ikes igék slendrián használatában mutatkozik csak meg. A színész húsz éves Somogy-megyei tapasztalata alapján saját maga ajánlotta a somogyi akcentus használatát a rendezőnek:

³⁰² I. felv. 4. szín Kent álöltözetben: Ha emellé még a hangomat is / átmásítom, talán sikerre jut / szép tervem, melyhez külalakomat / így letaroltam. (Nádasdy Ádám fordítása)

Azt mondta a Gothár, hogy valami legyen. Én 20 évet éltem itt Somogy megyében, ráadásul egy falu közepén... Van ez a furcsa somogyi zárt 'e'-s kiejtés, hol így mondják a hosszú magánhangzókat, hol úgy, a süttöt nem süttönek mondják, hanem kettős mássalhangzóval 'süttő'-nek. Tehát javasoltam, hogy használjuk ezt.³⁰³

A színész tudatosan használta az akcentus társadalmi konnotációit: „a kiejtésnek megvan az az üzenete is, hogy a figura innentől tájszólásban beszél, tehát semmiképp nem művelt ember. Nem a felső tízezerhez tartozik.”³⁰⁴ A somogyi akcentus használata gyakorlatilag „lefordítja” azt, amit a fordítónak írásban nemigen volt alkalma jelezni: hogyan válik Kent hitelesen grófból szolgálóvá.

Znamenák innovatív megoldása annyira hatásos volt, hogy Gothár Péter újra alkalmazta később. A 2013-as *Amphytrion* előadásban Sosias és felesége, Charis szerepét – Amphytrion házában szolgáskorban élő házaspárját – Nagy Mari és Znamenák István játszotta. Nagy Mari somogyi születésű, Znamenák pedig, mint a fenti példából tudjuk, természetesen beszél a somogyi nyelvjárást. E szerencsés együttállás eredményeképp a szolgálk beszéde finoman különbözött az urakétól, de mindez leginkább tudat alatt hatott a nézőkre – sem Gothár, sem a színészek nem tettek túlzottan nagy hangsúlyt az akcentushasználatra.

A nyíregyházi *Lear*-előadásban Fazekas István még tudatosabban közelítette meg az akcentushasználatot. Az előadás az átváltozást külsőben is hangsúlyosan bemutatta: az elején maszkot viselő színész Kent egyszerű emberré lényegüléseként megszabadult maszkjától és parókájától, majd a hangja – azaz nyelvhasználata – változott meg. Mint Fazekas elmondta „kaméleon lelkületű vagy nyelvületű” természete predesztinálta a feladatra, és bár általában könnyen tud különböző nyelvjárásokat utánozni, családi kapcsolatai révén a felvidéki dialektus valódi mélységgel és természetességgel állt rendelkezésére: „Az, ahogyan ott beszélnek... ez a kicsit zárt, kicsit pörgős, furcsa, palócra is emlékeztető, de mégsem egészen az a fajta nyelvjárás, ez a fülemben van.”³⁰⁵

A színész dramaturgiai tudatossága abban mutatkozott meg, hogy míg fontosnak tartotta megmutatni azt, ami a darab szövegéből kiolvasható (Nádasdy fordításában: „elváltoztatom a hangom”, „külalakomat így letaroltam”), ragaszkodott hozzá, hogy ezt a monológot kihúzzák: ne „mondják és mutassák” egyszerre a változást. Ez a színészi-dramaturgiai döntés jól illeszkedik Nádasdy azon fordítói szemléletéhez, hogy a színpadi megvalósítást a színészek és

³⁰³ Znamenák 2013

³⁰⁴ Znamenák 2013

³⁰⁵ Fazekas 2013

a rendező kompetenciájába utalja. Így lett a felvidéki akcentus Kent átváltozásának egyedüli, de annál hatásosabb jele.

Az ötlet megszületésétől kezdve Fazekas elmondása szerint a színész és rendező egyaránt színpadi jelként kezelte az akcentushasználatot. A rendező kérésére Fazekas Kent „átváltása” után egy-két jelenetben még nagyon pregnánsan hozta a dialektust, majd fokozatosan vett belőle vissza, hogy ne menjen az érthetőség rovására. Így vált az akcentushasználat az előadás integráns részét képező valódi színészi eszközzé, és nem maradt öncélú színészi mutatvány.

A tájszólás aktív tudása színészi eszközként való felhasználására különösen jó példa Ficza István gyakorlata. Az Örkény Színház Dürrenmatt: *János király* c. előadásában³⁰⁶ két szerepet (Falconbridge Róbert/Lajos, a dauphin) játszott, melyeket akcentushasználattal különböztetett meg egymástól. A nyelvjárás használata a dauphin maradi, nem túl elmés karakterét húzta alá, demonstrálva, hogy az akcentus nem csak identitásváltásra, de karakterizálásra is alkalmas eszköz.

Ficza szereplője volt egy másik előadásnak is, amelyre azonban az akcentushasználat problematikus alkalmazása volt jellemző. Gothár Péter másodszor is megrendezte McDonagh *Vaknyugatát*, ezúttal Ficza Istvánnal Valene szerepében. Ficza ebben az előadásban egy Felvidékre jellemző – de elmondása szerint „csinált”/utánzott, azaz nem saját – akcentussal beszélt, kifejezett rendezői kérésre, a négy szereplő közül egyedülként.³⁰⁷ Ez a megoldás azonban szembe megy azzal, amit a 3.3 fejezetben a McDonagh-trilógiák elemzésekor kimutattam: a dialektus ebben a darabban alapvető közösségteremtő funkciót tölt be, azaz homogén nyelvi közeget jelenít meg. Ebből egyetlen szereplőt az akcentushasználat révén kiemelni olyan erős színpadi gesztus, amely megbontja ezt a közösségi kohéziót és olyan kérdéseket vet fel – talán az egyik fiú máshová járt iskolába? –, amelyekre a mű nem ad választ. Az előadás *l'art pour l'art* szórakoztatássá degradálja az akcentushasználatot, holott az eredetiben a nyelvhasználat a közösség zártságának és összetartozásának kifejezője.

Járó Zsuzsa is személyesen tapasztalta meg, milyen nagy munka „letenni” az otthonról hozott kiejtést. A nyíregyházi születésű színésznő bár nagyszínpadi szerepeiben nem használta a szabolcsi akcentust, az életéről készült *Járó Zsuzsa* című AlkalMáté Trupp előadásban egy a beszédórák kellemetlen élményét feldolgozandó jelenet erejéig volt osztálytársait tanította egy fordított *My Fair Lady* jelenetben. A „Lenn délen...” kezdetű gyakorlattal a szép „é” hangzó

³⁰⁶ Bemutató 2011. március 12. <https://www.orkenyszinhaz.hu/en/musor/janos-kiraly>

³⁰⁷ Ficza 2013

helyett a szabolcsira jellemző diftongust próbálta színésztársai fejébe/fülébe verni a beszédtanár szerepében, de sikertelenül.

Az egyedi eseteken kívül túl érdemes áttekinteni, hogy a megkérdezett színészek milyen szerepet tulajdonítanak az akcentusnak a színészi eszköztárban. A beszélgetések során ugyanis kiderült, hogy a konkrét alkalmazásokon túl, bár általánosságban pozitívan nyilatkoztak az akcentushasználat színpadi lehetőségeiről, eltérő alapelvekkel közelítik meg ennek a kifejezőeszköznek a természetét és lehetőségeit.

Znamenák István tisztán színházi szempontból közelítette meg a kérdést: „Teátrálisan nyilvánvalóan muszáj olyan eszközt keresni, amit a néző hall. [...] azt kevésbé fogja hallani a néző, hogy addig jambusban beszélt valaki, onnantól kezdve pedig csak prózában – mert egy paraszt nem ismeri a jambust.”³⁰⁸

Fazekas István gyakorlati tapasztalatai alapján azt emelte ki, hogy bizonyos színésztípusok számára testhezállobb lehet ez az eszköz: „Azok a fajta színészek, akik nem magukra húzzák a szerepet, hanem szívesen csinálnak figurát [...] számukra egyszerűbbek az ilyen dolgok, a létező beszédmódok és viselkedésmódok használata.”³⁰⁹ Saját extrém példájaként említette, hogy Paál István rendezésében egy lengyel nyelvű monológot tanult meg fonetikusán, és a lengyel követség munkatársai hiteles nyelvhasználatot állapítottak meg nála.

Járó Zsuzsa határozottan támogatta a dialektus- és akcentushasználatot: „valóban lehetne használni, mint színpadi eszközt”, bár megjegyezte, hogy a szabolcsi hangzók használata gyakran elcsépelte, „részben attól, hogy nem jól használják.”³¹⁰

Az elemzett esetek azt mutatják, hogy az akcentushasználat sikere nagyban múlik a színészek természetes nyelvjárás-ismeretén és annak tudatos alkalmazásán. Ez felveti a kérdést: vajon ez a képesség fejleszthető-e szisztematikus oktatással? A kérdés megválaszolásához a színészek és Kiss Éva beszédtanár, a Színművészeti Egyetem egykori oktatójának véleményét kértem ki.

4.2. A tanítás lehetőségeiről

A megkérdezett színészek véleménye megoszlott az akcentus taníthatóságáról. Znamenák István és Ficza István szkeptikus ebben a kérdésben, Járó Zsuzsa és Fazekas István szerint egyáltalán nem lehetetlen tanítani, illetve fontos lehetőségnek tartanak az ilyen irányú képzést, ha nem is túlságosan nagy hangsúllyal.

³⁰⁸ Znamenák 2013

³⁰⁹ Fazekas 2013

³¹⁰ Járó 2013

Znamenák István nem tagadja, hogy a kiejtés tanulható, de szkeptikus a tájszólások elsajátításának hatékonyságát illetően. Beszélgetésünk alatt csodálkozott rá, hogy míg az irodalmi magyart az ő véleménye szerint is egyértelműen lehet tanítani és tökéletesen el lehet sajátítani, úgy gondolja/tapasztalja, hogy a nyelvjárások elsajátítása, ha nem éveken át való „bentlakással” történik, nem lehet eredményes, sosem lesz „olyan”, mint az eredeti.

Ficza István ugyancsak ezen a véleményen van. Az ő helyzete elég speciális, hisz a saját bőrén tapasztalta, hogy milyen relatív lehet, hogy valaki „szépen” beszél – azaz közelít az irodalmi nyelvhez – egy közösségen belül. Az érsekújvári születésű színész édesanyjának komáromi nyelvhasználata, amely az ő kiejtésén is érződött, szülőhelyén – ahogy mondta – szépnek számított, de Komáromba kerülve már hallották rajta társai a palócságot. A budapesti Színművészeti Egyetemre bekerülve pedig a magyar nyelv egész hangzóvilágát újra kellett tanulnia, és saját bevallása szerint egész életében szüksége lesz egy „külső fülre”, egy megbízható beszédtanárra, aki időről időre korrigálja a kiejtését. A nyelvjárási beszédmód tanulásáról ugyanakkor azt gondolja, hogy lehetetlen, hiszen például a palóc nyelvjáráson belül is több változat létezik, és azok keveredése is – legalábbis számára – zavaró volna egy színházi előadáson belül.

Járó Zsuzsa szerint egyáltalán nem lehetetlen az akcentushasználatot tanítani, és a 2010-es években kapott is felkérést, hogy tervezzen meg egy ilyen témájú kurzust a Színház- és Filmművészeti Egyetem számára, de a kurzust végül nem indították el. Úgy gondolja, hogy azért volna fontos ezt tanítani a színészhallgatóknak, hogy tudatában legyenek annak, hogy ez létező színpadi eszköz. Ugyanakkor a szabolcsi [thé] és [ou] hangzók használatát elcsépeltnek gondolja. Összességében támogatandónak tartja, hogy tanítsák a nyelvjárásokat legalább egy rövid kurzus erejéig, hogy a hallgatók megérezzék, hogy „a tájszólás nem annyiból áll, hogy ’tájszólok’... Keverik a szabolcsit, a szegedit, a palócot, a hajdút...”³¹¹ Ugyanakkor azt is kiemelte, hogy amennyiben a színésznek hosszabb ideig nincs szüksége erre az eszközre, ha nem tartja magát kondícióban, nem gyakorolja, mint bármely más színészi eszközt, valószínűleg elfelejti. Azonban támogatandónak tartja, hogy valaki akár egy-egy feladat kedvéért egy tanártól vagy anyanyelvi beszélőtől elsajátítsa azt, amire egy adott szerephez szüksége van.

Fazekas István nem végzett felsőfokú színművészeti képzést, így az intézményes oktatás kérdéséhez nem kívánt hozzászólni, de egyértelműen használható és használandó eszköznek gondolja a dialektus- és akcentushasználatot és megfelelő energiabefektetés mellett

³¹¹ Járó 2013

tanulhatónak is. Tapasztalatai szerint a magyar nyelvben talán egyetlen olyan nyelvjárás van, amihez legalább 20-25 percig kell a fülünk szoktatni, különben még kicsit sem értünk belőle: ez a csángó. Az összes többi nyelvjárás szerinte követhető, még ha nem is minden szót ért az ember, és a meg-nem-értés is lehet egy áhított színpadi hatás eszköze.

De mit gondol a taníthatóságról egy szakember, aki évtizedekig az irodalmi magyar kiejtésre tanította a színészhallgatókat? Kiss Éva beszédtanár, a Színművészeti Egyetem egykori oktatója megerősítette a színészek tapasztalatait: az anyanyelvi dialektustudás sosem veszik el, mindig előhívható színészi eszközként. Kiemelte, hogy a színészhallgatók eleinte hibának tekintik tájszólásukat, de felismerhetik ennek színpadi potenciálját, különösen akkor, „ha valaki olyan szerencsés helyzetbe kerül, mint Isti [Ficza István], akitől kéri.”³¹²

A beszédtanár tehát szakmai szempontból támogatja a dialektushasználat tanítását, de ahogy korábban a *My Fair Lady*-fejezetben (3.4.5) idézett kollégája, Illés Györgyi, ő is elegendőnek tartja néhány karakterisztikus hangzó elsajátítását a teljes nyelvjárási rendszer helyett: „az egyes nyelvjárások esetében elég kiválasztani pár jellemző hangzót, egy olyan határozott karakteres hangot, amittől az másmilyen lesz, mint a többi.”³¹³ Különösen fontosnak tartja, hogy ez „színesedést” hozhatna a „nagyon szürkülő magyar nyelvbe”, ami alátámasztja a színészi interjúkban elhangzott véleményeket.

A fenti színházi példák és szakértői interjúk egyértelműen bebizonyították, hogy az akcentushasználat izgalmas, jól működő színházi eszköz azok kezében, akik ezzel a tudással rendelkeznek, vagy hajlandók energiát fektetni egy-egy akcentus tudatos, a szövegben jól használható elsajátítására. Az is körvonalazódik, hogy a színpadi dialektushasználat nem feltételezi a teljes dialektus elsajátítását, csak jelzésre szolgál.

4.3. A németországi gyakorlat

A magyar színházi gyakorlat vizsgálata után szükségesnek tűnt a német példák áttekintése is, mivel itt a dialektus és az akcentus színpadi használata jóval intézményesebben jelenik meg, és így összevetésre alkalmas kontrasztot kínál. Ehhez a fejezethez egyrészt saját interjúimat használtam fel, amelyeket színészekkel, fordítókkal és színházi szakemberekkel készítettem – ezek a magyar anyaghoz hasonlóan félig strukturált interjúk formáját követték (és hasonló módon is fogok hivatkozni rájuk, pl. Detje 2024). Másrészt a vizsgálatot kiegészítik a legújabb szakirodalmi források, különösen a *Stimme – Sprechen – Theater* című

³¹² Kiss 2014

³¹³ Kiss 2014

konferenciakötet tanulmányai, amelyek Németországból, Ausztriából és Svájcban érkező szerzők munkái révén a teljes német nyelvterület szakmai konszenzusát tükrözik.

A német színházi gyakorlatban a dialektus- és akcentushasználat mindig is kiemelt szerepet kapott: ezeket nem pusztán nyelvi akadálynak, hanem a színészi eszköztár szerves részeinek tekintik. Erre már a Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch” színháztörténet- és dramaturgiatanára, Jörg Lehmann is felhívta a figyelmet, aki szerint a dialektus és az akcentus „nem zavaró tényező, hanem kifejezőeszköz, amellyel a színész gazdagítja a játékát.”³¹⁴ A német színház hagyományosan különbséget tesz a „klasszikus” színpadi dialektushasználat – például a bábszínházban vagy a *Dialektentheater*ben megjelenő komikus, népies nyelvhasználat – és a nagyszínházi, drámai kontextusban alkalmazott nyelvi árnyalatok között.

Robin Detje, színész, író, fordító és színházkritikus úgy fogalmazott, hogy a fordítói gyakorlatban nincsenek sem írott, sem íratlan szabályok:

Néha a semlegesítés tűnik helyes útnak, mert egy konkrét német dialektus választása szükségszerűen áthelyezné a történetet Németországba, máskor viszont egy helyi színezet nagyon is működhet.³¹⁵

Saját munkájából példaként hozta, hogy egy hamburgi dialektusban megoldott fordítás váratlanul gazdagította a szöveg hatását, míg egy kollégája által bajorosított New Orleans-i történet annyira heves reakciókat váltott ki, hogy *Hochdeutschra* kellett átírni – azonban a két változatot összehasonlítva a közönség végül a bajor változatot találta erősebbnek.

A rendezői és színészi gyakorlatban számos további példát találhatunk a nyelvi sokszínűség tudatos integrálására. Réti Iringó színész, aki a kétezres évek elejétől dolgozik német színházakban, interjúnkban úgy fogalmazott: „több olyan színészt is láttam, akik erős orosz vagy francia akcentussal beszéltek a színpadon, és ez soha nem jelentett számukra hátrányt: nem szűkült le a szerepkörük, hanem a legkülönbözőbb karaktereket alakíthatták sikerrel.”³¹⁶ Külön kiemelte Frank Castorf egyik állandó színészét, Milan Peschelt, aki rendszeresen játszott berlini dialektusban: ezekben az előadásokban a rendező kérésére, színészi eszközként használta a nyelvi jelölést. Ahogy mondta, Castorfnál a dialektushasználat

³¹⁴ Lehmann 2014

³¹⁵ „Manchmal scheint die Neutralisierung der richtige Weg zu sein, weil die Wahl eines bestimmten deutschen Dialekts die Handlung zwangsläufig nach Deutschland verlagern würde – andererseits kann eine lokale Färbung durchaus sehr gut funktionieren.” (Detje 2024)

³¹⁶ Réti 2024

„soha nem elidegenítő effektusként működött, hanem közelebb hozta az előadást a nézőkhöz.”³¹⁷

Réti Iringó a berlini Gorki Theaterben szerzett személyes tapasztalatát is megosztotta: „Azt a visszajelzést kaptam, hogy a beszédem dallamossága a tragikus pillanatokban különösen erős hatást keltett.”³¹⁸ Az akkori igazgató, Armin Petras tehát nem hátrányként, hanem színházi erőforrásként tekintett az akcentusra, amely az érzelmi többlet közvetítőjévé vált.

Ez a szemlélet szoros párhuzamba állítható azzal, amit a legújabb szakirodalom is kiemel: a német színészképzésben az akcentus nem kizáró ok, hanem beépíthető erőforrás. Uwe Hollmach professzor, a Theater Akademie August Everding beszédtanára tanulmányában a többnyelvűség egyre erősödő jelenlétének jelentőségéről ír:

A kétnyelvű vagy idegen nyelvi háttérrel rendelkező hallgatók miatt tapasztalható interkulturális jelenlét [...] hatással van a németországi, ausztriai és svájci színészképzések művészi beszéd oktatására [...], hiszen a] beszéd a maga testi és hangzó formájában az emberi cselekvési folyamatok hordozója, amely megjelenés által értelmezendő jeleket közvetít. A befogadók ezeken keresztül tudják követni a színpadi interakciókat és befogadni az érzelmeket, amik a színházi folyamatokban tudatos koncentrációval párosul. ³¹⁹

Tanulmányában úgy fogalmaz: „az utóbbi években egyre több olyan fiatal jelentkezik a színészképző intézményekbe, akiknél a német nyelvben különböző fokú akcentus figyelhető meg. Amennyiben színészi alkalmasságuk nem kérdőjelezhető meg, tehetségük miatt felvételt nyernek.”³²⁰ Kiemeli, hogy „ajánlatos a hallgató eredeti nyelvi háttéréből kiindulva beépíteni a hangképzési rugalmasságot a beszéd oktatásba.”³²¹ A professzor egy kétnyelvű (lengyel-német) közegeből érkezett színészhallgató, Lavinia példájával érvel, amivel azt igyekszik alátámasztani,

³¹⁷ Réti 2024

³¹⁸ Réti 2024

³¹⁹ „Mit der interkulturellen Präsenz an den Schauspielschulen in Deutschland, Österreich und der Schweiz durch die Studentinnen und Studenten mit einem zweit- oder fremdsprachigen Hintergrund [...] folgenden Einwirkungen auf das theatrale Sprechen im Ausbildungsprozess. Die Sprache in ihrer körperlichen und lautlichen Form dient als Träger menschlicher Handlungsvorgänge, deren Veröffentlichungen interpretative Signale übermitteln. Darüber können die Perzipienten den Interaktionen folgen und Emotionen spiegeln, was in theatralen Prozessen mit einer gesteigerten Aufmerksamkeit geschieht.” (Hollmach 2024, 180)

³²⁰ „Vor allem seit den letzten Jahren bewerben sich an den Schauspielschulen im deutschsprachigen Raum zunehmend junge Leute, bei denen im Deutschen ein Akzent in verschiedenen Ausprägungsgraden auffällt. Wenn deren schauspielerische Eignung außer Frage steht, wird ihnen aufgrund ihres Talenten ein Studienplatz [...] gegeben.” (Hollmach 2024, 180)

³²¹ „...es ist empfehlenswert, die klangliche Beweglichkeit ausgehend von der jeweiligen Herkunftssprache, in das phonetische Arbeitsprogramm einzubauen.” (Hollmach 2024, 184)

hogy az akcentus különböző fokozatait hitelesen lehet alkalmazni színészi helyzetekben, mert „nem kelti a mesterségesség benyomását.”³²²

Mindez azt jelzi, hogy míg Magyarországon a dialektus vagy akcentus színpadi használata elsősorban a színészek egyéni javaslatain és improvizációin keresztül jelenik meg, addig a német gyakorlatban intézményes szinten, átfogó pedagógiai tapasztalatok és módszertan alapján válik a képzés és a színészi munka részévé. Ez az összevetés különösen fontossá teszi a taníthatóság kérdését, és megerősíti, hogy a fordítói és rendezői döntéseket mindig a tágabb színházi pedagógiai kontextus felől érdemes értelmezni.

Összefoglaló megállapítások

A *Lear király* 2010-es budapesti és nyíregyházi bemutatóinak szereplőivel folytatott interjúkból megállapítható, a szöveg kritikai recepciója és a színészi alakítás fogadtatása között nincs közvetlen korreláció. Ezzel párhuzamosan a magyar interjúanyagok egyértelműen amellelt foglaltak állást, hogy az akcentushasználat érdekessé, színessé teheti az előadást és fontos színészi eszköz lehet, de sikeres alkalmazásának kulcsa a színészek természetes nyelvjárás- ismeretében és annak tudatos hasznosításában rejlik.

A vizsgált esetek tanúsága szerint az autentikus dialektus/akcentus-tudás hatékony karakterizáló és identitásteremtő eszközzé válik a színpadon. Znamenák somogyi és Fazekas felvidéki akcentussal beszélő sikeres Kentje, valamint Ficza palóc douphinje szemben áll a rendezői nyomásra megszólaló „csinált” palóc figurával a *Vaknyugatban*, amely rámutat, hogy az akcentus öncélú alkalmazása ellentétes hatást ér el és csak zavart okoz. Ez a hatás különösen fontos a McDonagh-trilógiákhoz hasonló műveknél, ahol a nyelvhasználat közösségteremtő funkciója van és a homogenitás megbontása a mű egyik alapvető üzenetét veszélyezteti.

A taníthatóság kérdésében a kutatás vegyes eredményekhez vezetett, ami azonban értékes betekintést nyújt a szakmai gyakorlatba. Míg a színészek véleménye megoszlik – Znamenák és Ficza szkeptikus, míg Járó és Fazekas optimista –, addig Kiss Éva beszédtanár szakértői nézőpontja támogatja a dialektus/akcentus szisztematikus oktatását. A szakértői konszenzus alapján már néhány karakterisztikus hangzó elsajátítása is eredményes lehet a színpadi hatás elérésében, ami hatékony pedagógiai megközelítést tesz lehetővé.

A német összehasonlítás jelentős különbségekre világított rá a két színházi kultúra között. Míg Magyarországon az akcentushasználat jelenleg spontán, egyéni

³²² „Es ist empfehlenswert, die klangliche Beweglichkeit ausgehend von der jeweiligen Herkunftssprache, in das phonetische Arbeitsprogramm einzubauen.” [...] „Lavinia wuchs zweisprachig deutsch-polnisch auf. [...] sie erweckt dabei nicht den Eindruck von Künstlichkeit.” (Hollmach 2024, 184)

kezdeményezéseken alapul, addig a német nyelvterületen intézményes keretek között, pedagógiai módszertan támogatásával válik a színészképzés, a színházi gyakorlat és az inklúzív, toleráns kultúra részévé. Ez magyarázza a német színpadon megfigyelhető természetesebb dialektushasználatot, és rámutat arra, hogy a magyar gyakorlat fejlesztésének lehetőségei elsősorban a képzésbeli változtatásokban rejlenek.

Gyakorlati szempontból megfogalmazható, hogy a dialektushasználat tudatos integrálása a magyar színházi gyakorlatba jelentős mértékben gazdagíthatná a színpadi kifejezőeszközök spektrumát, és ahogy Kiss Éva beszédtanár fogalmazott, „színesedést” hozhatna a „nagyon szürkülő magyar nyelvbe.”³²³

³²³ Kiss 2014

5. Konklúzió

A kutatás jelentősége és újdonsága

Kutatásom a magyar fordítás- és színháztudomány egy évtizedek óta feltáratlan területét világította meg: a dialektust használó drámaszövegek fordítási problémakörét. Klaudy Kinga 2001-es opponensi véleményében megfogalmazott négy hiányterület közül mind a négyet sikerült feltárnom és feldolgoznom: a magyar szakirodalom áttekintését, a színházi alkotók nézőpontjának bemutatását és a próbák során bevezetett színpadi változtatások dokumentálását, a könyvkiadásra és a színpadi előadásra szánt fordítások közötti különbségek elemzését, valamint a befogadói elvárások longitudinális vizsgálatát. Ezzel negyedszázados kutatási adósságot róttam le a magyar színházi fordítás területén.

Fő kutatási eredmények

1. A befogadói attitűdök dokumentált változása

Tizenöt éves longitudinális vizsgálatom statisztikailag szignifikáns társadalmi változást mutatott ki a dialektusfordítással kapcsolatos befogadói attitűdökben. A 2009-es és 2024-es adatok összevetése egyértelműen bizonyítja, hogy a magyar közönség nyitottabbá vált a kreatív fordítói megoldásokkal szemben. Ez a változás nem pusztán nyelvi, hanem társadalmi jelenség: a dialektushasználat elfogadottságának növekedése a kisebbségekhez való változó társadalmi viszonyulást tükrözi.

2. Szakmai vs. laikus elvárások differenciálódása

Kutatásom empirikus bizonyítékokkal támasztja alá, hogy a színházi szakemberek és a laikus közönség között szisztematikus különbségek mutatkoznak a fordítói szabadság megítélésében. Míg a szakértői csoport nagyobb ellenállást mutat az eredeti szövegkoncepcióktól való eltéréssel szemben, a laikus befogadók rugalmasabbak a pragmatikus színpadi megoldásokkal kapcsolatban, különösen ha azok hatékonyak bizonyulnak a színpadi befogadás során.

3. A fordítói stratégiák új tipológiája

A mikroszintű szövegelemzések alapján hat fő fordítói stratégiát azonosítottam:

- **Neutralizálás:** a dialektus teljes elhagyása
- **Kompenzálás:** lábjegyzetek és magyarázatok használata
- **Helyettesítés:** magyar stílusrétegek és nyelvjáráások alkalmazása

- **Kreálás:** új nyelvi megoldások alkotása (pl. Parti Nagy Lajos "rontott nyelve")
- **Instruálás:** a fordító ortográfiai módosításokkal, átírással jelöli az akcentushasználatot (pl. Baráthy módszere)
- **Hibrid megközelítés:** több stratégia ötvözése (pl. Kozma módszere)

Ez a tipológia bővíti a műfordítók és dramaturgok rendelkezésére álló eszköztárat, és lehetővé teszi a tudatos döntéshozatalt az egyes produkciók specifikus igényei szerint.

4. A német-magyar összehasonlítás tanulságai

A német színházi gyakorlattal való összehasonlítás rámutatott a magyar rendszer strukturális hiányosságaira. Míg a német nyelvterületen a dialektushasználat intézményes keretek között, pedagógiai módszertan támogatásával válik a színészképzés részévé, Magyarországon jelenleg spontán, egyéni kezdeményezéseken alapul. Kiss Éva beszédtanár szakértői véleménye szerint már néhány karakterisztikus hangzó elsajátítása is eredményes lehet a színpadi hatás elérésében, ami hatékony pedagógiai programok kidolgozását teszi lehetővé.

A kutatás elméleti hozadéka

A háromdimenziós módszertani modell

Értekezésem három tudományterület – fordítástudomány, színháztudomány és recepciókutatás – szintetikus alkalmazásával új módszertani keretet kínál a színházi fordítás vizsgálatára. Ez a „háromdimenziós” megközelítés lehetővé teszi a fordítási folyamat komplex társadalmi és kulturális beágyazottságának feltárását, és egyszerre biztosít elméleti megalapozottságot és empirikus validálást.

A performativitás és fordítás kapcsolata

Kutatásom empirikusan megerősítette és gyakorlati példákkal illusztrálta a már ismert elméleti megállapítást: a színházi fordítás valóban nem pusztán nyelvi átültetés, hanem - ahogy azt Pavis kontinuum-elmélete, Lefevere újraírás-konceptiója és Jakobson interszemiotikus fordítás-tipológiája is alátámasztja – a fordítás és adaptáció közötti átmeneti zónában zajló alkotói folyamat. A dialektusfordítás konkrét esetelemzéseai különösen szemléletesen mutatták be, hogy itt a nyelvi sokszínűség nem csupán stilisztikai, hanem karakterizációs és miliőteremtő eszköz.

Gyakorlati hasznosíthatóság

Dramaturgiai eszköztár bővítése

A kutatás során feltárt fordítói stratégiák konkrét eszköztárat kínálnak a színházi fordítók és dramaturgok számára. A különböző megoldások előnyeinek és hátrányainak szisztematikus elemzése lehetővé teszi a tudatos döntéshozatalt az egyes produkciók specifikus igényei szerint.

Közönségcentrikus dramaturgia

A befogadói elvárások feltérképezése új lehetőségeket nyit a közönségcentrikus dramaturgia számára. A kutatás bizonyítja, hogy a nézők nyitottak a nyelvi kísérletezésre, ha az a színpadi hatékonyság szolgálatában áll. Ez a felismerés különösen fontos a gyakorló színházi fordítók és alkotók számára, hiszen rámutat arra, hogy a közönség nem ellenzi, sőt támogatja a kreatív fordítói megoldásokat, amennyiben azok valóban gazdagítják a színpadi élményt.

Jövőbeli kutatási irányok

További kutatási lehetőségek számos irányban kínálkoznak. Az angol mellett más nyelvek dialektusainak fordítása, a technológiai innovációk hatása a dialektusfordítás területén, a Kárpát-medence magyar nyelvű színházainak összehasonlító vizsgálata, valamint a befogadói szokások további változásainak longitudinális nyomon követése mind értékes kutatási témákat jelenthetnek a jövőben.

Záró megállapítások

A kutatás során feltárt eredmények három szinten járulnak hozzá a magyar tudományossághoz: elméleti és empirikus szinten az interdiszciplináris módszertan alkalmazásával új perspektívát kínálnak a fordítás- és színháztudomány kapcsolatának vizsgálatára, miközben a longitudinális befogadáskutatás hiánypótló adatokkal szolgál a magyar színházi kultúra változásairól. Gyakorlati szinten pedig konkrét eszközöket és stratégiákat kínálnak a színházi szakemberek számára.

Az értekezés egyik mottójaként használt José Saramago idézetet továbbgondolva: ha az írók a nemzeti, míg a műfordítók a világirodalmat hozzák létre, a színházi fordító hasonló teremtő erővel bír: ő hozza létre a közönség számára a színpadi drámairodalmat, az eredeti mű és a befogadó nézők között állva. Ahogy Lefevere mondja: „azok közepén, akik [...] újraírják [az irodalmat]” – ez a kutatás éppen ezeknek a „középen lévőknek” kívánt segítséget nyújtani,

hogy tudatos döntésekkel, megalapozott stratégiákkal gazdagítsák a magyar színház nyelvi sokszínűségét.

A dialektusfordítás nem akadály, hanem lehetőség – ez a kutatás legfontosabb üzenete. Azáltal, hogy feltártam a rendelkezésre álló eszközöket, dokumentáltam a befogadói nyitottságot és megmutattam a sikeres megvalósítás útjait, bizonyítottam: a magyar színház készen áll arra, hogy a világdramma nyelvi gazdagságát teljes mértékben magáévá tegye.

A kutatás folytatása és az eredmények gyakorlati alkalmazása révén a magyar színházi fordítás egy új fejezete nyílhat meg, amelyben a dialektusok nem akadályt, hanem színpadi lehetőséget jelentenek.

Felhasznált irodalom

- Aaltonen, Sirkku. „Research into Theatre Translation – the Challenge of an Iceberg” Habilitációs előadás, University of Tampere, 2002. január 18., <http://lipas.uwasa.fi/hut/english/research.htm> Letöltés: 2008. május 10.
- Ağın, Başak. „A Mockery of Class-Conscious Britain: John Arden’s Live like Pigs.” *Söylem Filoloji Dergisi* 5, no. 2 (2020): 353–373. Letöltés: 2025. június 8. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1232829>
- Anon. „A Lear király próbája közben” *Délmagyarország* 1958. szeptember 3.
- Anon. [Interjú Babarczy Lászlóval] *Színházi Élet*, 1990/19., 27 (Babarczy 1990)
- Apró, Annamária. „Hogy ne legyek kegyetlen árva” *Jelenkor* (2015): 686 <https://szinhaztortenet.hu/record/-/record/display/manifestation/OSZMI443366/32f2bc9c-13f1-4761-be8e-452ef121da80/solr/0/24/3/18/score/DESC>
- Apter, Ronnie – Herman, Mark. *Translating for Singing: The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2016.
- Ardamica, Zorán. *Fejezetek a műfordítás elméletéből*. Dunaszerdahely: Nap Kiadó, 2012.
- Arden, John: Interviewed by Brendan Henness *The Transatlantic Review*, No. 40 (Summer 1971), 52–59. <https://www.jstor.org/stable/41513132> Letöltés: 2024.11.28.
- Arden, John. Interviewed by Walter Wager and Simon Trussler. *Tulane Drama Review* 11, no. 2 (Winter 1966): 41–53.
- Bakos, Ferenc. szerk. *Idegen szavak és kifejezések szótára*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004.
- Balme, Christopher B. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Banu, George. „A fordítás kötelessége. Beszélgetés Antoine Vitezzel”. ford. Kékesi Kun Árpád. *Theatron* (1999 Nyár-Ősz): 35–41.
- Barabás Tamás. „Újramagyarított Pygmalion” *Esti Hírlap* 1990.09.17.
- Baróti, Éva. „Kortársunk Shakespeare” *prae.hu*, 2013.12.12. <http://www.prae.hu/index.php?route=article/article&aid=6869>
- Bartos Tibor. *Magyar szótár I-II – Egymást magyarázó szavak és fordulatok tára*. Budapest: Corvina, 2002.
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. New Accents. London: Routledge, 2002.
- Bassnett, Susan – Lefevere, André. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Topics in Translation 11. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.

- Batarshin, Roman. 2025. "On the Idea of Transforming the Stage Model: The Theatrical Potential of the Contemporary G. A. Tovstonogov Drama Theater." *Человек и культура*, no. 4: 1–16. doi:10.25136/2409-8744.2025.4.75078.
- Bárczi, Géza – Ország, László szerk. *A Magyar Nyelv Értelmező Szótára* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959-1962
- Beal, Joan. „English dialects in the North of England: phonology” In: Kortmann et al. (szerk.) *A Handbook of Varieties of English: A Multimedia Reference Tool*, Vol 1. pp. 113-133. Berlin: Mouton de Gruyter, 2004
- Beal, Joan. „English Dialects in the North of England: morphology and syntax” In: Kortmann et al. (szerk.) *A Handbook of Varieties of English: A Multimedia Reference Tool*, Vol. 2. pp. 114-141. Berlin: Mouton de Gruyter, 2004
- Beattie, Luke. „Theatrical Potential in the Cavalier Plays of James Compton, Third Earl of Northampton.” *Studies in Theatre and Performance* 33, 2013. no. 1: 96–106. doi:10.1386/stap.33.1.96_1
- Bereczk, Zsófia Mirtill – Parapaties, Andrea: „A nyelvjárási tudat fejlesztésének útjain I. Nyugat-dunántúli középiskolások nyelvjárási tudata”. *Anyanyelv-pedagógia* XVI. évfolyam, 2 (2023): pp. 18–27.
- B. J. „Menny és pokol”. Gaál Erzsébet „Gyöngyélet” rendezéséről. *Vasárnapi Hírek*, 1991.09.29. <https://resolver.szinhasztortenet.hu/collection/OSZMI744769>
- Brodie, Geraldine. „Theatre translation.” In: Baker, Mona – Saldanha, Gabriella (szerk.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pp. 584–588. London: Routledge, 2019.
- Cetera, Anna. „Translating the Translated: The Evergreen Classics Storm the Publishing Market Again.” *Brno Studies in English* 35, no. 1 (2009): 103–114. hdl.handle.net/11222.digilib/105120
- Coates, Jennifer. *Women, Men and Language: A Sociolinguistic Account of Gender Differences in Language*. 3rd ed. London: Pearson Longman, 2004
- Coelsch-Foisner, Sabine – Klein, Holger, szerk. *Drama Translation and Theatre Practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2004.
- Coleridge, Samuel Taylor: *Biographia Literaria*. Szerk. J. Shawcross. Oxford: Clarendon Press, 1907.
- Coupland, Nikolas – Kristiansen, Tore, szerk. *Standard Languages and Language Standards in a Changing Europe*. Oslo: Novus Press, 2011.

- Csáki, Judit: „Hímek és nőstények” *Színház* 2004/4 <https://orkenyszinhaz.hu/hu/hirek/himek-es-nostenyek>
- Csáki, Judit: Vak, világtalan *Magyar Narancs* 2010/14 04.08
http://magyarnarancs.hu/szinhaz2/szinhaz_-_vak_vilagtalan_-_shakespeare_lear_kiraly-73515
- D’Eça, Luís Almeida. „A Arte da Tradução.” *Agenda Cultural de Lisboa*, 2020.09.04.
<https://www.agendalx.pt/2020/09/04/a-arte-da-traducao/>
- De Marinis, Marco. „A néző dramaturgiája” ford. Imre Gyé Zoltán in *Criticai Lapok* 1999/10 25-30.
- Diehl, Heath A. „Classic Realism, Irish Nationalism, and a New Breed of Angry Young Man in Martin McDonagh’s *The Beauty Queen of Leenane*.” *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 34, 2001, 98–113
- Egressy, Gábor. „Indítvány a szellemhonosítás ügyében.” *Életképek*, February 20, 1848.
- Espagne, Michel –Werner, Michael. „Deutsch-Französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S.” In: *Francia* 13 1985, 502–510;
- Espagne, Michel, „La notion de transfert culturel”, in *Revue Sciences/Lettres* [online], 1 (2013), pp. 1–9. <https://rsl.revues.org/219>.
- Esterházy, Péter–Szebeni, András. *A vajszínű árnyalat* Budapest: Pelikán Kiadó, 1993
- Fáy, Miklós. „Több seb többet lát” *Mozgó Világ* 2011. május <http://mozgovilag.com/?p=4485>.
- Feeney, Joseph. „Martin McDonagh: Dramatist of the West.” *Studies: An Irish Quarterly Review* 87, no. 345 (1998): 24–32.
- Fischer-Lichte, Erika. „Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation.” In *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, szerk.: Fritz Paul, Brigitte Schultze, Horst Turk. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1988. 129–144.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London: Routledge, 2014.
- Földesdy, Gabriella: „Lear király”, *Kláriss*, 2011/5 <http://klarisujzag.hu/index.php?oldal=4008>
- Frank, Armin Paul, and Horst Turk, szerk. *Die literarische Übersetzung in Deutschland*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004.
- Geszti, Pál: „A Lear király-változat” *Magyar Hírlap*, 1976.04.27
<https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI959665>

- Görcsi, Péter: A megtévesztés dramaturgiája – Martin McDonagh művészete *doktori értekezés*
Pécs: 2016 <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/14744/gocsi-peter-phd-2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Greene, Nicholas. „Introduction” in *Pygmalion*, by George Bernard Shaw. London: Penguin Classics, 2003.
- G. T.: „Megkezdődtek a próbák”, *Dunántúli Napló*, 1986.08.27.
https://adt.arcanum.com/en/view/DunantuliNaplo_1986_08/?query=Dun%C3%A1nt%C3%BAli+Napl%C3%B3&pg=244&layout=s
- Györe Gabriella „Akkor rossz a fordítás, ha hamis” – Magyarósi Gizella válasza a litera körkérdésére (2009) <https://litera.hu/magazin/interju/akkor-rossz-a-forditas-ha-hamis.html>
- Hollmach, Uwe. „Opazität und Transparenz im theatralen Sprechen bei einem interkulturellen Hintergrund” in *Stimme – Sprechen – Theater, Sprechwissenschaft im Dialog* Berlin: Frank&Timme, 2024
- Hörmanseder, Fabienne. *Text und Publikum: Kriterien für eine bühnenwirksame Übersetzung im Hinblick auf eine Kooperation zwischen Translatologen und Bühnenexperten*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2008.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- Jankó Szép, Yvette. *Színház fordított tájban*. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2022.
- Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Jánk, István. „Lehet-e vicces a nyelvjárá, és ha igen, miért nem? A nem standard nyelvváltozatok mint a humorképzés eszközei és célpontjai.” *Magyar Nyelvjárások*, 60 2022: 51–71.
- Jakobson, Roman. „On Linguistic Aspects of Translation” in *On Translation* Cambridge: Harvard University Press, 1959
- Johnston, David. "Securing the Performability of the Play in Translation." In *Drama Translation and Theatre Practice*, szerk.: Sabine Coelsch-Foisner és Holger Klein. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.
- Kappanyos, András. *Bajusz bögre, lefordíthatatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer* Budapest: Balassi Kiadó, 2015

- Kelemen, Orsolya. „Jómodor és intelligencia” <http://revizoronline.hu/hu/cikk/3090/bernard-shaw-pygmalion-radnoti-szinhaz/> 2011.03.07.
- Kingsland, Anne Marie. „The Dissection of Expectation: Martin McDonagh and the Diasporic Perception of Irishness” *Medium.com*, 2020. június 30. <https://medium.com/anne-marie-kingsland/the-dissection-of-expectation-martin-mcdonagh-and-the-diasporic-perception-of-irishness-d924fb46c959>
- Kiss, Gábor szerk. *Régi magyar szavak magyarázó adatbázisa* Budapest: Tinta Kiadó, 2012
- Kiss, Sándor. „Inkább te ölj, hogy meg ne öljenek!” *Mai Nap*, 1991.09.24
- Kiss, Zsuzsanna. *Búnak böhócai – Lear magyar köntösben*. Budapest: Protea Kulturális Egyesület, 2010.
- Klaudy, Kinga. "Opponensi vélemény Valló Zsuzsa „A drámafordítás pragmatikai aspektusai” című doktori értekezéséről." *Fordítástudomány* 3, no. 2 (2001): 108–13.
- Koltai, Tamás. „Élnek mint a disznók – Kaposvári Csiky Gergely Színház” in *Új Tükör* 1980. ápr 27.
- Koltai, Tamás. „Helyzet van” *Élet és Irodalom* 1996 márc. 8. (1996a)
- Koltai, Tamás. „A Katona jelenség” *Élet és Irodalom*, 1996. aug.16. (1996b)
- Koltai, Tamás. „Macsakajaj” *Élet és Irodalom*, 2003. dec 12.
- Koltai, Tamás. „Vörönty” *Élet és irodalom*, 2010.04.02. <https://szinhaztortenet.hu/record/-/record/display/manifestation/OSZMI413285/1562d43a-ce2a-4e72-96c6-3a61c87115f4/solr/72/24/17/276/score/DESC> (Koltai 2010a)
- Koltai, Tamás. „Szocpol problémák” *Élet és Irodalom*, 2010. április 16. (Koltai 2010b)
- Kontra, Miklós: *Felelős nyelvészet*, Budapest: Gondolat Kiadó 2019
- Kónya, Orsolya. „Fecsegő felszín” *kontextus.hu*, 2004 <https://orkenyszinhaz.hu/hu/hirek/fecsego-felszin>
- Kövári, Orsolya: „Leér a hajó alja.” *Kritika*. 2009/5 31. old.
- Labov, William. *The Social Stratification of English in New York City*. Washington, D.C.: Center for Applied Linguistics, 1966.
- Ladányi, Mária és Hrenek, Éva, szerk. *Alkalmazott nyelvészeti kasszótár*. Budapest: ELTE, 2019.
- Lambert, J. W. (szerk. bev.), *New English Dramatists 3* Harmondsworth: Penguin Books, 1961, (Penguin Plays, PL39).
- Lanters, José. „The identity politics of Martin McDonagh” in *Martin McDonagh: A Casebook* New York, London: Routledge, 2007

- Layadi - Mouffak, Khadidja. „The Yorkshire Dialect Representation in *Wuthering Heights* and *Jane Eyre* by Emily and Charlotte Brontë” (March 14, 2020). *AWEJ for Translation & Literary Studies*, Volume 4, Number1. February 2020
<http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3554144>
- Lányi, Andor. „Pygmalion” *Színház és Filmművészet*, 1953/5
<https://resolver.szinhasztortenet.hu/collection/OSZMI422514>
- László, Ferenc. „Nem csudijó” *Magyar Narancs*, 2010
http://magyarnarancs.hu/szinhasz2/musical_-_nem_csudijo_-_alan_jay_lerner-frederick_loewe_my_fair_lady-74130
- László, György–Gellért, Endre. „Vita a 'Pygmalion' előadásáról” levélváltás *Esti Budapest*, 1953.06.03. <https://resolver.szinhasztortenet.hu/collection/OSZMI422518>
- Lefevere, André. „Refraction – Some observations on the Occasion of Wole Soyinka’s Opera *Wonyosi*”, in Ortrun Skerit-Zuber (szerk.), *Page to Stage, Theatre as Translation*, Amsterdam/Rodopi, 1984, pp. 191-198
- Lefevere, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Frame*. London: Routledge, 1992.
- Leskó, László. „Malackák és disznók” in *Somogyi Néplap* 1980. feb 24.
- Levon, Erez. Sharma, Devyani; Watt, Dominic; Cardoso, Amanda; Ye, Yang. 2021. „Accent Bias and Perceptions of Professional Competence in England” *Journal of English Linguistics* 49(4): 355–388. DOI: 10.1177/00754242211038793 (a megjelenttel azonos preprint változat a könnyebb elérés kedvéért:
<https://core.ac.uk/download/pdf/479515132.pdf>)
- Loester, Barbara: „The perception of Bavarian by its speakers – regional affiliation, linguistic identity and the conflict between dialect and standard.” *Sociolinguistics Symposium 19*, Freie Universität Berlin, 2012, 3. <https://www.academia.edu/1893394/>
- Lonergan, Patrick. *The Theatre and Films of Martin McDonagh* London: Methuen Drama, 2012
- Lovas, Enikő. „Lear király” *Rovart*. A Rovás alkotócsoport netújságja, 2010.09.12.
http://www.rovart.com/hu/lear-kiraly_2104
- Low, Peter. „Singable translations of songs” *Perspectives: Studies in Translatology* 11:2, 2003, 87-103, DOI: 10.1080/0907676X.2003.9961466
- Lőrinczy, Attila. „Az oroszlán bajsavége (avagy mit lehet itt akarni?)” *Pesti Hírlap* 1991.09.27
- Mack, Maynard. *King Lear in Our Time* Los Angeles: University of California Press, 1972

- Makrai, Sonja. „Lear király alternatív valósága” *Magyar Nemzet*, 2013.04.16.
<https://szinhaztortenet.hu/record/-/record/display/manifestation/OSZMI957647/12fd2377-3080-46a9-b972-319d8e19820d/solr/0/24/0/2/score/DESC>
- Markó, Róbert. „Polgári” *szinhaz.net* 2011.02.18. <https://szinhaz.net/2011/02/28/marko-robot-polgari/>
- Maschler, Tom (szerk.) *New English dramatists, 3 /* bevezető: J.W. Lambert (*Penguin Plays sorozat*) Harmondsworth : Penguin, 1961
- Mátrai Betegh, Béla. „Pygmalion – G. B. Shaw színműve a Katona József Színházban” *Magyar Nemzet* 1953.04.02
- Mendel, Kerstin. „Regional Languages in France: The Case of Breton.” *LSO Working Papers in Linguistics*, vol. 4, University of Wisconsin–Milwaukee, 2004.
<https://langsci.wiscweb.wisc.edu/.../09-Mendel.pdf>
- Mihályi, Gábor. „Gyöngyélet disznó módra” *Színház* 1980. május 1.
- Mikes, Éva. Egy poros darab - Pygmalion *kultura.hu* 2011
<http://www.kultura.hu/main.php?folderID=1174&articleID=310459&ctag=articlelist&iid=1>
- Molnár Gál, Péter. „Élnek, mint a disznók” *Népszabadság* 1996. február 19.
- Molnár, Mária. „A nyelvjáráshoz fűződő földrajzi és nyelvi szempontú attitűdvizsgálat pécsi gimnazisták körében,” *Magyar Nyelvőr* 146, no. 1 2022: 87–112.
- Mounin, George. *Problèmes théoriques de la traduction* Paris: Éditions Gallimard (Bibliothèque des Idées, 5). 1963
- Nádasdy, Ádám. „Részletek egy új „Lear-király”-fordításból.” *Holmi* 2010/05: 579–97. (Nádasdy 2010a)
- Nádasdy, Ádám. „Maga széttaposott karalábé! Shaw Pygmalionjának új fordításáról.” 2000 2011/1. letöltve: 2021. január <http://ketezer.hu/2011/01/maga-szettesaposott-karalabe/>
- Nádasdy, Ádám. *A csökkenő költőiség* Budapest: Magvető, 2021.
- Nagy, István Attila. „A reménytelenség látomása” *Kelet-Magyarország*, 1991.09.28.
<https://resolver.szinhaztortenet.hu/collection/OSZMI745057>
- Neichl, Nóra. *Szükséges torzítás – Az adaptív fordítás esetei színházi szövegekben* Doktori értekezés, Pécsi Tudományegyetem, 2019 <https://pea.lib.pte.hu/handle/pea/23313>

- Nida, Eugene A. – Waard, Jan de. *Egyik nyelvről a másikra: Funkcionális ekvivalencia a bibliafordításban*. Fordította Pecsuk Ottó. Budapest: Magyarországi Református Egyház, Kálvin János Kiadója, 2002.
- O’Connell, Mark. „*The Banshees of Inisherin* and the put-on Irishness of Martin McDonagh” 2023.01.26. <https://slate.com/culture/2023/01/martin-mcdonagh-irish-banshees-inisherin-blarney.html>
- Orbán, Eszter. szerk. „Interjú Znamenák Istvánal” 2013. 2013. március 2., Orbán Eszter személyes archívum (Znamenák 2013)
- Orbán, Eszter. szerk. „Interjú Fazekas Istvánal” 2013. március 21., Orbán Eszter személyes archívum (Fazekas 2013)
- Orbán, Eszter. szerk. „Interjú Ficza Istvánal” 2013. március 2., Orbán Eszter személyes archívum (Ficza 2013)
- Orbán, Eszter. szerk. „Interjú Járó Zsuzsával” 2013. július 21., Orbán Eszter személyes archívum (Járó 2013)
- Orbán, Eszter. szerk. „Interjú Jörg Lehmannal” 2014. március 10. Orbán Eszter személyes archívum (Lehmann 2014)
- Orbán, Eszter. szerk. „Interjú Kiss Évával” 2014. május 21., Orbán Eszter személyes archívum (Kiss 2014)
- Orbán, Eszter. szerk. „Interjú Robin Detjével” 2024. május 20., Orbán Eszter személyes archívum (Detje 2024)
- Orbán, Eszter. szerk. „Réti Iringóval” 2024. május 24., Orbán Eszter személyes archívum (Réti 2024)
- Ölbei, Livia. „Vörös és fehér – új Lizákat találunk ki” *Ellenfény* 2011/5 43-46 pp. 44.
- Pavis, Patrice. „Színház-fordítás” ford. Jákfalvi Magdolna in *Theatron*, 1999. Nyár-Ősz.
- Pavis, Patrice. „Problems of translation for the stage: interculturalism and post-modern theatre” (ford. Loren Kruger) in *The Play Out of Context – Transferring Plays from Culture to Culture* szerk. Hanna Scolnicov – Peter Holland Cambridge: CUP, 1989: 25-43
- Pickles, Suzanne. *Post-Authenticity: Literary Dialect and Realism in Victorian and Neo-Victorian Social Novels* (Thesis) The University of Sheffield, Faculty of Arts and Humanities, School of English, 2018
- P. Müller, Péter. „Egy kegyetlen színház domesztikálása” *A perifériáról a centrum* Szerk. V. Gilbert Edit. Pécs: Pro Pannonia Kiadó Alapítvány és Pécsi Egyetem, 2006. (156-165) http://periferia.btk.pte.hu/old/perif3/mullerpeter3/mullerpeter3hu.htm#_ftn1

- Potayos, Fernando. *Textual Translation and Live Translation: The Total Experience of Nonverbal Communication in Literature, Theater, and Cinema*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2008.
- Radnai, Annamária. *Tapasztalatok Anton Pavlovics Csehov Apátlanság / Bezatcovscsina című drámájának kapcsán*. DLA disszertáció, SZFE, 2012.
- Recalde, Monserrat – Fernández, Mauro. „The Subversion of Dialects: Changing Attitudes towards Rural Varieties of Galician” *Languages*, 2024 <https://doi.org/10.3390/languages9060204>
- Reuss, Gabriella. “Hungarian Translations of Shakespeare in the Twentieth and Twenty-First Centuries.” In *The Palgrave Encyclopedia of Global Shakespeare*. szerk: Alexa Alice Joubin, Cham: Palgrave Macmillan, 2022. https://doi.org/10.1007/978-3-319-99378-2_94-1.
- Reuss, Gabriella. The Nineteenth-Century Theatres of Gábor Egressy and William Charles Macready *The Anachronist*, Vol. 8 (2002) 129-150 <https://doi.org/10.53720/KPUC9134>
- Reuss, Gabriella. „In Search of the ‘Real Shakespeare’: Sándor Hevesi’s Taming of the Shrew in 1923, Budapest” *Theatralia* 26 / 2023 / 1 (55—81)] <https://doi.org/10.5817/TY2023-1-4>
- Russell, Richard Rankin szerk. *Martin McDonagh A Casebook* New York: Routledge, 2007
- Sawyer, Miranda „Martin McDonagh: ‘No one really tries to make sad films any more’” <https://www.theguardian.com/culture/2022/oct/02/martin-mcdonagh-banshees-of-inisherin-interview>
- Scanlan, Robert. *Principles of Dramaturgy*. London: Routledge, 2019.
- Schultze, Brigitte. Übersetzungen von Drama und fürs Theater - Herausforderungen an die Literatur und Theaterwissenschaft in Armin Paul, Horst Turk Erich szerk. *Die literarische Übersetzung in Deutschland* Schmidt Verlag 2004. 193–217.
- Scolnicov, Hanna – Peter Holland. szerk. *The Play Out of Context – Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Sebestyén, Áprád. „Nyelv és műveltség - A Pygmalion nyelvi kérdéseiről” *Hajdú-Bihar Megyei Napló*, 1962. május 20.
- Szabari, Krisztina. „A fordítás minősége a fordítástudomány és a felhasználók szemszögéből.” *Fordítástudomány* 1, no. 1 (1999): 27–35.

- Szabó, István. „A színházak közönsége Budapesten 1999-ben.” *Kultúra és Közösség* 2000/1: 105–114.
- Szakáts, Ildikó. (szerk.-műsorvezető) „*Láttuk, hallottuk, olvastuk*” beszélgetőtárs: Koltai Tamás, *Magyar Rádió* 1990. szeptember
- Szalisznyó, Lilla. „Nem volna jó a Kisfaludy-Társaság kérdésére felelnünk?” – A Shakespeare-t játszó és tanító Egressy Gábor.” In *Médiumok, történetek, használatok – Ünnepi tanulmánykötet a 60 éves Szajbély Mihály tiszteletére*, szerk. Pusztai Bertalan, 2012. 107–127.
- Szántó, Judit. „Utószó” in John Arden: *Drámák* Budapest: Európa Kiadó, 1979 469-482
- Szántó, Judit. „Ez volna a csudijó?” *Színház* 1990. november
- Szántó, Judit. „Fókuszban a fordítás” *Színház* 2001/12 6. old https://szinhaztortenet.hu/record/-/record/withLayout/OSZMI425620/solr?p_auth=cUWLS4g0
- Szele, Bálint. “A magyar Shakespeare-fordítás története. Műfordítás-elméleti áttekintés 1785-től 2005-ig.” *Fordítástudomány* 2006/2: 78–94.
- Szemes Péter. „A viszonyteremtés lehetőségei a drámában” *Pro Philosophia Füzetek* 2006/3. Online: <https://www.c3.hu/~prophil/profi063/szemes.html#sdfootnote1sym>
- Szverle, Ilona. *Erőszak a színpadon – Martin McDonagh darabjainak magyarországi előadásai 2005 és 2008 között* in RODOSZ Konferenciakötet, 202-211 Kolozsvár: RODOSZ, 2009
- Szverle, Ilona. „Kényszerpályán” *Critikai lapok* 2015/07-08. szám <https://www.criticailapok.hu/dialogus/38706-kenyszerpalyan>
- Takács, István: „Pontos kritika”, *Képes* 7 1986.11.04
- Tarján, Tamás „Töltény és vaktöltény” *Népszava* 2004.10.12.
- Tarján, Tamás: „HARMINCKETŐ, ÖTVENHÁROM” *RevizorOnline* 2010.04.18. <http://www.revizoronline.hu/hu/cikk/2270/john-arden-elnek-mint-a-disznok-szputnyik-hajozasi-tarsasag/> (Tarján 2010a)
- Tarján, Tamás. „Porond és horizont” *RevizorOnline* 2010.04.23. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/2286/shakespeare-lear-kiraly-nemzeti-szinhaz-btf-2010> (Tarján 2010b)
- Taylor, John Russel. „Introduction” in *Arden: Three plays* London: Penguin, 1967
- theaterman „A kripli – Na akkor a holnaputáni napon sétálunk, a kurva szadat...” <https://szinhazatnekunk.hu/2025/04/02/a-kripli-na-akkor-a-holnaputani-napon-setalunk-a-kurva-szadat/>

- Thomas, Abby: *Modern Italy's Changing Language and Its Role in Nationalism*. Scholarly Commons, Ouachita Baptist University, 2015
<https://scholarlycommons.obu.edu/history/31>
- Tótfalusi, István. *Idegen szavak magyarul*, Budapest: Tinta Kiadó, 2001
- Totzeva, Sophia. *Das theatrale Potential des dramatischen Textes – Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenüberetzung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1995.
- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies – and Beyond* Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- Trencsényi, Katalin – Cochrane, Bernadette szerk. *New Dramaturgy - International Perspectives on Theory and Practice*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2014.
- Trudgill, Peter. *The Social Differentiation of English in Norwich*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- Ugrai, István. „Riders on the Chaos” 2010.10.18. https://7ora7.hu/2010/10/18/riders_on_the_chaos
- United States Department of Justice, USAO Eastern District of Wisconsin. 2015. *Human Trafficking Terms and Slang Glossary*. January 15. letöltve 2025. április 24. https://www.justice.gov/sites/default/files/usao-edwi/pages/attachments/2015/03/06/ht_terms_-_slang_01_15_2015.pdf.
- Valló, Zsuzsanna. “A drámafordítás elméletéről.” *Theatron* 1, no. 4 (1999): 42-52.
- Valló, Zsuzsanna. A drámafordítás pragmatikai aspektusai: Kulturális referenciák fordítása a Harold Pinter színpadi műveiben, Doktori értekezés. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Tanárképző Főiskolai Kar, 2000
- Valló, Zsuzsa. *Honosított angol drámák a magyar színpadon*. Budapest: [s. n.], 2002.
- Vančo, Ildikó *A magyar nyelvtan oktatásának tantervi követelményrendszere Szlovákiában 2015-ig*. Nyitra: Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara, 2021.
- Varga, Anikó. „Lehull a lepel” 2013.12.10. *RevizorOnline*
<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4839/shakespeare-lear-kiraly-vorosmarty-szinhaz-szekesfehervar>
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge, 1995.
- Wakelin, Martin F.: *The Southwest of England in Varieties of English Around the World (T5)* Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1986.

Wells, J. C. *Accents of English 2, The British Isles* Cambridge: Cambridge University Press, 1982

Zappe, László: „Ellenkező irányból ugyanoda – a Pygmalion Pesten és Szombathelyen”
Critikai lapok, 2015.07-08. szám

[http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=38160
&catid=24&Itemid=2.](http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=38160&catid=24&Itemid=2)

Zolnay, Vilmos – Gedényi, Mihály. *A régi Budapest a fattyúnyelvben*. szerk: Fazakas István és
Kis Tamás Budapest: Fekete Sas Kiadó, 1996

Felhasznált forrásszövegek

- Arden, John. *Élnek, mint a disznók*. ford. Nádasdy Ádám. Kézirat. (1995)
<https://mek.oszk.hu/00200/00262/00262.pdf>
- Arden, John. *Gyöngyélet*. ford. Bartos Tibor. In *John Arden: Drámák*, 37–58. Budapest: Európa Kiadó, 1979.
- Arden, John. *Live Like Pigs*. in Lambert, J. W. bev., *New English Dramatists 3*
 Harmondsworth: Penguin Books, 1961, (Penguin Plays, PL39).
- de Angelis, April. *Ízlés dolga avagy Garrick, a színész* ford. Orbán Eszter (kézirat), 2004
- Dürrenmatt, Friedrich. *Az öreg hölgy látogatása* ford. Fáy Árpád, Budapest: Európa, 1977.
- Dürrenmatt, Friedrich. *Der Besuch der alten Dame* Zürich: Diogenes Verlag, 2012
- Lerner, A. J. *My Fair Lady*. ford. Baráthy György. Kézirat.
- Lerner, A. J. *My Fair Lady*. ford. Ungvári Tamás és G. Dénes György. Kézirat.
- Lerner, A. J. *My Fair Lady*. ford. Varró Dániel. Kézirat. 2004 (Varró-Sirokay)
- Lerner, A. J. *My Fair Lady*. ford. Varró Dániel. Kézirat. 2010 (Varró-Kárpáti)
- Lerner, A. J. *My Fair Lady*. London: Penguin Books, 1959.
- McDonagh, Martin. *A kripli*. ford. Varró Dániel. Kézirat.
- McDonagh, Martin. *Az inishmore-i hadnagy*. ford. Hamvai Kornél. Kézirat.
- McDonagh, Martin. *Die Beauty Queen von Leenane*. ford. Martin Molitor és Christian Seltsmann. Kézirat.
- McDonagh, Martin. *Der Einsame Westen*. ford. Martin Molitor és Christian Seltsmann. Kézirat.
- McDonagh, Martin. *Der Krüppel von Inishmaan*. ford. Martin Molitor és Christian Seltsmann. Kézirat.
- McDonagh, Martin. *Leenane szépe*. ford. Upor László. Kézirat.
- McDonagh, Martin. *Piszkavas*. ford. Parti Nagy Lajos. Kézirat.
- McDonagh, Martin. *The Beauty Queen of Leenane, The Skull of Connemara, The Lonesome West*. In *The Beauty Queen of Leenane and Other Plays*. New York: Vintage International, 1998.
- McDonagh, Martin. *The Cripple of Inishmaan*. London: Methuen, 1997.
- McDonagh, Martin. *The Lieutenant of Inishmore*. London: Methuen, 2001.
- McDonagh, Martin. *Vaknyugat*. ford. Deres Péter. Kézirat.
- McDonagh, Martin. *Vaknyugat*. ford. Varró Dániel. Kézirat.

- Shaw, Bernard. *Pygmalion*. ford. Mészöly Dezső. Budapest: Európa Kiadó, 1957.
- Shaw, Bernard. *Pygmalion*. ford. Nádasdy Ádám. Kézirat.
- Shaw, Bernard. *Pygmalion*. ford. Spiró György. Kézirat.
- Shaw, Bernard. *Pygmalion*. Kézirat. Elérhető a The Project Gutenberg eBook:
<http://www.gutenberg.org/cache/epub/3825/pg3825.txt>.
- Shakespeare, William. *King Lear*. szerk. R. A. Foakes. London: The Arden Shakespeare, ITP, 1997.
- Shakespeare, William. *King Lear*. szerk. Russel Fraser. New York: The Signet Classic Shakespeare, New American Library, 1963.
- Shakespeare, William. *Lear király*. ford. Nádasdy Ádám, word dokumentum, Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház számára, 2010 (Nádasdy 2010b)
- Shakespeare, William. *Lear király*. ford. Nádasdy Ádám. In *Három Shakespeare dráma*, 123–167. Budapest: Magvető, 2012.
- Shakespeare, William. *Lear király*. ford. Varró Dániel. Budapest: Nemzeti Színház Színműtár, 2010.
- Shakespeare, William. *The History of King Lear*. szerk. Stanley Wells. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Székely, Csaba. *Bányavidék* (drámatrilógia) Budapest: Magvető, 2013

Ábrajegyzék

1. ábra A vizsgálatban résztvevő személyek eloszlása (2024).....	47
2. ábra A színházi dolgozók szakmai megoszlása (2024).....	48
3. ábra A válaszadók színházlátogatási szokásai (gyakoriság), (2024).....	49
4. ábra Stíluscímke hőterkép - színházi válaszadók (2024)	56
5. ábra Stíluscímke hőterkép – színházi válaszadók (2024).....	56
6. ábra A vizsgált lexémák gyakorisági adatai a Magyar Nemzeti Szövegtár alapján (2024). 60	
7. ábra A fordítói stratégiák megítélése (2024).....	62
8. ábra A fordítói stratégiák megítélésének trendváltozásai – oszlopdiagramm. (2009-2024) 63	
9. ábra A fordítói stratégiák megítélésének trendváltozásai – táblázatos. (2009-2024).....	63
10. ábra A fordítói stratégiák értékelése – átkódolt (2024).....	65
11. ábra Fordítási preferencia az Aye szó esetében (2024).....	66
12. ábra Nyelvjárásfelismerési öndefiníció (2024)	67
13. ábra Az 1. darabrészlet értékelése 5 szempont szerint (2024)	69
14. ábra A 2. darabrészlet értékelése 5 szempont szerint (2024)	72
15. ábra A 3. darabrészlet értékelése 5 szempont alapján (2024)	75
16. ábra A fordítói stratégiák értékelése 2. (2024).....	77
17. ábra A fordítói stratégiák értékelése 2. (2009).....	78
18. ábra A fordítási stratégia megítélésének változása – elmélet vs. gyakorlat (2024)	79
19. ábra A fordítói stratégia megítélése az Aye szó fordítási elvárásával összevetve (2024)..	80
20. ábra A szöveghű vs. színpadkész szöveg (fordító-dramaturg munkamegosztás) elfogadottsága (2024).....	81
21. ábra A szöveghű vs. színpadkész szöveg (fordító-dramaturg munkamegosztás) elfogadottsága (2009).....	82
22. ábra A különféle fordítói stratégiák egybevetett elfogadottsága (2024).....	82
23. ábra 9. vs. 4. kérdés komparatív elemzés - nem-színházi válaszolók (2024)	83
24. ábra 9. vs. 4. kérdés komparatív elemzés - színházi válaszolók (2024).....	84
25. ábra 9. vs. 5. kérdés összevetése (2024).....	85
26. ábra 9. vs. 5. kérdés összevetése (2009).....	86
27. ábra A színházi fordító személyével kapcsolatos elvárások (2024).....	87
28. ábra A színházi fordító személyével kapcsolatos elvárások (2009).....	87
29. ábra A fordítás eredményeként megváltozott stílus elfogadottsága (2024)	88
30. ábra A fordítás eredményeként megváltozó stílus elfogadottsága (2009)	89

31. ábra A 4. és 11. kérdés összevetése – színházi válaszadók (2024)	90
32. ábra 30. ábra A 4. és 11. kérdés összevetése – nem-színházi válaszadók (2024)	91

MELLÉKLETEK

1. A tárgyalt drámaszövegek színházi bemutatóinak adatai a szinhaziadattar.hu adatai alapján
2. Az online kérdőív kérdéseinek pdf mentése
3. A kérdésekre adott válaszok alapján készült grafikonok
4. A 2009-es kutatás válaszai alapján készült grafikonok

1. melléklet – A vizsgált színházi szövegek fontosabb bemutatóinak adatai.

A címek az értekezésben lévő előfordulási sorrendben szerepelnek.

Shakespeare: *Lear király*

Shakespeare, William: *Lear király*: [tragikus játék]

rendező: Bocsárdi László

2006.11.16 Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy

Shakespeare, William: *Lear király*: [Tragikus játék az élettel két részben]

rendező: Bocsárdi László

2007.02.09 Nemzeti Színház, Budapest

Shakespeare, William: *Lear*

rendező: Szász János, koreográfus: Ladányi Andrea

2007.07.03 Gyulai Várszínház

Shakespeare, William: *Lear király*: [Tragédia két részben]

rendező: Zsótér Sándor

2007.10.19 Szegedi Nemzeti Színház, Kamaraszínház

Shakespeare, William: *Lír*

2008.09.27 Ódry Színpad, Budapest

Shakespeare, William: *Lear király*: [Tragédia]

rendező: Gothár Péter

2010.03.19 Nemzeti Színház, Budapest

Shakespeare, William: *Lear király*

rendező: Telihay Péter

2010.05.15 Móricz Zsigmond Színház

Shakespeare, William: *Lear király*: [Dráma]

rendező: Rolls, Chris

2013.04.25 Békéscsabai Jókai Színház

Shakespeare, William: *Lear király*: [Tragédia két felvonásban]

rendező: Bagó Bertalan

2013.11.16 Vörösmarty Színház, Székesfehérvár

Lear: [kortárs tánc, fizikai színház]

rendező: Szócs Artúr, koreográfus: Csuzi Márton

2015.04.17 Átrium, Budapest

Shakespeare, William: Lear király: [Dráma]

rendező: Alföldi Róbert

2015.10.04 Radnóti Miklós Színház, Budapest

Shakespeare, William: Lear

rendező: Bocsarnikovsz, Ilja

2019.03.08 Csokonai Nemzeti Színház, Debrecen

Shakespeare, William: Lear király

rendező: Zsámbéki Gábor

2021.05.29 Katona József Színház, Budapest

Gyöngyélet / Élnek, mint a disznók

Arden, John: *Élnek, mint a disznók* (Gyöngyélet): [Tragikomédia]

rendező: Ascher Tamás

1980.02.22 Csiky Gergely Színház, Kaposvár

Arden, John: *Gyöngyélet* [Színmű tizenhét jelenetben, két részben]

rendező: Csiszár Imre

1987.01.15 Csokonai Színház, Debrecen

Arden, John: *Gyöngyélet* [Komédia két részben]

rendező: Gaál Erzsébet

1991.09.23 Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza

Arden, John: *Élnek, mint a disznók* [Színmű két részben]

rendező: Ascher Tamás

1996.02.16 Katona József Színház, Budapest

Arden, John: *Gyöngyélet* (Olyan majdnem, mintha olyan lenne):

[Jelenetek egy család életéből két részben]

rendező: Felhőfi-Kiss László

2002.12.13 Békés Megyei Jókai Színház, Stúdiószínház, Békéscsaba

Arden, John: *Élnek, mint a disznók*

rendező: Göttinger Pál

2010.04.10 MU Színház, Budapest

McDonagh Leenane- és Aran trilógiáinak darabjai

McDonagh, Martin: *Leenane szépe* [Krimi két részben]
 rendező: Simon Balázs, koreográfus: Gyöngyösi Tamás
 1997.10.16 Vígszínház, Házi Színpad, Budapest

McDonagh, Martin: *A kripli* [Tragikomédia két részben]
 rendező: Sturm, Robert
 1998.04.03 Szolnoki Szigligeti Színház, Szobaszínház, Szolnok

McDonagh, Martin: *A kripli* [Tragikomédia két részben]
 rendező: Sturm, Robert
 1998.11.28 Budapesti Kamaraszínház, Shure Stúdió, Budapest

McDonagh, Martin: *Leenane szépe*
 rendező: Milenković, Radoslav
 1998.12.10 Csiky Gergely Színház, Stúdiószínpad, Kaposvár

McDonagh, Martin: *A kripli*
 rendező: Gothár Péter
 2001.10.19 Radnóti Miklós Színház, Budapest

McDonagh, Martin: *Alhangya* [Tragikomédia egy részben]
 rendező: Forgács Péter
 2002.09.20 Vígszínház, Házi Színpad, Budapest

McDonagh, Martin: *Az inishmore-i hadnagy*
 rendező: Ascher Tamás
 2003.11.28 Csiky Gergely Színház, Kaposvár

McDonagh, Martin: *Piszkavas*
 rendező: Guelmino Sándor
 2004.02.28 Madách Kamaraszínház, Budapest

McDonagh, Martin: *Vaknyugat*: [Színmű két részben]
 rendező: Gothár Péter
 2004.05.21 Vígszínház, Pesti Színház, Budapest

McDonagh, Martin: *Vaknyugat*: [Színmű két részben]
 rendező: Gothár Péter
 2004.09.24 Vígszínház, Pesti Színház, Budapest

McDonagh, Martin: *Az alhangya* [Vérkomédia egy részben]

rendező: Toronykőy Attila

2007.01.30 Kisszínház, Szeged

McDonagh, Martin: *Vaknyugat*: [Színmű]

rendező: Guelmino Sándor

2007.02.11 Vörösmarty Színház, Pelikán Terem, Székesfehérvár

McDonagh, Martin: *Macskabaj* [Dráma]

rendező: Lukáts Andor

2007.02.16 Komáromi Jókai Színház, Komárom

McDonagh, Martin: *Piszkavas* [Színmű két részben]

rendező: Kolos István

2008.05.11 Vörösmarty Színház, Stúdió, Székesfehérvár

McDonagh, Martin: *Leenane szépe* [Dráma]

rendező: Korognai Károly

2010.01.29 Kassai Thália Színház, Kassa

McDonagh, Martin: *Leenane szépe* [Színjáték két részben]

rendező: Milenković, Radoslav

2010.02.26 Miskolci Nemzeti Színház, Játékszín, Miskolc

McDonagh, Martin: *Vaknyugat* [Jelenetek]

rendező: Gothár Péter

2010.10.04 Ódry Színpad, Padlás, Budapest

McDonagh, Martin: *A kripli* [Jelenetek]

rendező: Gothár Péter

2010.10.04 Ódry Színpad, Padlás, Budapest

McDonagh, Martin: *Piszkavas* [Színmű két részben]

rendező: Kolos István

2011.03.17 RS9 Színház, 1075 Budapest

McDonagh, Martin: *Vaknyugat* [Ír történet két részben]

rendező: Parászka Miklós

2011.05.05 Csíki Játékszín, Hunyadi László Kamaraterem, Csíkszereda, Románia

McDonagh, Martin: *Vaknyugat* [Komédia]

rendező: Bérczes László

2012.12.21 Csiky Gergely Színház, Stúdiószínpad, Kaposvár

McDonagh, Martin: *Vaknyugat* [Színmű]

rendező: Gothár Péter

2012.12.30 Átrium, Budapest

McDonagh, Martin: *Leenane szépe*. [Dráma]

rendező: Upor László

2013.09.28 Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Stúdió, Temesvár, Románia

McDonagh, Martin: *A kripli*: [Színmű két részben]

rendező: Balikó Tamás

2013.10.12 Győri Nemzeti Színház, Kisfaludy terem

McDonagh, Martin: *Az alhangya*: [Abszurd komédia]

rendező: Csiki Zsolt

2015.01.10 Móricz Zsigmond Színház

McDonagh, Martin: *Piszkavas*: [Színmű egy részben]

rendező: Vincze János

2015.04.13 Pécsi Harmadik Színház

McDonagh, Martin: *A kripli*: [Színmű két részben]

rendező: Guelmino Sándor

2015.10.10 Jászai Mari Színház

McDonagh, Martin: *A kripli*: [Kis szigeti groteszk]

rendező: Soós Péter

2014.12.05 Pécsi Nemzeti Színház, Kamaraszínház

McDonagh, Martin: *Leenane szépe*

rendező: Gigor Attila

2015.01.24 Centrál Színház, Budapest

McDonagh, Martin: *A kripli*

rendező: Budileanu, Rareş

2017.03.09 Marosvásárhelyi Nemzeti Színház

McDonagh, Martin: *Vaknyugat*: [Fekete komédia]

rendező: Mihály Péter

2014.03.20 Hevesi Sándor Színház, Házi Színpad

McDonagh, Martin: *A kripli*: dráma két részben

rendező: Krobot, Ivo

2015.09.25 Weöres Sándor Színház, Márkus Emília terem, Szombathely

McDonagh, Martin: Leenane szépe

rendező: Göttinger Pál

2017.11.17 Móricz Zsigmond Színház, Krúdy Kamaraszínpad, Nyíregyháza,

McDonagh, Martin: Alhangya

rendező: Forgács Péter

2017.11.19 Ódry Színpad, Budapest

McDonagh, Martin: Leenane szépe

rendező: Bérczes László

2018.04.19 Thália Színház, Kassa, Szlovákia

McDonagh, Martin: Macskabaj

rendező: Albu István, koreográfus: Dávid A. Péter

2018.12.19 Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós,

McDonagh, Martin: A kripli: fekete komédia

rendező: Halasi Dániel

2020.10.16 Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza

McDonagh, Martin: A koponya

rendező: Zayzon Zsolt

2022.02.18 Thália Színház, Télikert

McDonagh, Martin: Leenane szépe: Fekete komédia

rendező: Barabás Árpád

2022.05.10 Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely

McDonagh, Martin: Leenane szépe

rendező: Kovács Lehel

2022.10.08 B32 Galéria és Kultúrtér, Budapest

McDonagh, Martin: Az inishmore-i hadnagy: fekete komédia

rendező: Nagy Péter István

2022.11.25 Weöres Sándor Színház, Márkus Emília terem, Szombathely

McDonagh, Martin: Vaknyugat [testvérháború két sötéten vicces részben]

rendező: Koltai M. Gábor

2024.12. 13. Szegedi Nemzeti Színház, Kisszínház, Szeged

McDonagh, Martin: A kripli
rendező: Bélai Marcel
2024.03.20 Szatmárnémeti Északi Színház, Ács Alajos Játékszín, Szatmárnémeti

McDonagh, Martin: Vaknyugat: testvérháború két részben
rendező: Bakos-Kiss Gábor
2025.02.15 Pécsi Nemzeti Színház, Kamaraszínház

McDonagh, Martin: A kripli
rendező: Puskás Dávid
2025.03.29 Centrál Színház, Budapest

McDonagh, Martin: Leenane szépe: világvégi rémmese
rendező: Szilágyi Bálint
2025.05.23 Csokonai Nemzeti Színház, Csokonai Fórum, Kóti Árpád terem, Debrecen,

Pygmalion és My Fair Lady

Shaw, George Bernard: *Pygmalion* [Romantikus történet]
rendező: Valló Péter
2011.02.27 Radnóti Miklós Színház, Budapest

Shaw, George Bernard: *Pygmalion*
rendező: Keszég László
2011.03.12 Weöres Sándor Színház, Márkus Emília terem, Szombathely

Lerner, Alan Jay: *My Fair Lady* [Musical]
rendező: Réthly Attila, koreográfus: Baczó Tünde
2012.12.31 Szigligeti Színház, Nagyvárad, Románia

Lerner, Alan Jay: *My Fair Lady* [Musical]
koreográfus: Bodor Johanna, rendező: Harsányi Zsolt
2012.12.31 Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Marosvásárhely, Románia

Loewe, Frederick: *My Fair Lady, avagy miből lesz a cserebogár* [Musical két részben]
rendező: Béres Attila, koreográfus: Lócsei Jenő
2013.10.18 Miskolci Nemzeti Színház, Miskolc

Loewe, Frederick: *My Fair Lady* [Musical két részben]

rendező: Szikora János, koreográfus: Zachár Lóránd
2014.02.15 Vörösmarty Színház, Székesfehérvár

Loewe, Frederick: *My Fair Lady* [Musical két részben]
rendező: Puskás Tamás, koreográfus: Jaross-Giorgi Viktória
2016.09.30 Centrál Színház, Budapest

Loewe, Frederick: *My Fair Lady* [Musical]
rendező: Bálint András, koreográfus: Fejes Kitty
2016.12.09 Veszprémi Petőfi Színház, Veszprém

Loewe, Frederick: *My Fair Lady* [Musical két részben]
rendező: Radó Denise (1962), koreográfus: Sebestyén Csaba (1961)
2017.01.20 Szolnoki Szigligeti Színház, Szolnok

Loewe, Frederick: *My Fair Lady* [Musical két részben]
rendező: Radó Denise (1962)
2017.04.01 Petőfi Színház, Sopron

2. melléklet – Az online kérdőív kérdéseinek pdf mentése

2024. 06. 15. 13:33

Kérdőív a dialektust használó darabok fordítási lehetőségeiről és szokásairól, a színházi megoldásokról és alkotói igényekről

Kérdőív a dialektust használó darabok fordítási lehetőségeiről és szokásairól, a színházi megoldásokról és alkotói igényekről

Bevezető

Több fordító és színházi ember találkozott már a részben vagy egészben dialektusban írt darabok magyarra fordításának problémáival. Megpróbálja-e érzékeltetni az eredeti szóhasználatát magyarul? S ha igen, hogyan? Mindenki meghozta a maga döntését. Itt és most ezeket a döntéseket a színpad és nézőtér felől szeretném megvizsgálni. Tehát mindenki véleménye fontos.

Ez a kérdőív egy doktori dolgozathoz készült, de kérem, hogy a kérdőív forma ne tévesszen meg senkit. Ez nem felmérés, nem nyelvtani/nyelvészeti teszt. Csupán az olvasó és/vagy színházba járó emberek véleményére vagyok kíváncsi, legyenek nézők, vagy alkotók.

Kérem szánjon a kérdőívre bő fél órát, mert ugyan csupán 10 kérdésből áll, de várhatóan el fog időzni a válaszokon. Minden kérdés előtt pontos leírást talál a válaszadás módjáról és lehetőségeiről.

Kérem, hogy lehetőleg minden kérdésre adjon választ, így tudja munkámat igazán segíteni. És ismétlem, a véleményére vagyok kíváncsi, így rossz választ nem lehet adni. Sőt, remélem a kérdőív egyes részei kifejezetten szórakoztatóan hatnak.

Orbán Eszter doktorjelölt, Pázmány Péter Katolikus Egyetem

Egy kis motiváció

A válaszadók részt vehetnek egy sorsoláson, ahol az **Örkény Színház "legjobb zenészsínházi produkció" díjával elismert The Black Rider c. előadásra** nyerhetnek 2 db jegyet 2024. május 26-ra. A sorsolás az előadás előtt néhány nappal történik, kérem ezt vegyék gyelembe. Amennyiben részt kíván venni a sorsolásban, kérem a kérdőív végén adja meg e-mail címét.

* Indicates required question

1. Kérem válasszon egyet a két lehetőség közül: *

Mark only one oval.

- Színházban vagy színháznak (is) dolgozom. *Skip to question 2*
- Nem dolgozom színházban vagy színháznak.
Skip to section 3 (Nem dolgozom színházban vagy színháznak.)

Skip to question 2

https://docs.google.com/forms/d/1-Q7Jw2Mteck7hs5BwNyzP_jLmvXm981-0nCM6mrFPTM/edit

1/14

Színházban vagy színháznak (is) dolgozom

2. Milyen minőségben végez munkát színházban/színháznak (több választ is megadhat)

Check all that apply.

- színész
- rendező
- dramaturg
- műfordító
- díszlet és/vagy jelmeztervező
- művészeti munkatárs
- titkársági munkatárs
- műszaki munkatárs
- egyéb

Skip to question 3

Nem dolgozom színházban vagy színháznak.

Skip to question 3

Színházlátogatási szokások

3. Milyen gyakran jár színházba?

Mark only one oval.

- hetente többször
- hetente egyszer
- havonta többször
- havonta egyszer
- évente 6-10 alkalommal
- évente 1-5 alkalommal
- nem minden évben jutok el színházba

Skip to question 4

Köszönöm az eddigi válaszokat. Most legyen a szövegé és Öné, a válaszadóé a szó. Kérem, minden példánál válasszon a leírások szerint. Ez nem nyelvészeti vagy irodalmi teszt, csupán az Ön véleményére vagyok kíváncsi.

2024. 06. 15. 13:33

Kérdőív a dialektust használó darabok fordítási lehetőségeiről és szokásairól, a színházi megoldásokról és alkotói igényekről

4. Kérem, mindegyik szóhoz válasszon **egy** a **hét** felsorolt stílus-címke közül. *(Vigyázat, lehet, hogy nem mindegyik opciót mutatja egyszerre az Ön által használt eszköz. Ilyenkor egy csúszka segítségével tud eljutni a kívánt címkéhez.)* A kutatásom sikeréhez nagyban hozzájárul, ha minden szóhoz választ egy stíluscímkét.

Mark only one oval per row.

	régies	rétegyelvi	vulgáris/közönséges	helytelen/hibás	standard/kö.
feneség	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
elillan	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
beletanyol	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
címeres takonypóc	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
kelletett(=kellett)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
xíroz	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
föltünedezik	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
bemószeros	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
kolonc	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
pakulár	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
fölcaplat	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
lepke ng	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

2024. 06. 15. 13:33

Kérdőív a dialektust használó darabok fordítási lehetőségeiről és szokásairól, a színházi megoldásokról és alkotói igényekről

5. Mit tegyen a magyar fordító, ha a színműben dialektust/tájszólást/nyelvjárást használnak?

Az alábbi kijelentésekből válassza ki azt az **egy**et, amely legjobban leírja az Ön véleményét.

Mark only one oval.

- A fordításban kötelező felhasználni a magyarországi nyelvjárásokat/dialektusokat.
- A fordításban a magyar köznyelvben meglévő regisztereket (stílusrétegeket) kell használni.
- A dialektus-használat érzékeltetésére a fordító felhasználhatja a rossz szórendet, nem összeillő szóhasználatot: az ún. rontott nyelvet.
- A magyar nyelvben általánosan nem használt/ismert dialektusok híján a fordításban nem kell megjeleníteni a dialektusokat, elég, ha a fordító a nyelvjárás használatának tényét, jelentőségét lábjegyzetben ismerteti.
- Le kell mondanunk a dialektusokat használó külföldi darabok fordításáról, mert a magyar környezetben nem értelmezhetőek.

6. Az angol Aye szó (jelentése: Igen, egyetérték, stb.) régies forma, de pl. Írországban és Skóciában általánosan használt szó. Az 2000-es évektől Magyarországon bemutatott Írországban játszódó darabokban többféleképp fordították. Ön melyik megoldást választaná?

Mark only one oval.

- Igen
- Aha
- Ja
- Ege

2024. 06. 15. 13:33

Kérdőív a dialektust használó darabok fordítási lehetőségeiről és szokásairól, a színházi megoldásokról és alkotói igényekről

7. A következő állítások közül válassza ki azt, amelyik Önre leginkább ráillik.

Mark only one oval.

- Ha határontúli magyar beszédet hallok, azt azonnal fölismerem, és azt is meg tudom mondani, hogy Erdélyből, a Felvidékről vagy pl. a Vajdaságból érkezett ez illető
- Felismerem, ha határontúli magyar beszédet hallok, de nem tudom megmondani honnan érkezett az illető.
- Fölismerem, hogy nyelvjárásban beszél az illető, de nem tudom megmondani, hogy határontúli, vagy országon belüli nyelvjárásról/szóhasználatról van-e szó.
- Nem tűnik fel, ha valaki nyelvjárásban beszél.

*Skip to section 6 (A következőben **három darabrészlet** két-két fordítását olvashatja. A nyersfordítás alatt megtalálja a jelenetrészletek két műfordítók által készített fordítását. A jelenetrészek mindkét fordítását játszották már magyar színpadon. Kérem a szövegrészletek elolvasása után jelölje meg az értékelő részben azt a fordításváltozatot, amelyre Ön szerint jobban illik a meghatározás. A nyersfordítást nem kell értékelnie, az segítségképpen, viszonyítási alapként szerepel a fordítások előtt.)*

A következőben **három darabrészlet** két-két fordítását olvashatja. A nyersfordítás alatt megtalálja a jelenetrészletek két műfordítók által készített fordítását. A jelenetrészek mindkét fordítását játszották már magyar színpadon. Kérem a szövegrészletek elolvasása után jelölje meg az értékelő részben azt a fordításváltozatot, amelyre Ön szerint jobban illik a meghatározás. A nyersfordítást nem kell értékelnie, az segítségképpen, viszonyítási alapként szerepel a fordítások előtt.

Első részlet

2024. 06. 15. 13:33

Kérdőív a dialektust használó darabok fordítási lehetőségeiről és szokásairól, a színházi megoldásokról és alkotói igényekről

I. részlet

I. RÉSZLET

NYERSFORDÍTÁS

MAG Nem hangos egy hangyányit a rádió, Maureen?**MAUREEN** Egy hangyányit hangos volna?*Maureen dühösen rácsap a rádióra. Kikapcsolja. Szünet.***MAG** Különben sincs benne semmi. Egy öregember énekel értelmetlenségeket.**MAUREEN** Nem te akartad, hogy ez az állomás legyen beállítva?**MAG** Csak a Ceilidh Time és a miafranc miatt.**MAUREEN** Most már késő reklamálni.

A FORDÍTÁS	B FORDÍTÁS
MAG Nem hangos egy csöpicét a rádió, Maureen?	MAG Te, nem hangos egy icikepicikét az a rádió, Maureen?
MAUREEN Igen? Hangos volna egy csöpicét?	MAUREEN Tényleg? Hangos egy icikepicikét?
<i>Maureen dühösen ráüt a rádióra, ezzel kikapcsolja. Szünet.</i>	<i>újra rávág dühösen a rádióra, kikapcsolja. Szünet</i>
MAG Egyébként sincs benne semmi. Egy öregember zagyorászik, nem?	MAG Úgyse adnak benne semmi érdekeset. Valami vénség énekel valamit értelmetlenül.
MAUREEN Te akartad, hogy erre a szaros nosztalgia-adóra állítsam.	MAUREEN Te akartad, hogy erre az adóra állítsam, nem?
MAG Csak a "Hallgatók kérték" miatt.	MAG Csak a Szívküldi miatt.
MAUREEN Persze.	MAUREEN Most már késő reklamálni.
MAG Persze hát! Nem is a zagyorászásér akartam.	

2024. 06. 15. 13:33

Kérdőív a dialektust használó darabok fordítási lehetőségeiről és szokásairól, a színházi megoldásokról és alkotói igényekről

8. Mi a benyomása a két szövegről?

Check all that apply.

	A	B
Pontosabbnak hat	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Szórakoztatóbb	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ha én rendezném, játszanám, stb. ezt választanám	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Idétlen, erőltetetten vicceskedő	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Így nem beszél élő magyar ember	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Második részlet

II. részlet

II. RÉSZLET

NYERSFORDÍTÁS

MAG Vegyél föl valamit, ne mászkálj félmeztelenül a házban! Az jobban állna.

MAUREEN Szeretek félmeztelenül mászkálni a házban. Felizgat.

MAG Képzelem.

MAUREEN Felizgat.

MAG És fogadok az angliai Difford Hallra is emlékeztet, fogadok...

MAUREEN /dühösen/ Na fogd be a kibaszott...

MAG Ott sem engedték, hogy a saját ruhádat hordjad, ugye?

MAUREEN Azt mondtam, fogd be a pofád!

MAG Csak hosszú hálóinget és kényszerzubbonyt... |

A FORDÍTÁS

MAG Húzzál magadra valamit! Szaladgál itt nekem félmeztelenül a házban... Erre bezzeg van esze...

MAUREEN Szeretek félmeztelenül szaladgálni a házban. Fölizgat.

MAG Föl. El tudom képzelni.

MAUREEN Föl is.

MAG És föltámadnak a szép emlékek, igaz? A Difford Hall Angliában, igaz? Lefogadom...

MAUREEN (*dühösen*) Most már fogd be azt a rohadt lepcsés...

MAG Ott aztán nem engedték, hogy a saját ruhádban nagyon járjál, mi? Még véletlenül se.

MAUREEN Fogd be a szádat, nem mondtam?

MAG Csak azokat a köntösöket meg összecsatolt zubbonyokat adták rád, mi...

B FORDÍTÁS

MAG Húznál föl inkább valamit, ne lógáznád itt a pucér valagad.

MAUREEN Képzeld, hogy szeretem lógázni. Fölizgulok tőle. Tudod mi az?

MAG Képzelem. Csak nehogy túl fölizguljál, te pinalina.

MAUREEN Mér bajod az neked, mi?

MAG És nehogy megen mások adják rád a bokahálóinget, meg a zubbonyt, mint odaát. Emlékszel?

MAUREEN Anya... ezt ne, anya...

MAG Difford Hall, emlékszel? Ott nem miniszoknya volt, hanem kényszerzubbony.

MAUREEN (*őrlöngve*) na most már aztán fogd be azt a lepcsés kibaszott...

2024. 06. 15. 13:33

Kérdőív a dialektust használó darabok fordítási lehetőségeiről és szokásairól, a színházi megoldásokról és alkotói igényekről

9. Mi a benyomása a két szövegről?

Check all that apply.

	A	B
<hr/> Pontosabbnak hat	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<hr/> Szórakoztatóbb	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<hr/> Ha én rendezném, játszanám, stb. ezt választanám	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<hr/> Idétlen, erőltetetten vicceskedő	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<hr/> Így nem beszél élő magyar ember	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Harmadik részlet

III. részlet - Nyersfordítás

III. RÉSZLET

NYERSFORDÍTÁS

BLACKMOUTH *(láthatóan egyensúly-problémái vannak)* Két évig tartottak bent, ebben a menetben. De megmutattam nekik. Kijöttem. Jó gyorsan: ebben a menetben. Ha ha ha! *(egymás után mutatja, hogy rüg, ledőf, hasba boksol.)* Na egy kékkabátosnak már nem lesz alkalma a szegény srácokat a legelőre vinni. Ránézek, a szeme, mint a forró kátrány, olyan, fekete a vértől. Ss. Ss. Engem nézel, mi? Megmutattam hova nézzen.

COL *(nagyon tetszik neki)* Ohohó, jól megmutattad neki, mi, Blackmouth?

SAILOR *(veszélyesen)* Azt állítod magadról, hogy gyilkos vagy?

BLACKMOUTH Tessék?

SAILOR Az az én nevem, Blackmouth. És nem egy büdös róka vagyok ám.

RACHEL Nyugi, Sailor.

SAILOR *(lesöpri magáról)* Hagyjál már! Szóval most nálam vagy, Blackmouth. Úgyhogy vigyázz hova lépsz. És vigyázz mit csinálsz Rosie-val, az én Rosie-mmal.

(Blackmouth a kihívó tekintetre kihívó tekintettel válaszol, de átgondolja és lefordul a kihívásról)

BLACKMOUTH OK, OK.

RACHEL *(Sailornek)* Mi van, ha utána jönnek?

SAILOR Senki nem jön ide senki az öreg Sawney területére, senki után. Senki. Itt én vagyok a gyilkos és mindenki más jobb, ha befogja a pofáját, mielőtt én fogom be nekik. Rachel, te mocskos lepra, gyere föl az ágyba.

III. részlet - A és B fordítás

A FORDÍTÁS	B FORDÍTÁS
<p>Kormos Majdnem két évre vittek be, ennél a mostaninál. De megleckéztettem őket. Kijöttem, ki én. Gyors voltam, mint a villám, ennél most. Dum-du-<u>dum</u>. [Eljátssza, hogy <u>rúg</u>, <u>döf</u>, <u>övön alulra üt</u>.] Egy smasszerrel kevesebb; mer' az a faszi már sose tesz lakatot senki <u>ember fiára</u>. Nézd csak: a <u>szeme</u> mint a gőzölgő szurok, olyan fekete a vértől. Sz-sz. Rám akart nézni, he? Hát megmutattam neki, hova nézzen.</p> <p>Col [<i>elragadtatva</i>]: Ejha, ezt jól elintézted, igaz, Kormos?</p> <p>Tengerész [<i>fenyegetőn</i>]: Azt mondd, Kivégző vagy?</p> <p>Kormos He?</p> <p>Tengerész Az az én nevem, Kormos. És én nem vagyok bűdös görény, tudod?</p> <p>Rachel Nyugi, Tengerész.</p> <p>Tengerész [<i>lerázza</i>]: Hagyjál, jó? Az én házamban vagy, Kormos. Akkor vigyázz magadra. És jól gondold meg, mit <u>csinálasz</u> a <u>Rosie-val</u>, az én <u>Rosie</u> lányommal. Jól gondold meg.</p> <p>[<i>Kormos viszonozza a Tengerész fenyegető tekintetét, de aztán meggondolja magát és kitér az összecsapás elől.</i>]</p> <p>Kormos Jó' van, jó' van.</p> <p>Rachel [<i>a Tengerészhez</i>]: Mi lesz, ha érte jönnek?</p> <p>Tengerész Senki se jön senkiért a <u>Sawney</u> házába. Senki. Itt én vagyok a Kivégző, és a többiek fogják be a pofájukat, különben én fogom be nekik. Rachel, te ótvaros ribanc, <u>gyere föl az ágyba</u>.</p>	<p>FÜSTÖLTHÚS Két évre tettek volna el üdülni ebbe a menetbe. De én adtam a testüknek. Otthagytam <u>iket</u>. Suttu, már kinn is voltam. Adtam egyet a formájuknak. (Eljátssza: rúg, szúr, üt, öv alá) Egy szürke smasszer az már nem csapja rá a bilincset senki fiára. A szeme úgy füstölgött neki, mint a forró kátrány, mert az csak vért akart látni. Mindig énrajtam volt a szeme. Nahát én megmutattam neki, hova vigye a szemét.</p> <p>COL [<i>lelkesen</i>] Hohohó, szóval hazavágtad, Füstikém?</p> <p>TENGERÉSZ [<i>fenyegetően</i>] Szóval azt mondd, vérengző vagy?</p> <p>FÜSTÖLTHÚS Mi?</p> <p>TENGERÉSZ Az már az én nevem, hallod? Az egér se <u>húgyozta</u> meg, hallod.</p> <p>RACHEL Ne tegyél csudát, tengerész.</p> <p>TENGERÉSZ [<i>lerázza</i>] Ne okoskodjál! Az én lakásomon vagy, Füstölthús. Úgy becsült meg magad. És úgy becsüld meg <u>Rosie-t</u>. Az én <u>Rosie-mat</u>.</p> <p>[<i>Füstölthús egy darabog farkaszemet néz vele, aztán meggondolja és kitér a tekintete elől</i>]</p> <p>FÜSTÖLTHÚS Jól van, na. Jól van.</p> <p>RACHEL (a Tengerészhez) Aztán mi lesz, ha lenyomozzák?</p> <p>TENGERÉSZ <u>Sawneyék</u> lakására nem jön senki <u>nyomozkodni</u>. Olyan nincs. Itt én vagyok a vérengző, és a többi, az fogja a pofáját, mert én fogom be neki. Rachel! Rossz riherongy! Indíts az ágyba!</p>

2024. 06. 15. 13:33

Kérdőív a dialektust használó darabok fordítási lehetőségeiről és szokásairól, a színházi megoldásokról és alkotói igényekről

10. Mi a benyomása a két szövegről?

Check all that apply.

	A	B
Pontosabbnak hat	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Szórakoztatóbb	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ha én rendezném, játszanám, stb. ezt választanám	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Idétlen, erőltetetten vicceskedő	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Így nem beszél élő magyar ember	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Kérem, a fenti példák ismeretében válaszoljon a következő kérdésekre.

11. Kérem válasszon a következő állításokból egyet, amely leginkább leírja a véleményét.

Mark only one oval.

- Az a legfontosabb, hogy a darab magyar szövege pontos fordítás legyen.
- Az a legfontosabb, hogy a magyar szövegben megjelenjen az eredetiben használt dialektus jellege.
- Amennyiben a dialektus-használatot nem lehet magyarul megmutatni, az eredeti szöveg átírása, átalakítása is eszköz lehet.
- A vidékies, régies szóhasználat árt a műnek, még akkor is, ha az valóban vidéki vagy régies környezetben játszódik

2024. 06. 15. 13:33

Kérdőív a dialektus használó darabok fordítási lehetőségeiről és szokásairól, a színházi megoldásokról és alkotói igényekről

12. Kérem válasszon a következő állításokból egyet, amely leginkább leírja a véleményét.

Mark only one oval.

- Ha az eredeti műben a dialektus-használat mögöttes mondanivalót (humorforrás, politikai tartalom, stb) hordoz, a fordításban ezt a magyar viszonylatban érthető szójátékra, szókapcsolatra kell fordítani.
- Ha az eredeti műben a dialektus-használat mögöttes mondanivalót hordoz, ezt a fordítónak jegyzetben tudatnia kell, de nem hozhat döntéseket a színpadraállítók helyett.
- A fordítónak csupán a szöveghű fordítás a feladata, az már a rendező és dramaturg dolga, hogy az esetleges kulturális utalásokat felkutassák és az előadásban megjelenítsék.

13. Kérem válasszon a következő állításokból egyet, amely leginkább leírja a véleményét.

Mark only one oval.

- Egy színdarab fordításánál fontos, hogy a fordító alaposan ismerje a nyelvben lévő rejtett társadalmi kódot és ezt a magyar szöveg olvasásakor jegyzetek nélkül is érzékeljük.
- Egy színdarab fordításánál fontos, hogy a fordító maga is gyakorló író legyen.
- Egy színdarab fordításánál fontos, hogy színházi gyakorlattal rendelkező ember készítse.

14. Kérem válasszon a következő állításokból egyet, amely leginkább leírja a véleményét.

Mark only one oval.

- Nem szerencsés, hogy amennyiben a fordító a dialektus-használat helyett 'új nyelvet' talál ki, a születendő szöveg sokszor más hatást kelt mint az eredeti (pl. humorosabb lesz).
- Nem baj, ha humorosabb lesz, amennyiben a szöveg erős színpadi hatást kelt.
- A dialektushasználatot nem lehet, ezért nem is kell ábrázolni. A szereplők jellemét kell megmutatni a szóhasználatukkal.

Visszajelzés és nyereeményjáték :)

2024. 06. 15. 13:33

Kérdőív a dialektust használó darabok fordítási lehetőségeiről és szokásairól, a színházi megoldásokról és alkotói igényekről

15. Amennyiben megjegyzést kíván fűzni a kérdőívhez, itt megteheti:

16. Amennyiben részt szeretne venni a sorsoláson, kérem adja meg az emailcímét.
Ott fogom értesíteni, ha Ön nyert.

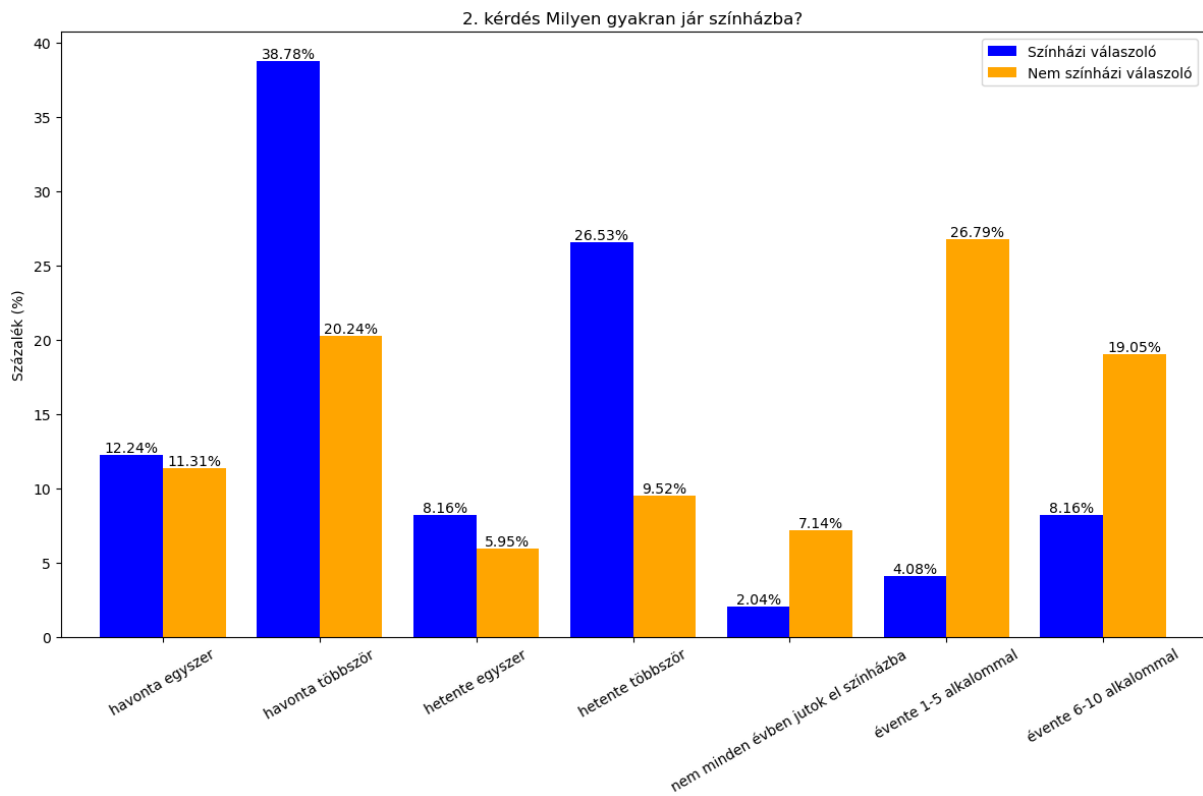
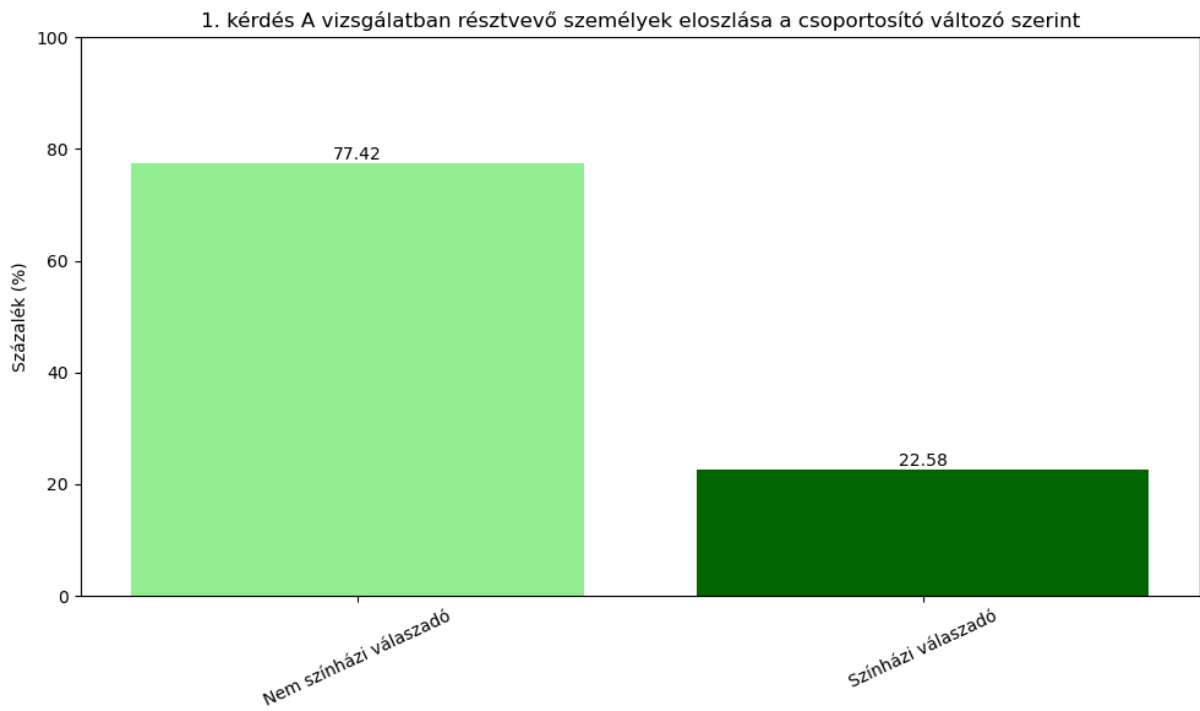
Köszönet

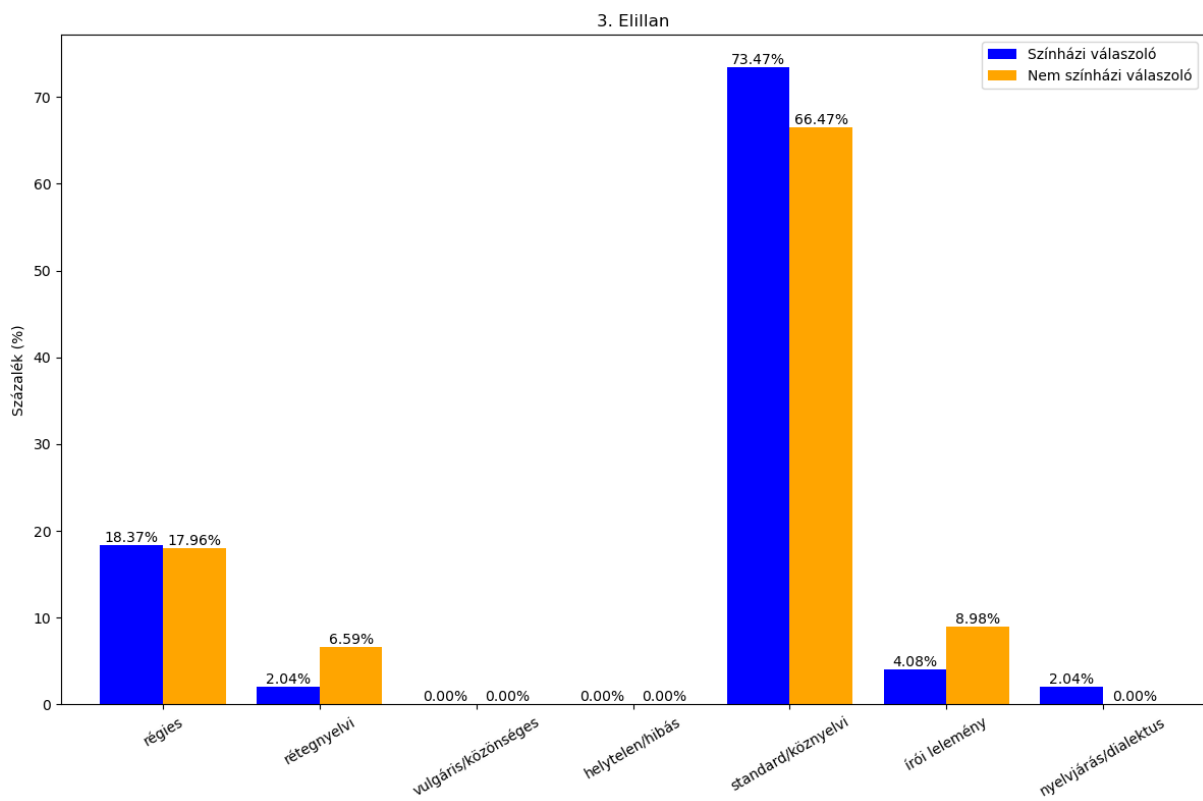
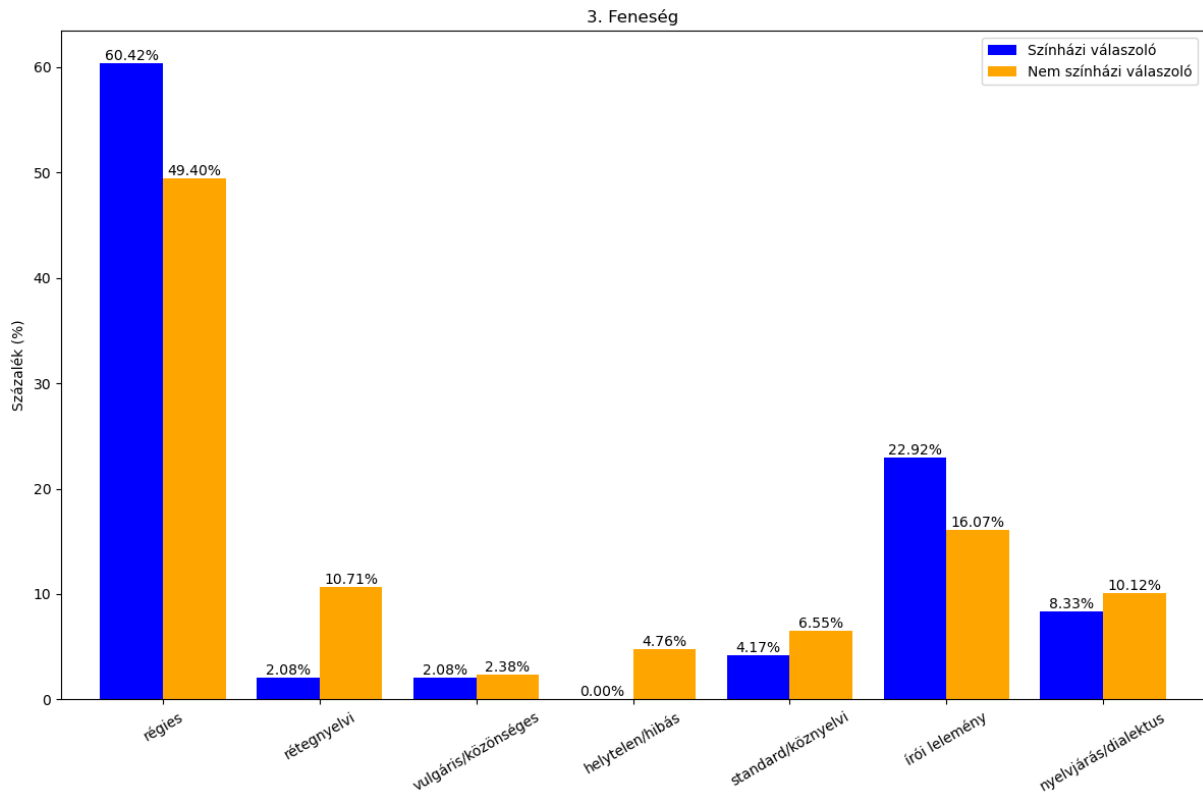
Nagyon szépen köszönöm, hogy időt szánt a kérdőív kitöltésére, és ezzel segítette doktori kutatásomat.

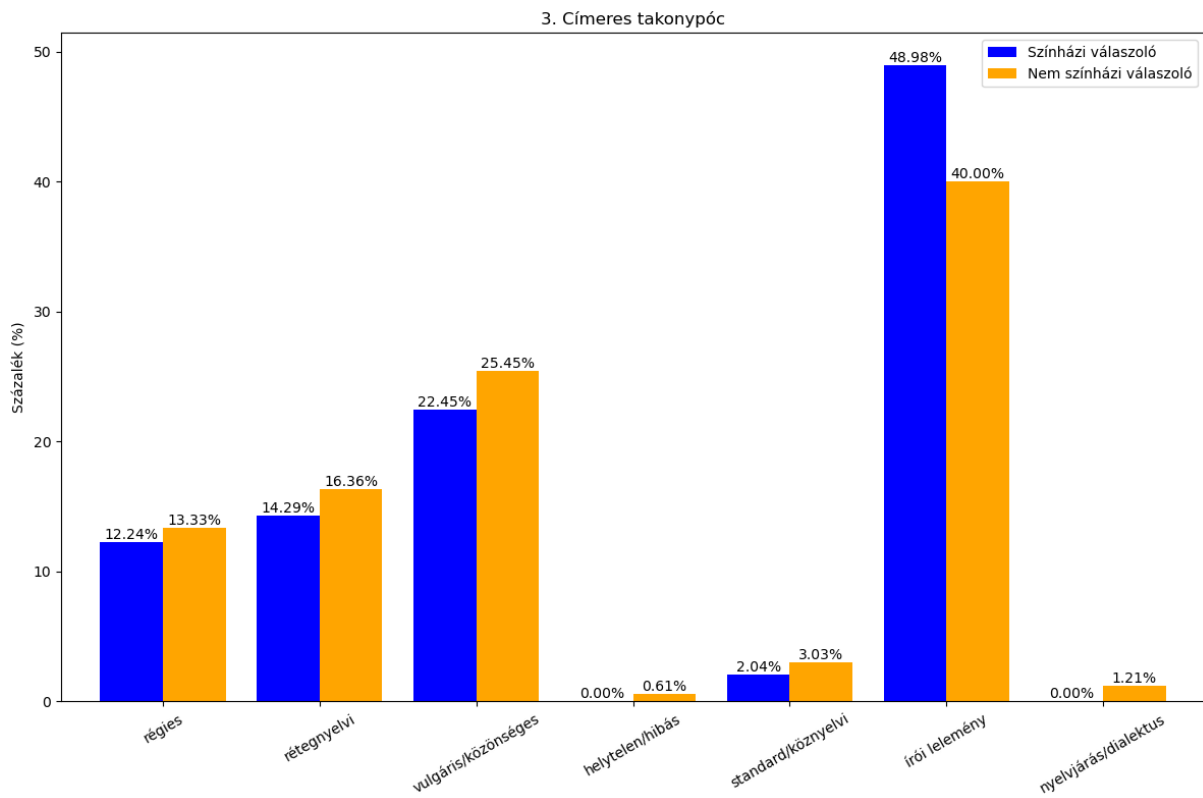
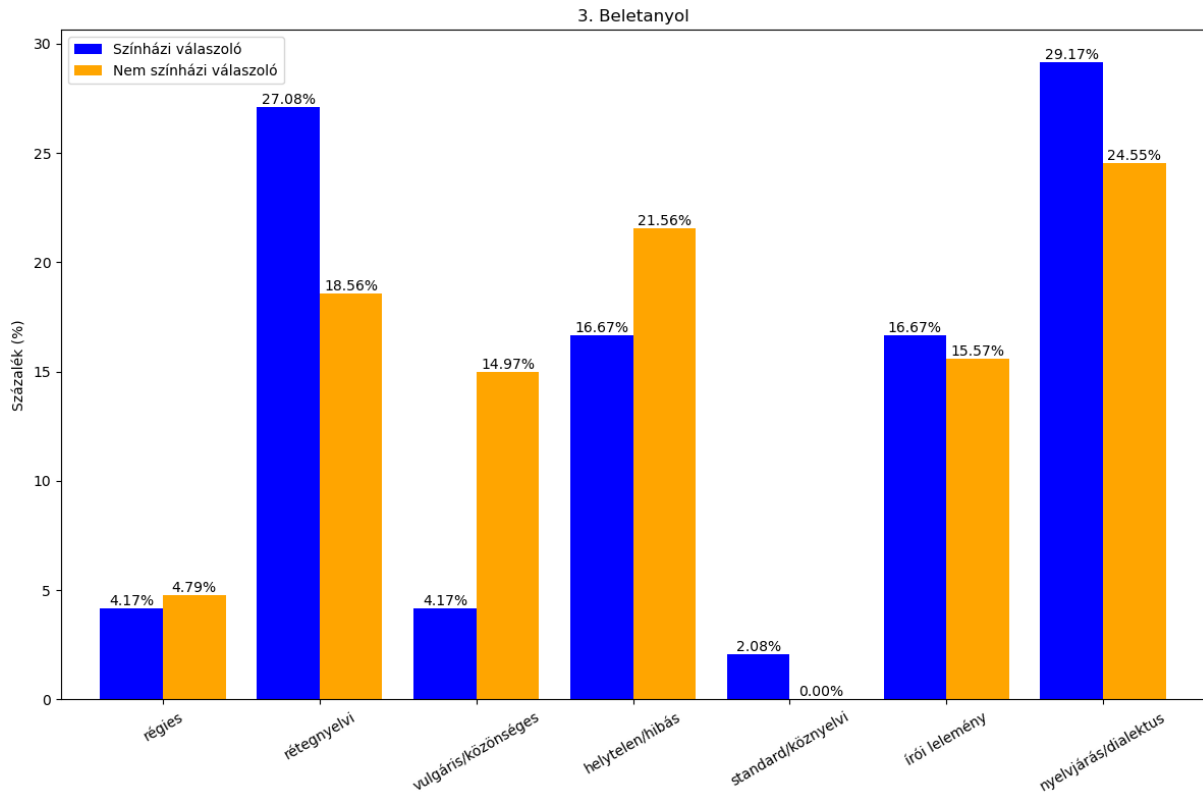
This content is neither created nor endorsed by Google.

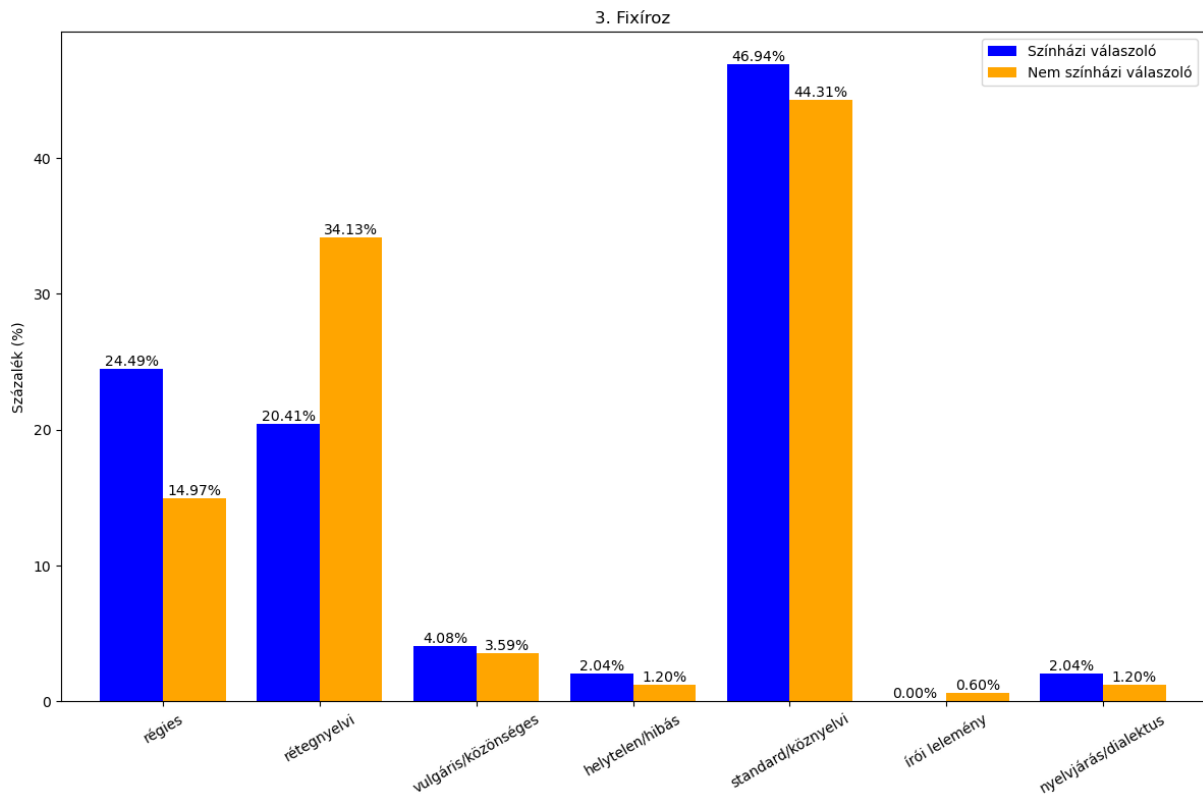
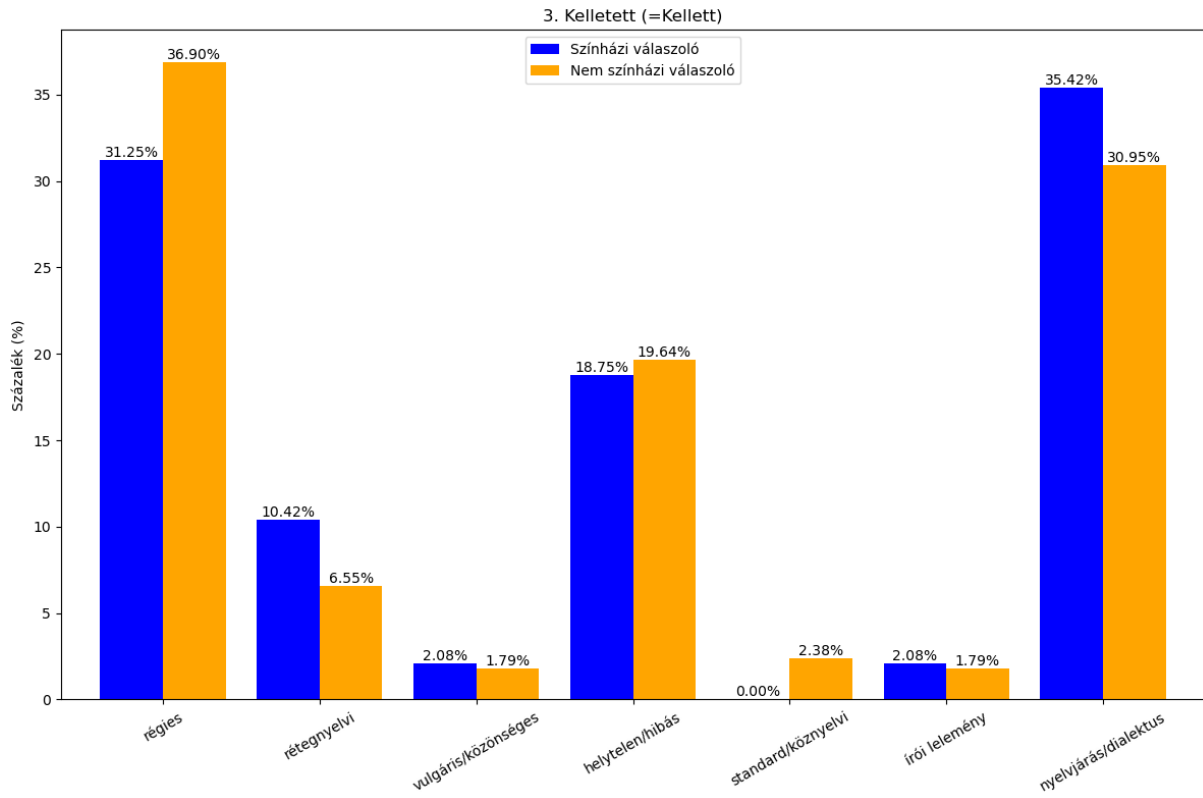
Google Forms

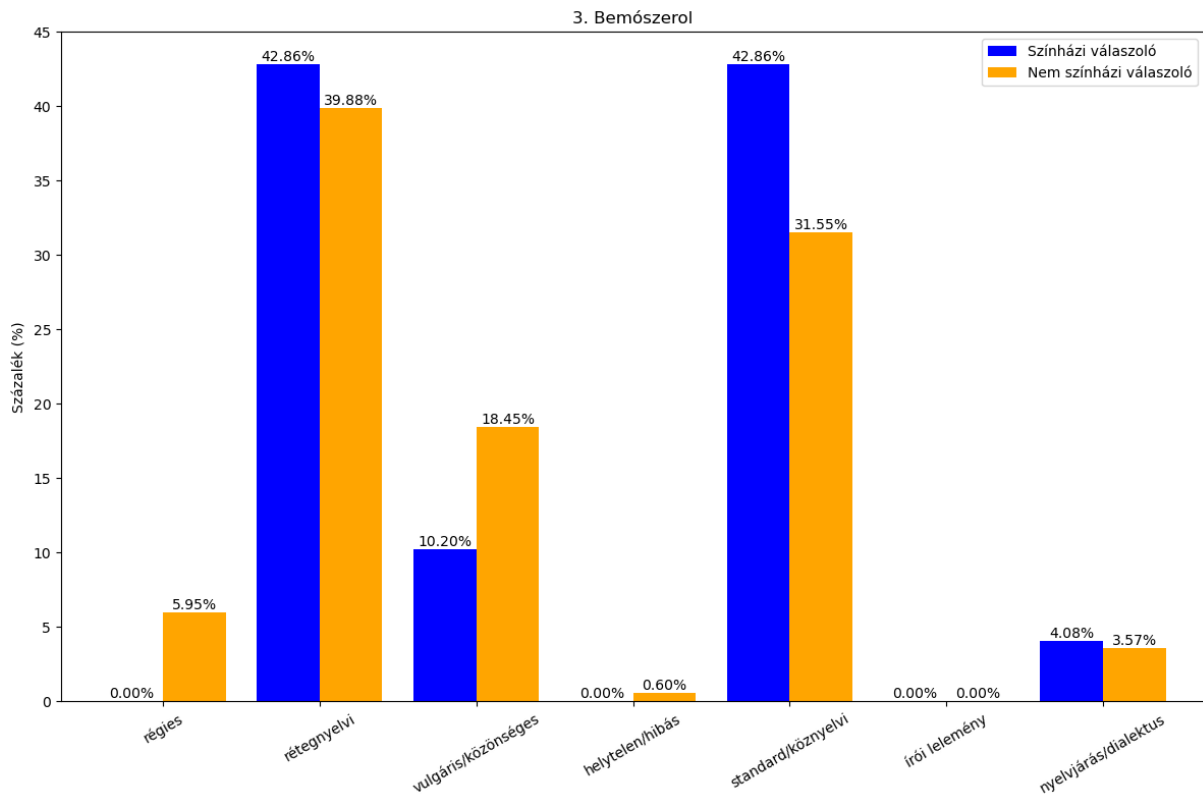
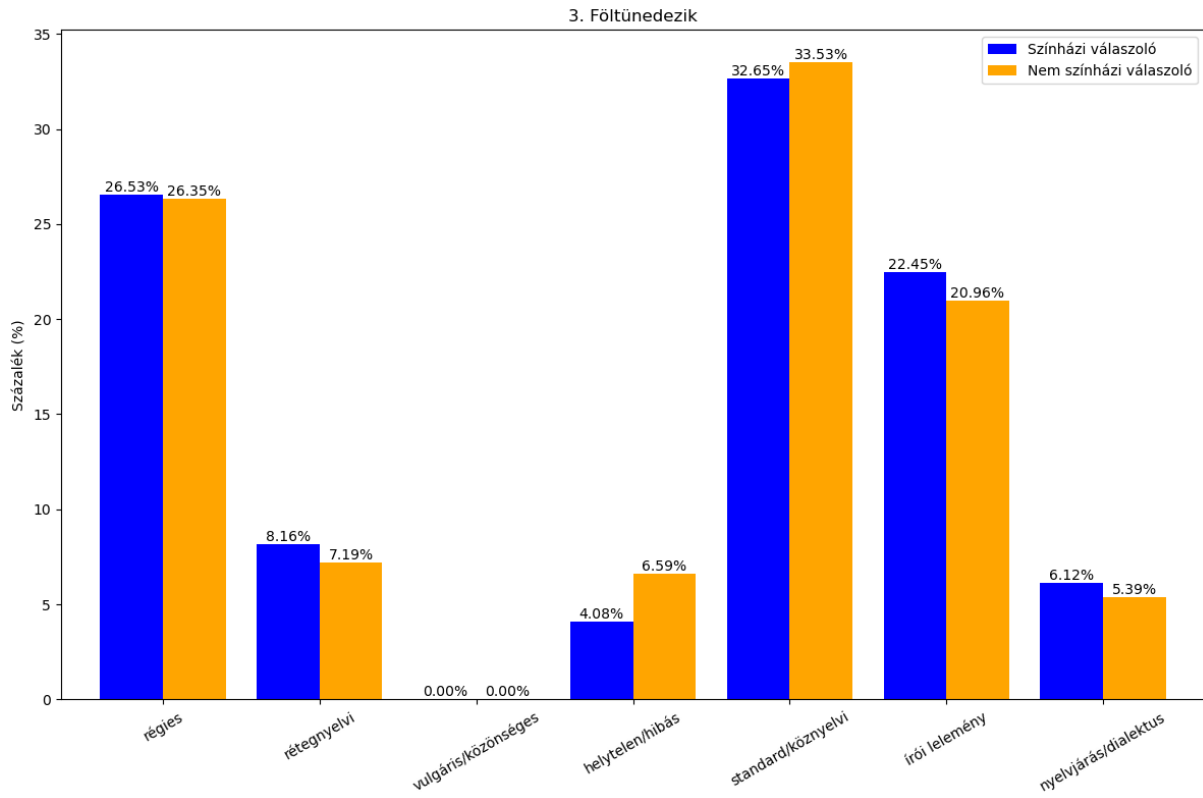
3. melléklet – A kérdőív kérdéseire adott válaszok alapján készült grafikonok (2024)

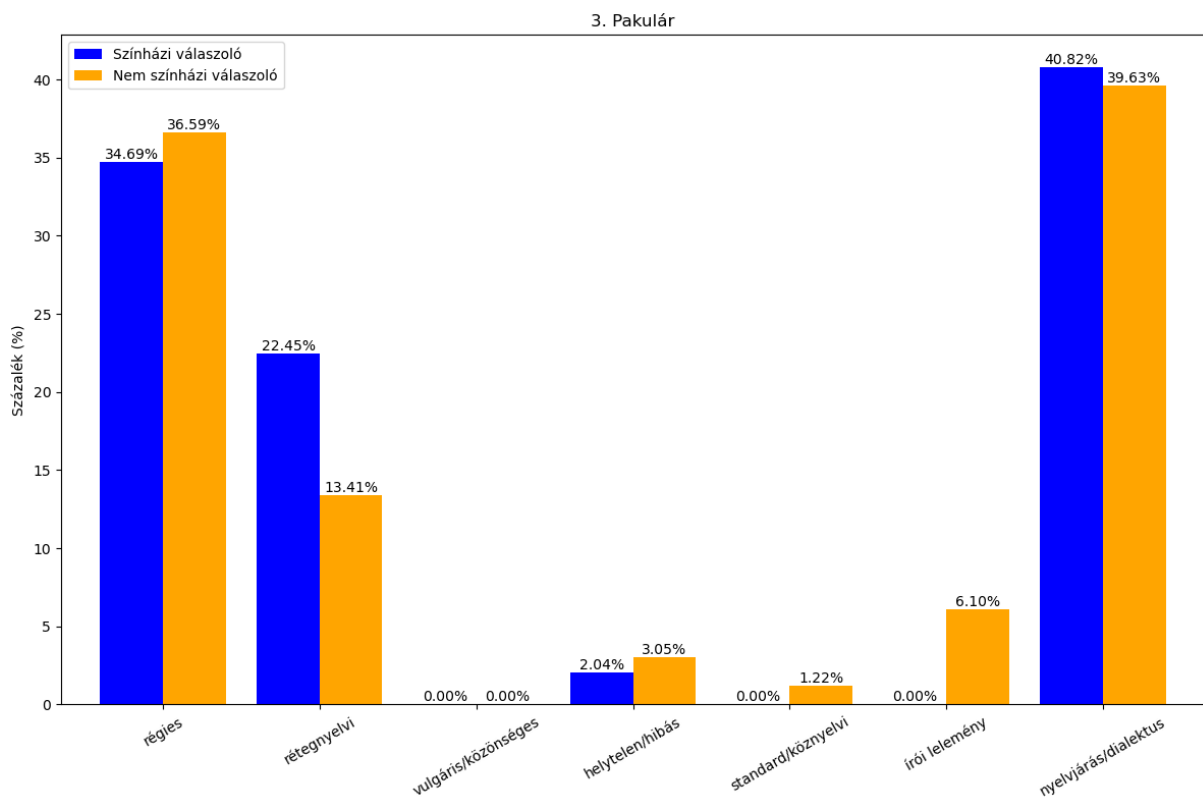
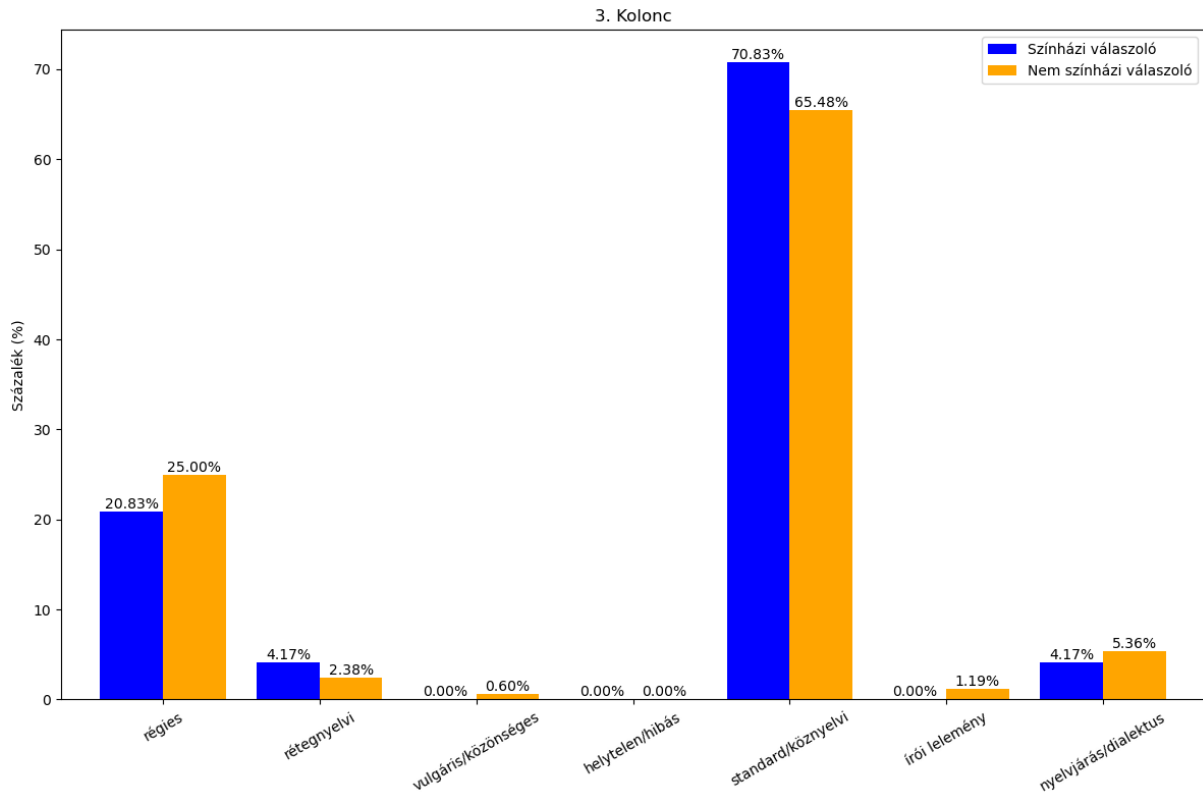


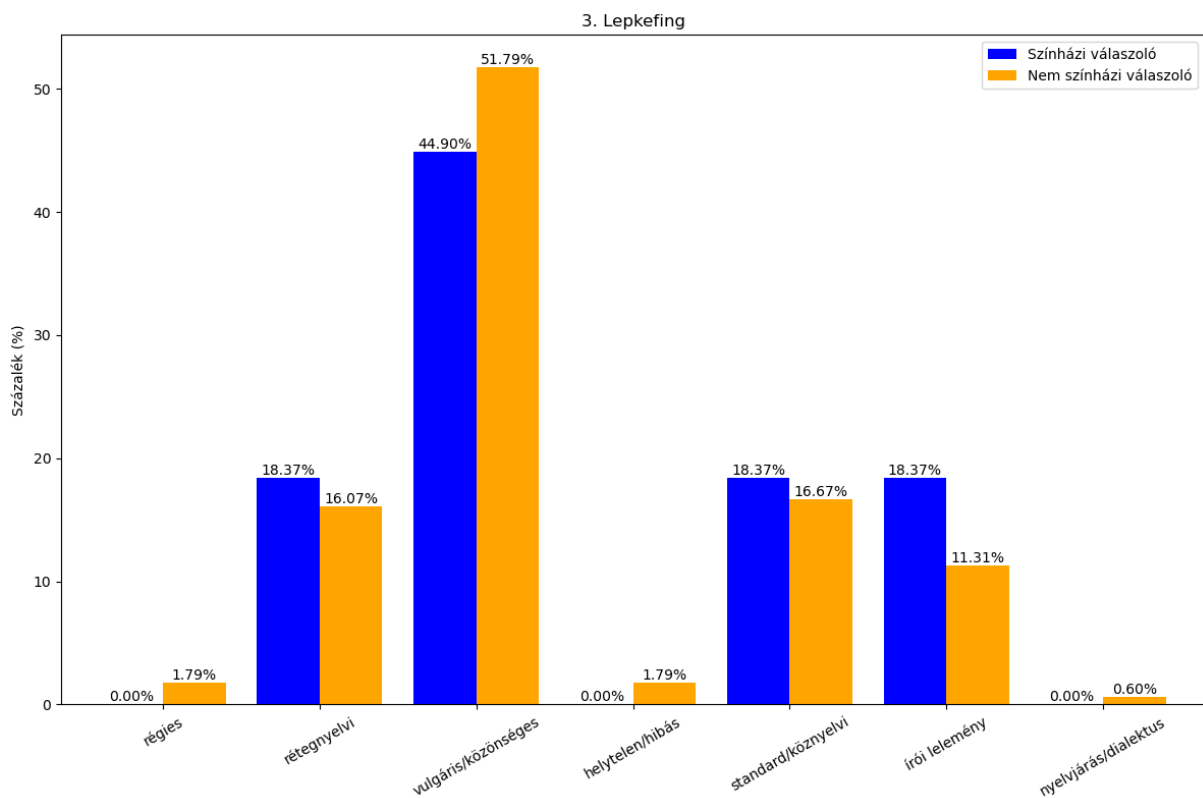
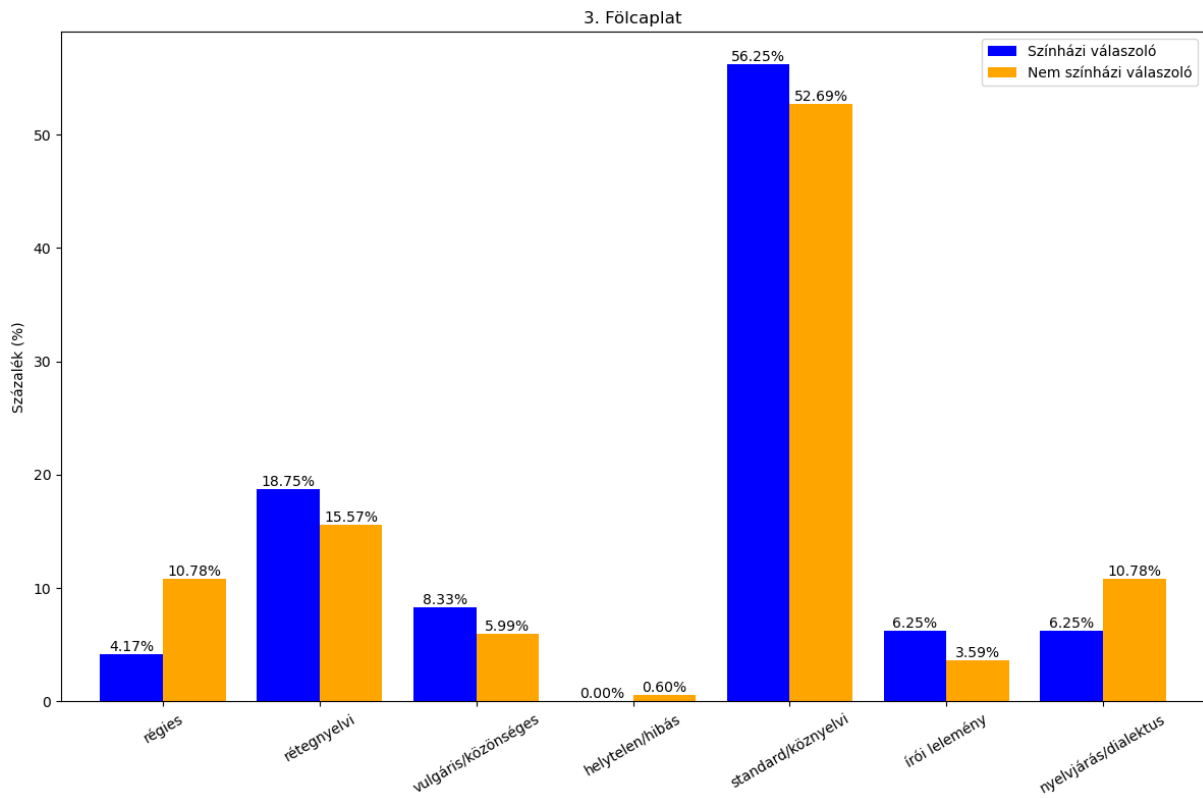




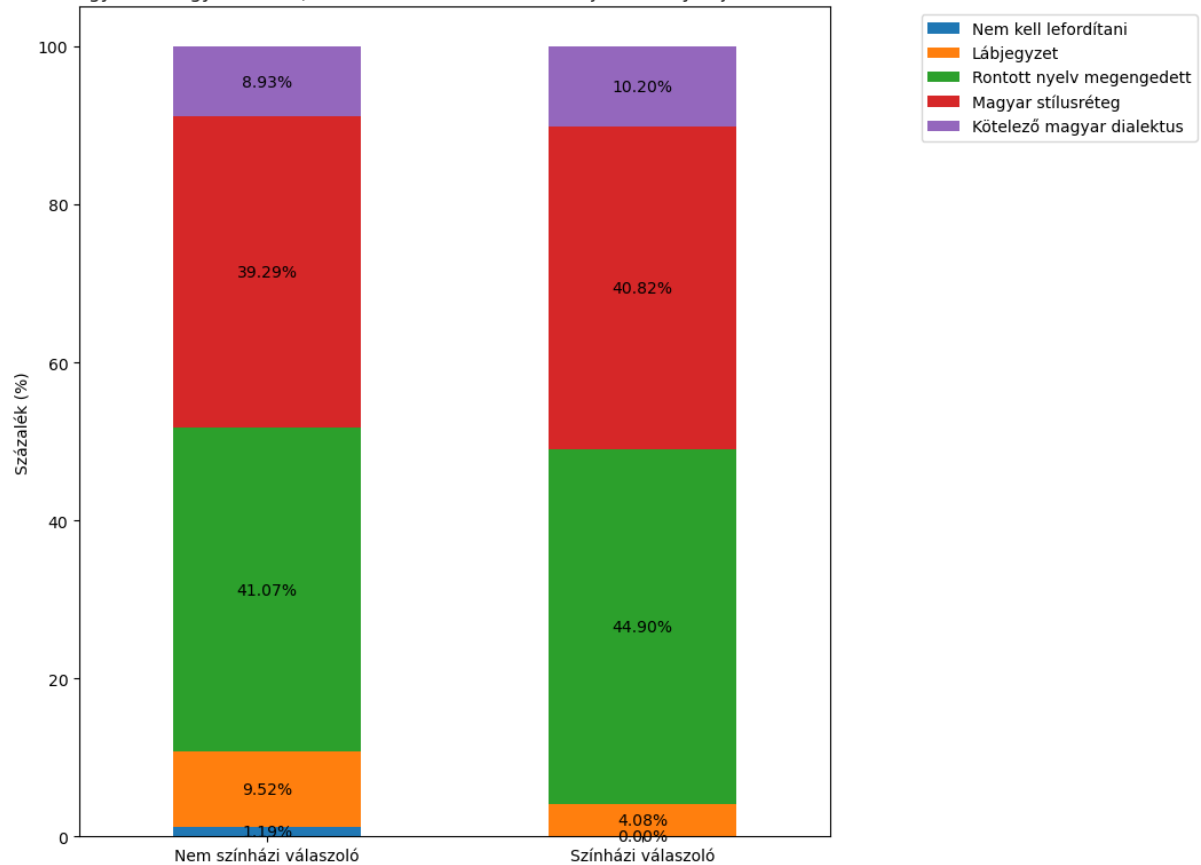




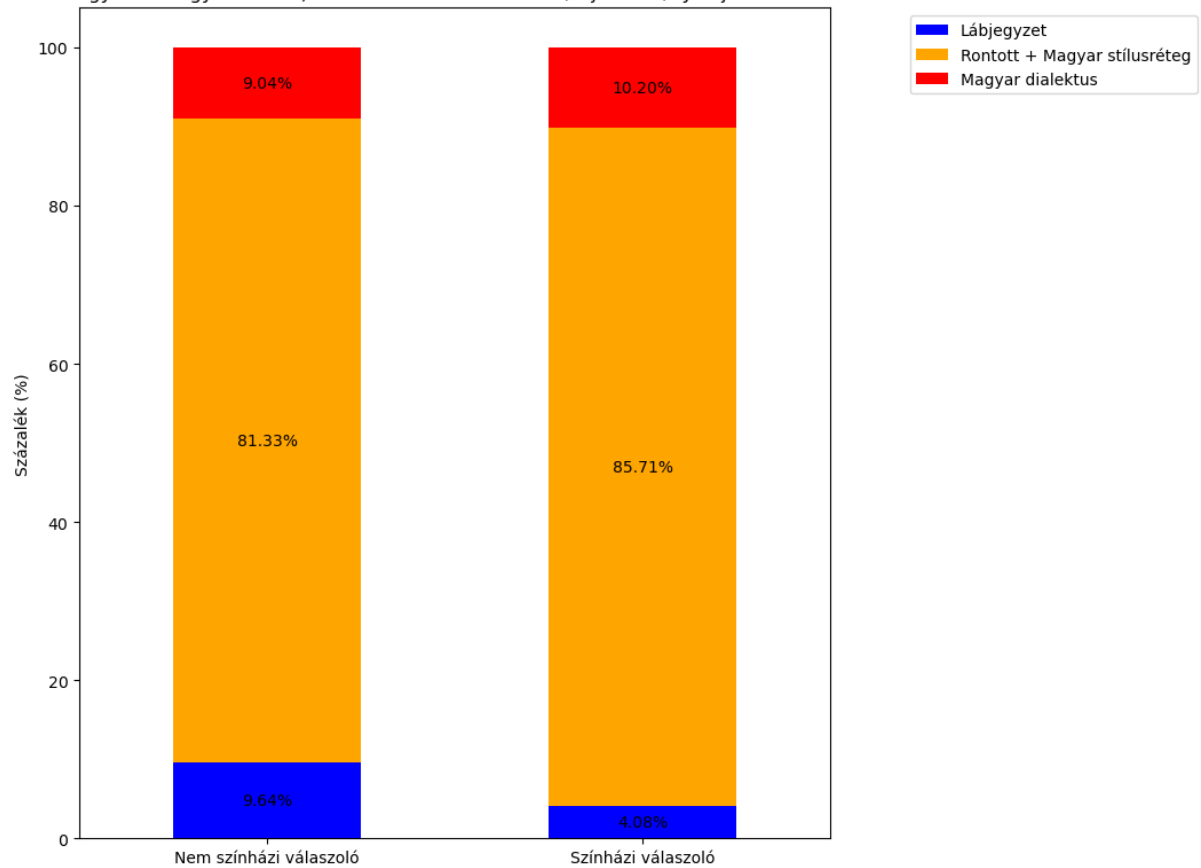


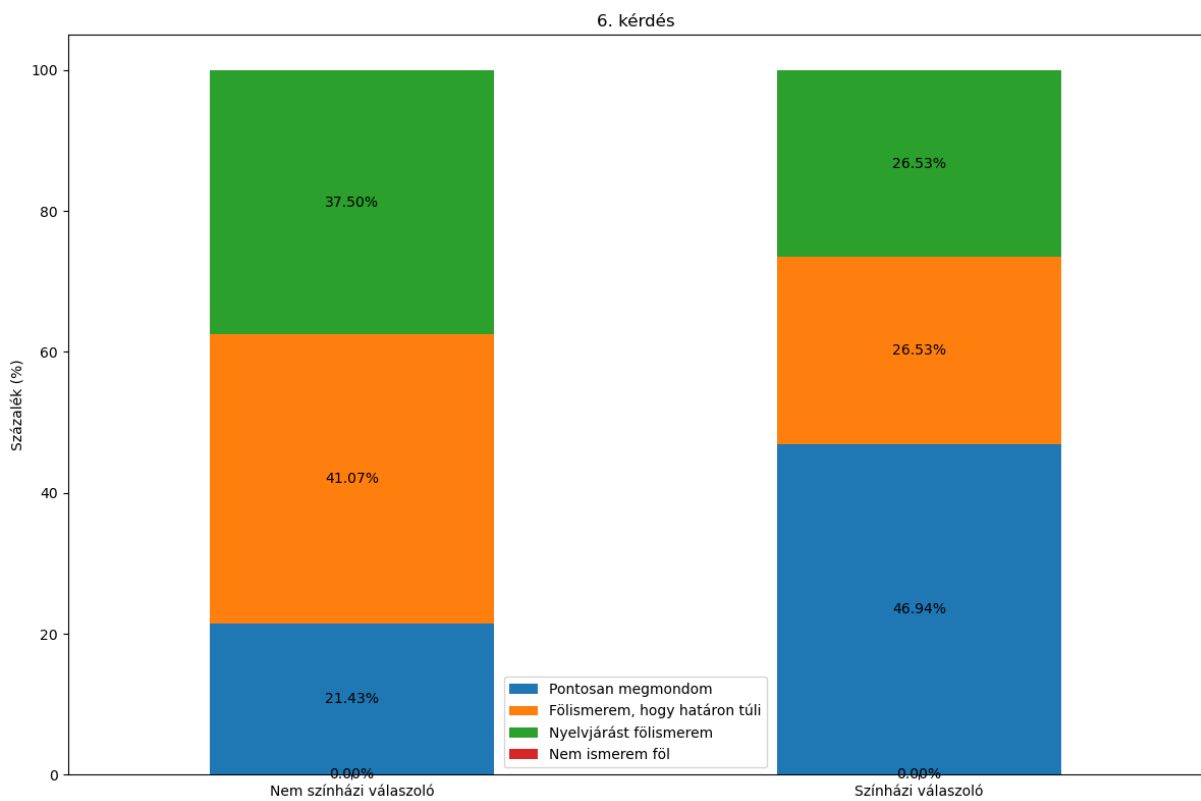
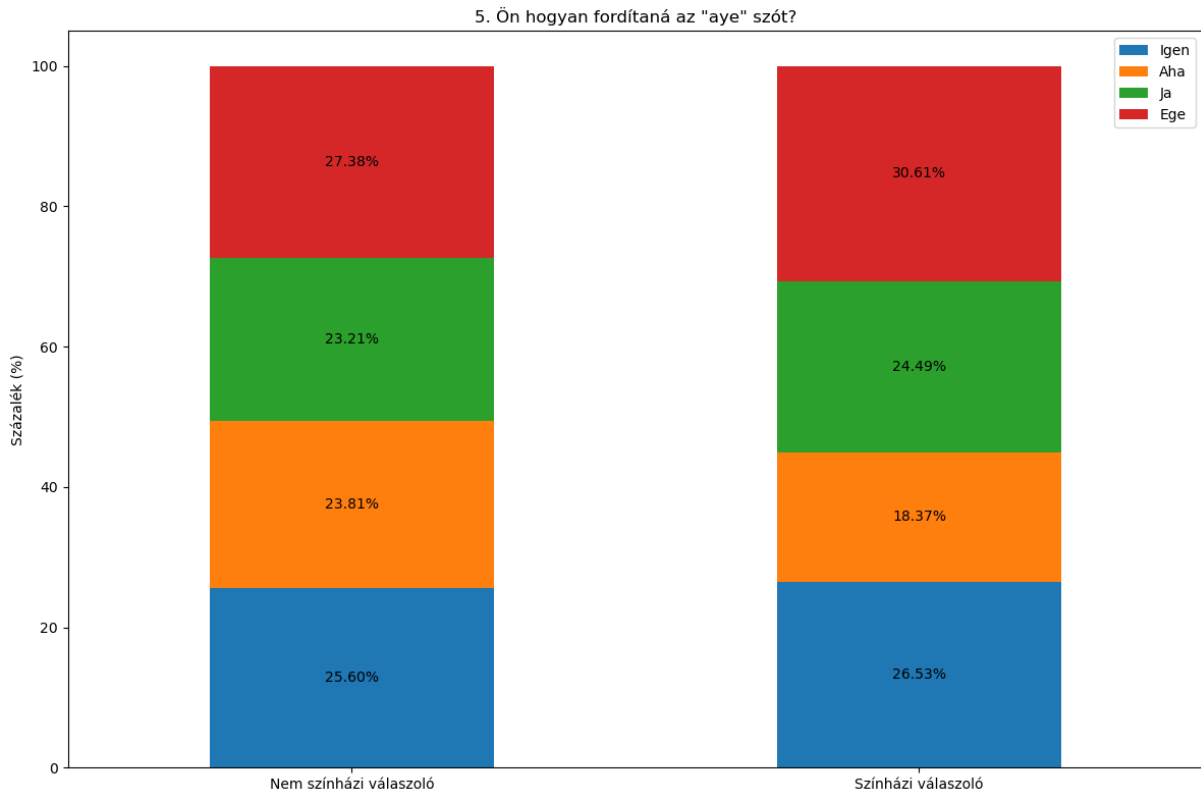


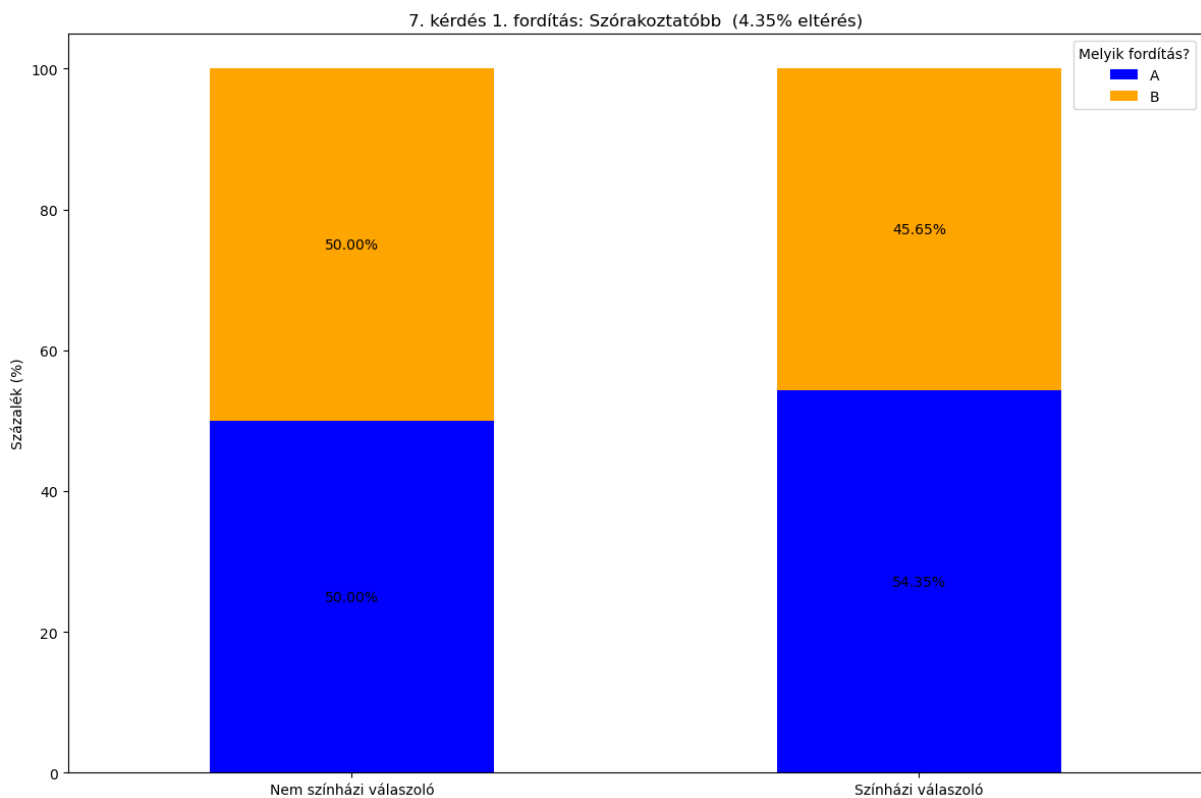
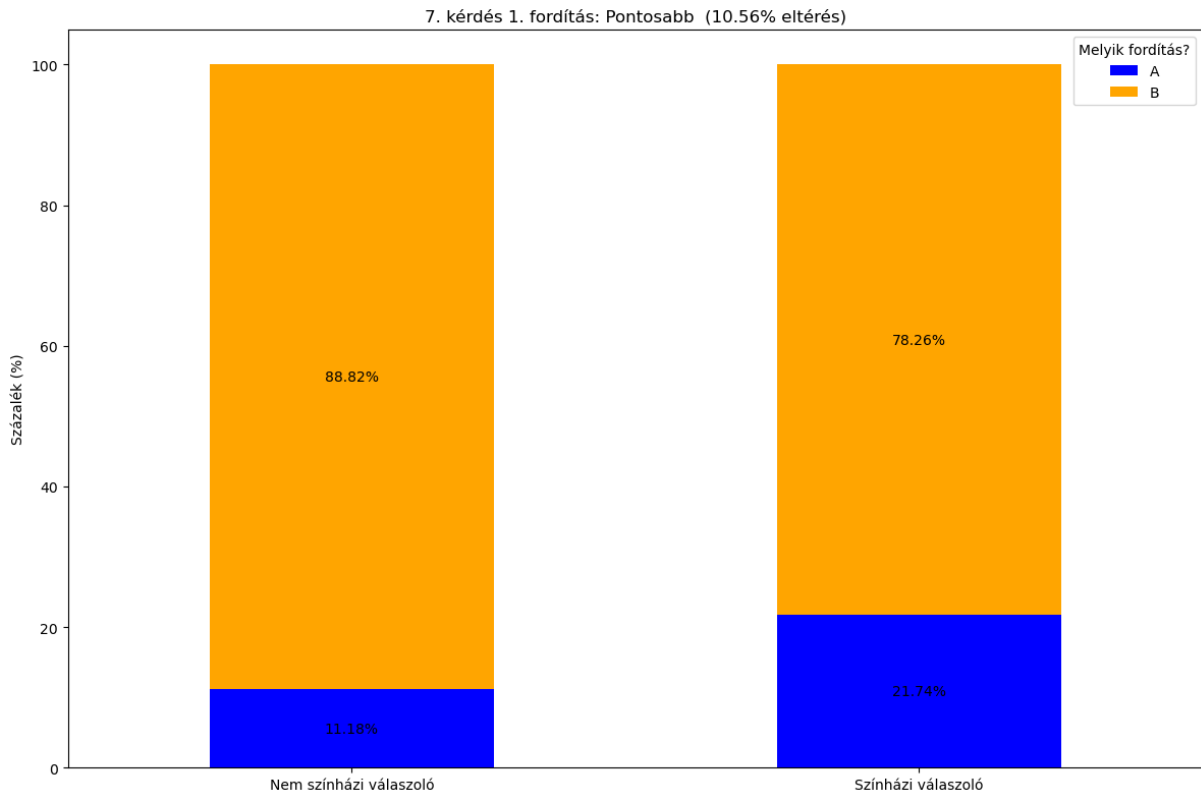
4. Mit tegyen a magyar fordító, ha a színműben dialektust/tájszólást/nyelvjárást használnak?

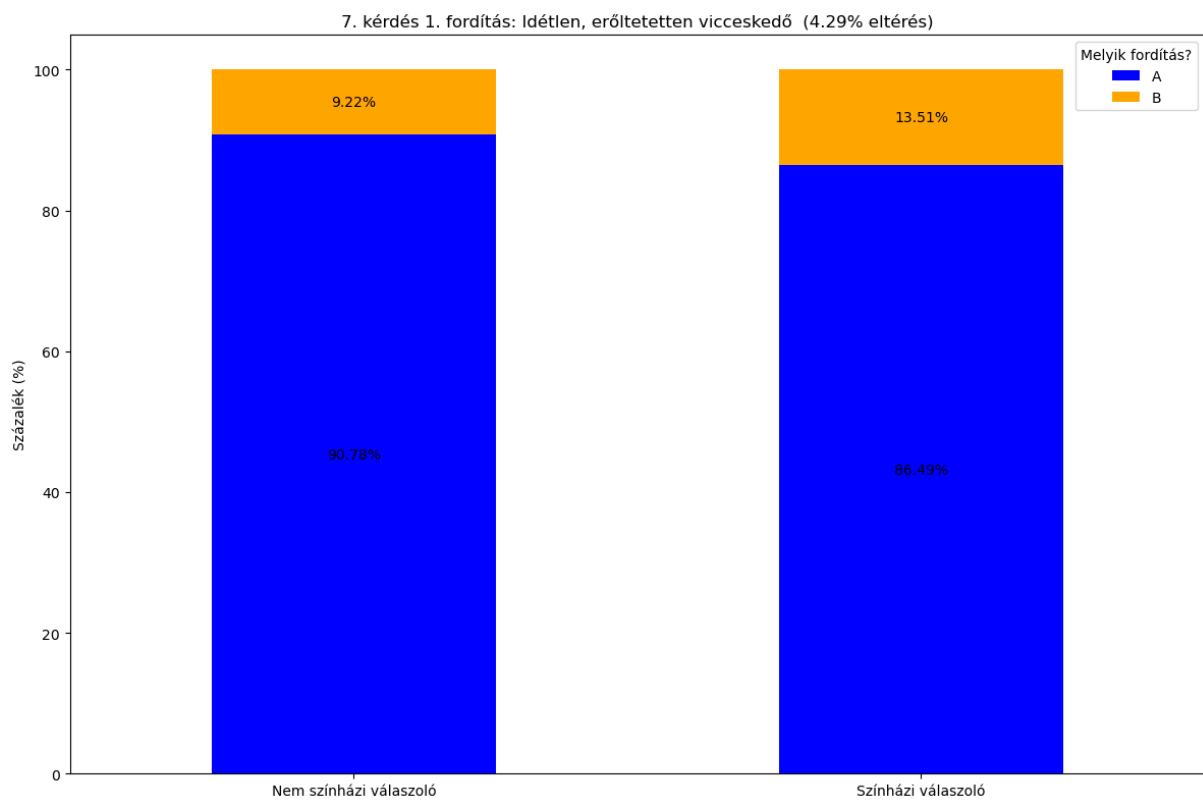
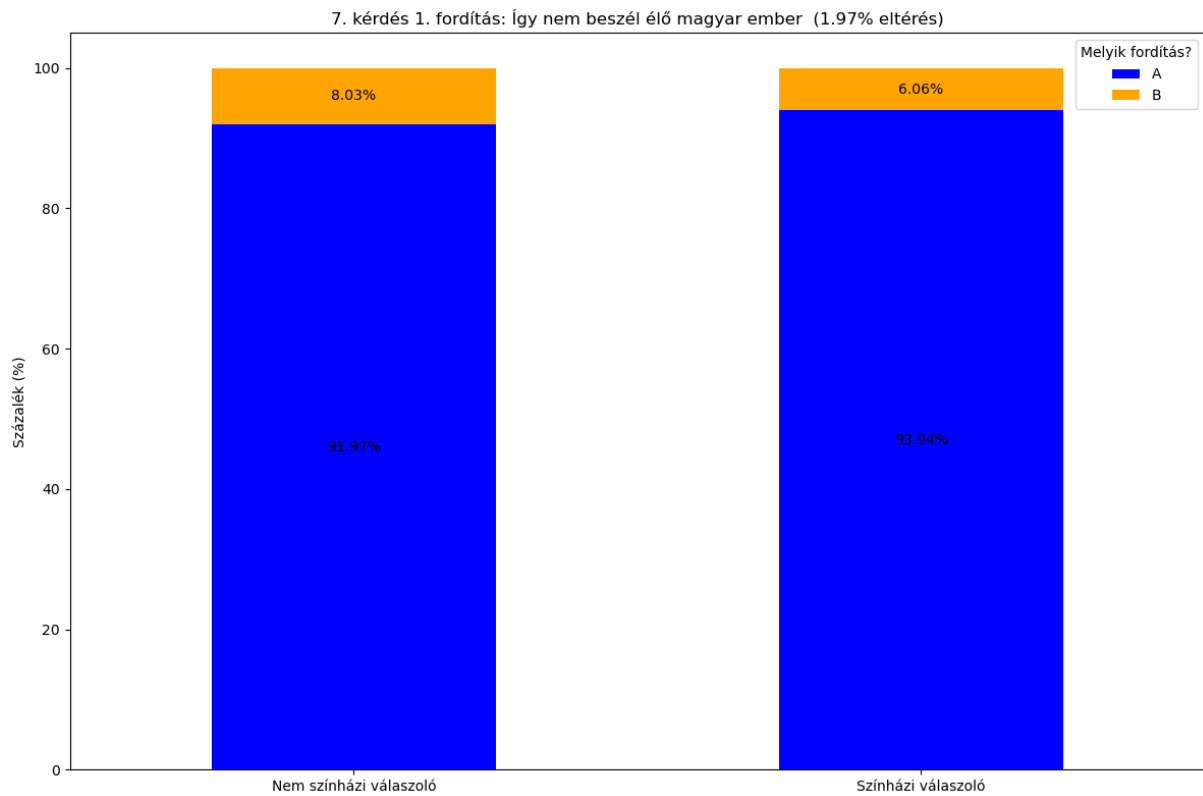


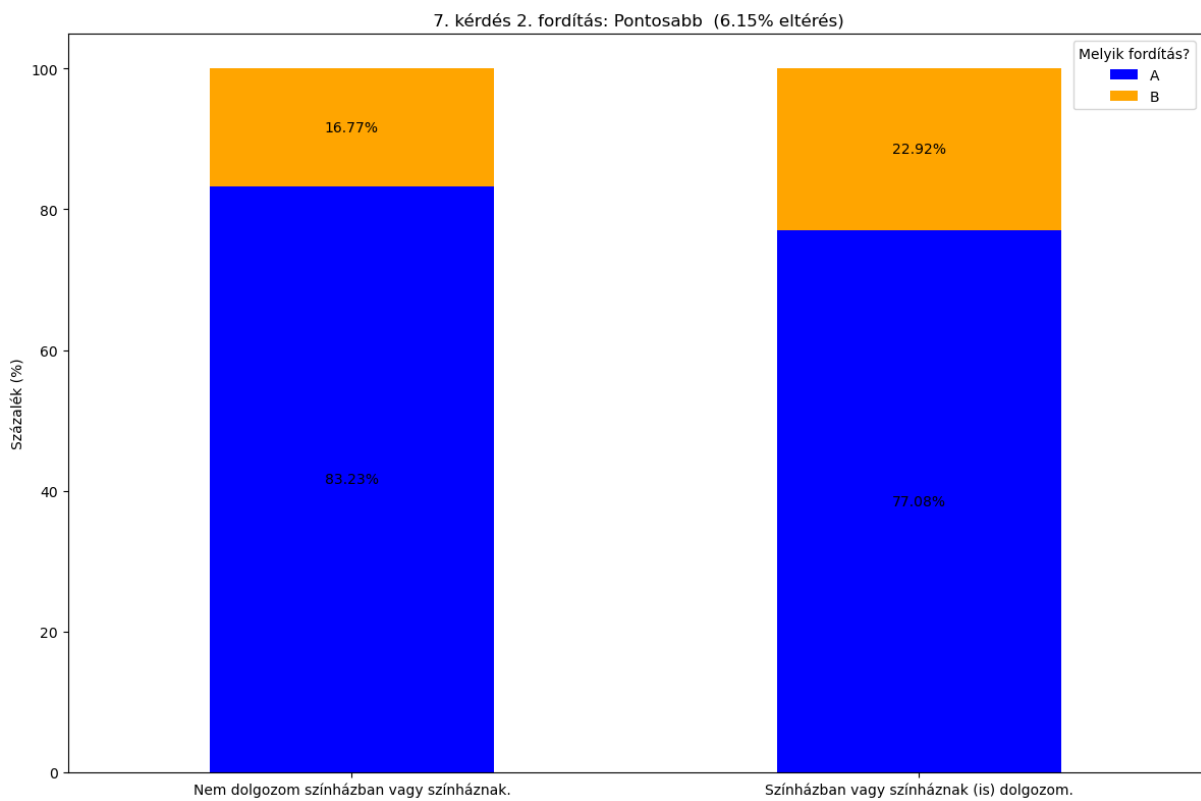
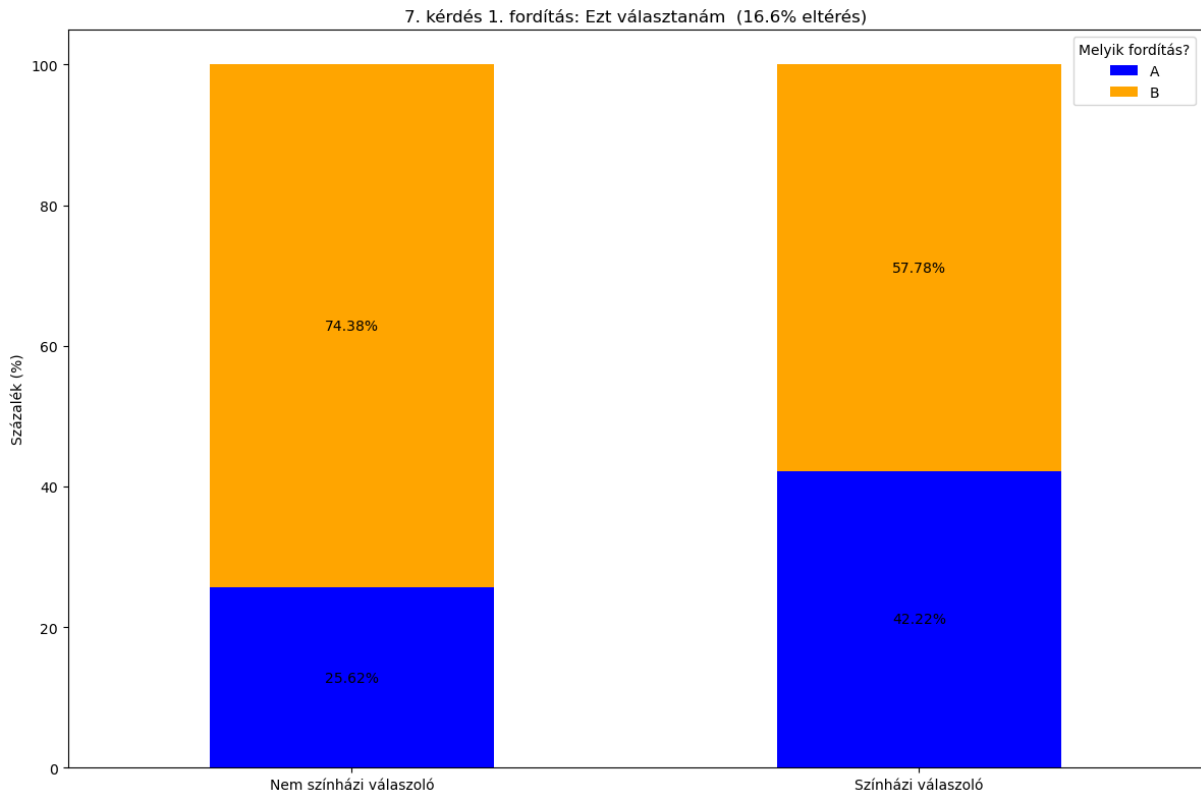
4. Mit tegyen a magyar fordító, ha a színműben dialektust/tájszólást/nyelvjárást használnak?



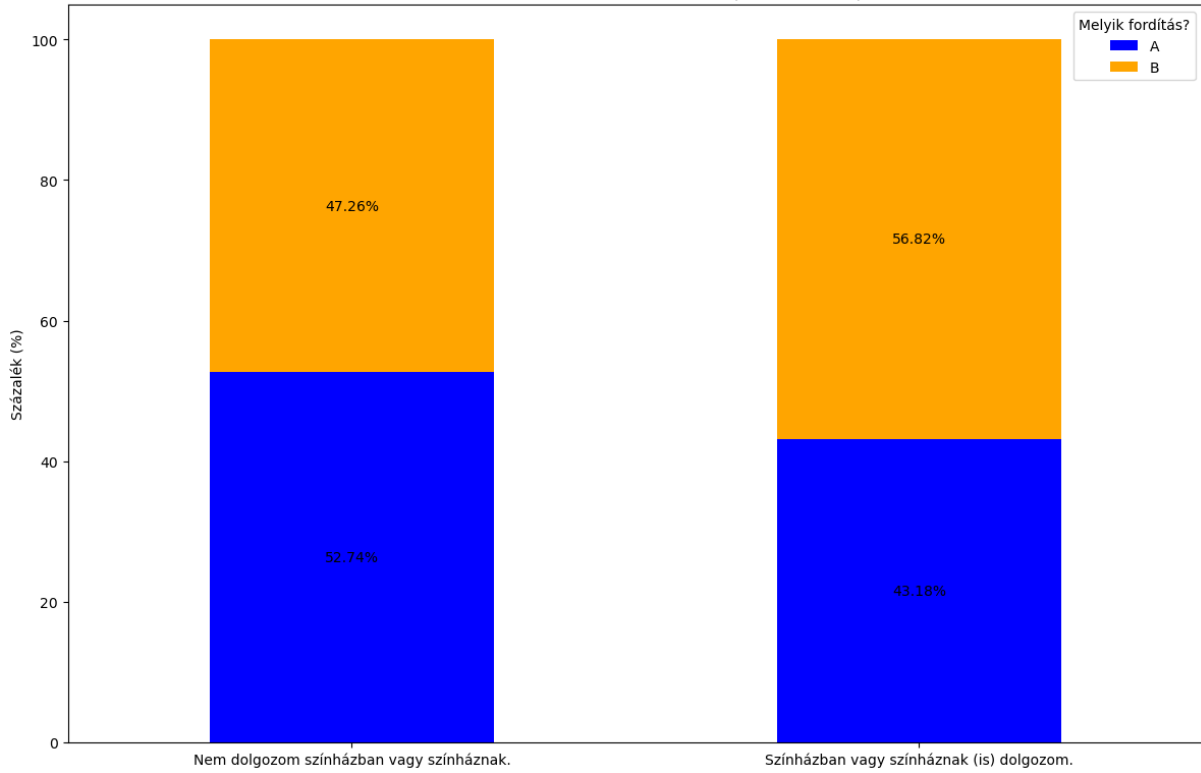




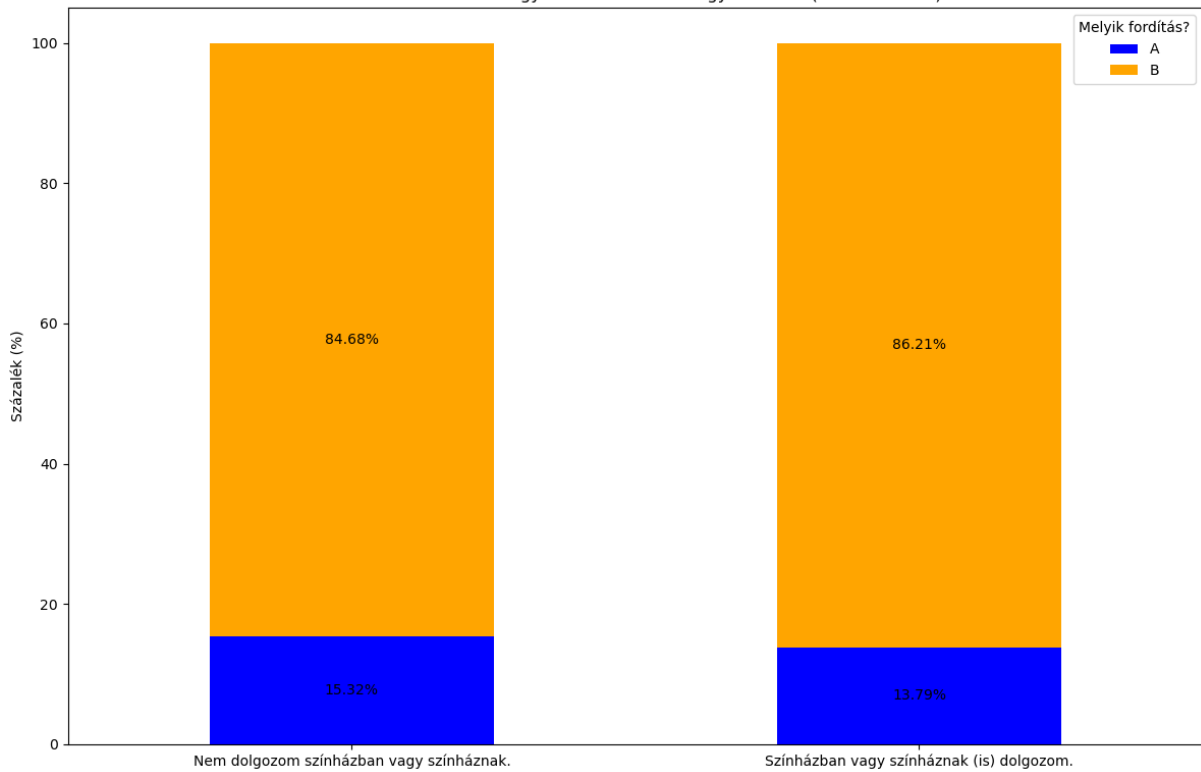




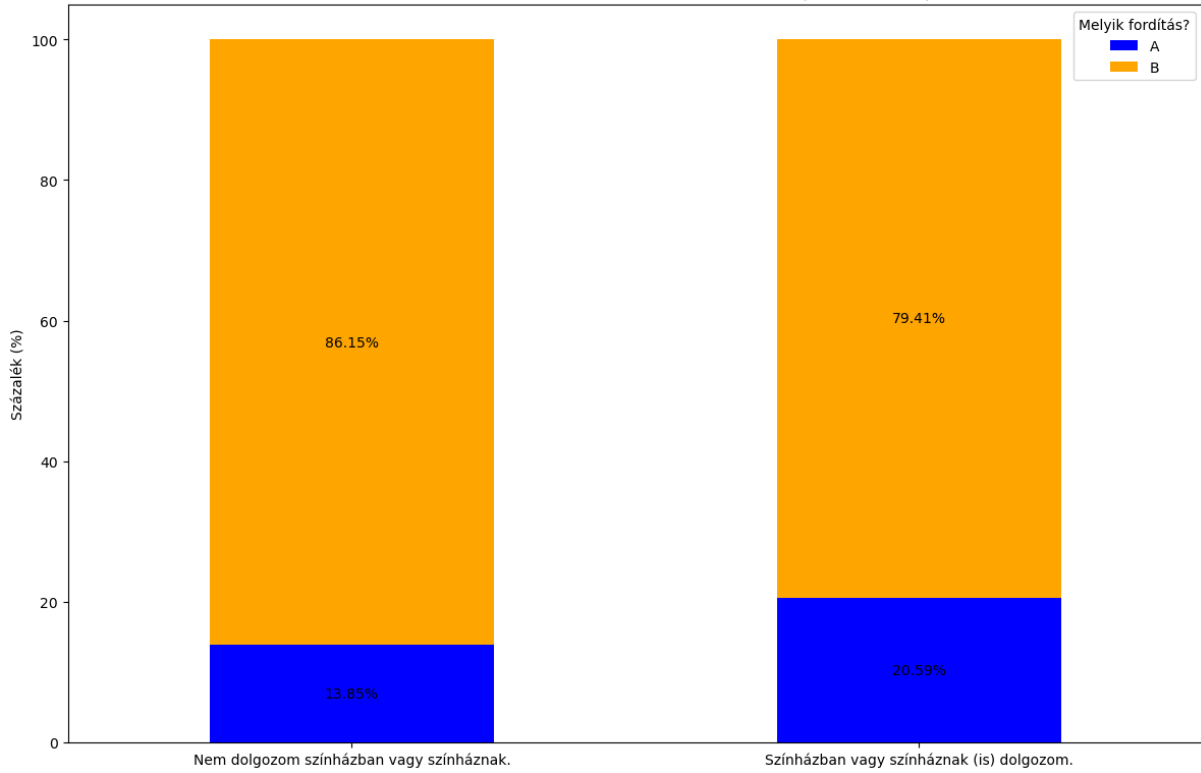
7. kérdés 2. fordítás: Szórakoztatóbb (9.56% eltérés)



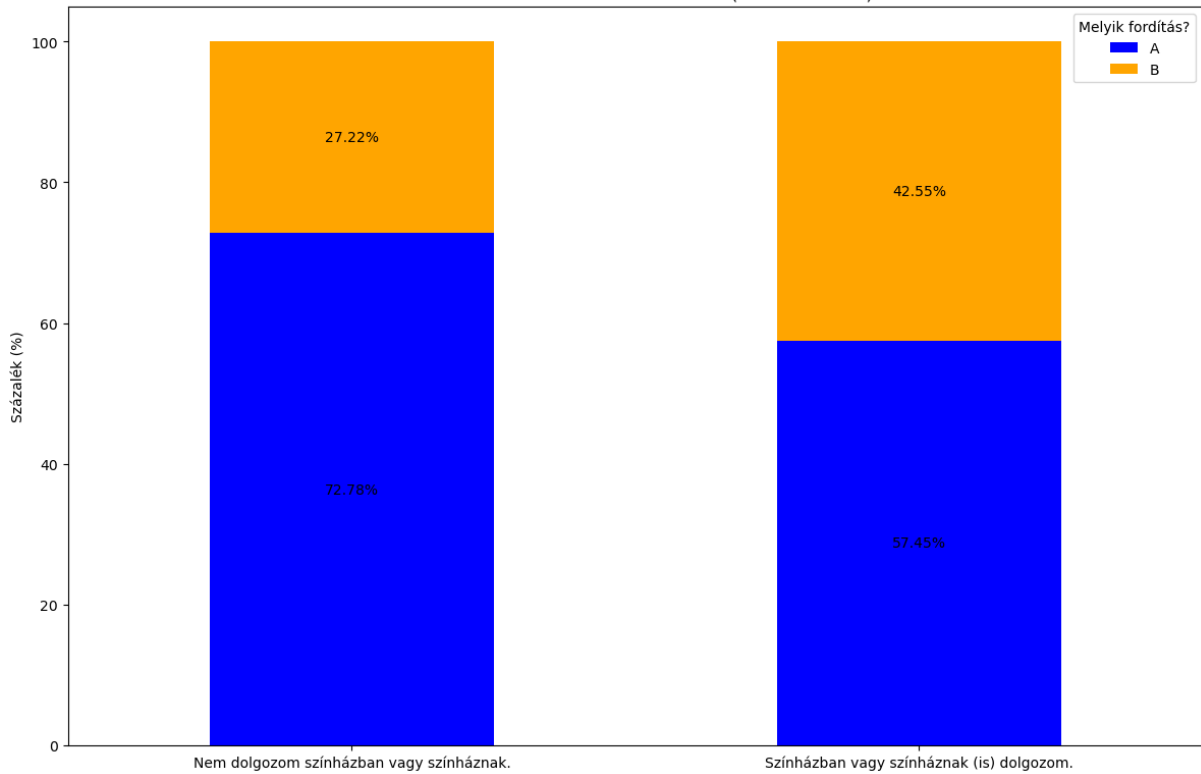
7. kérdés 2. fordítás: Így nem beszél élő magyar ember (1.53% eltérés)

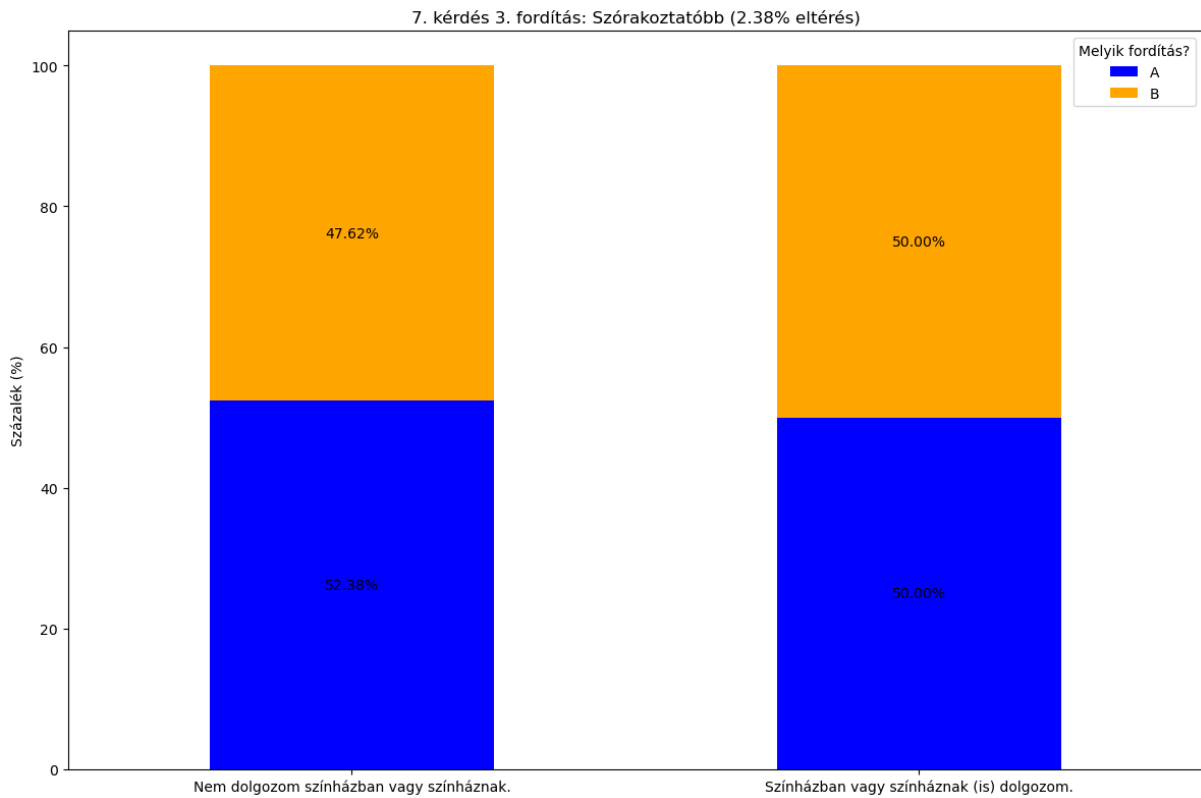
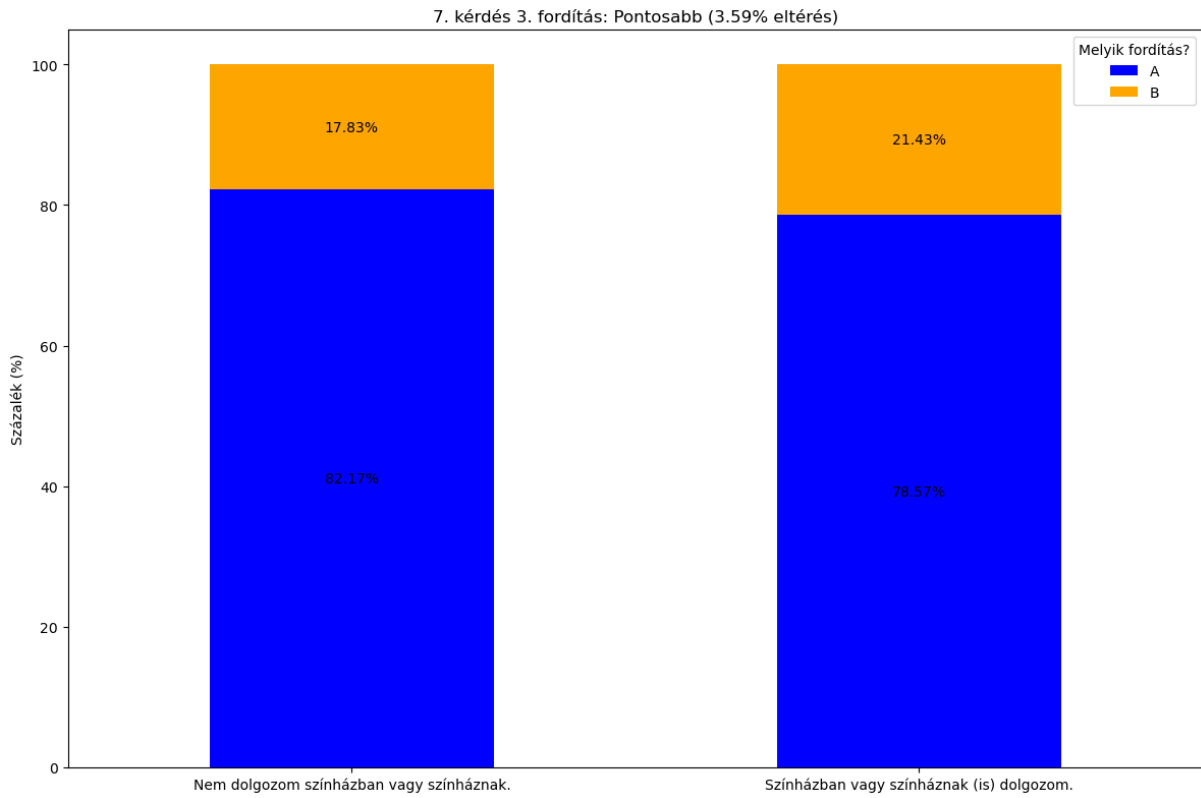


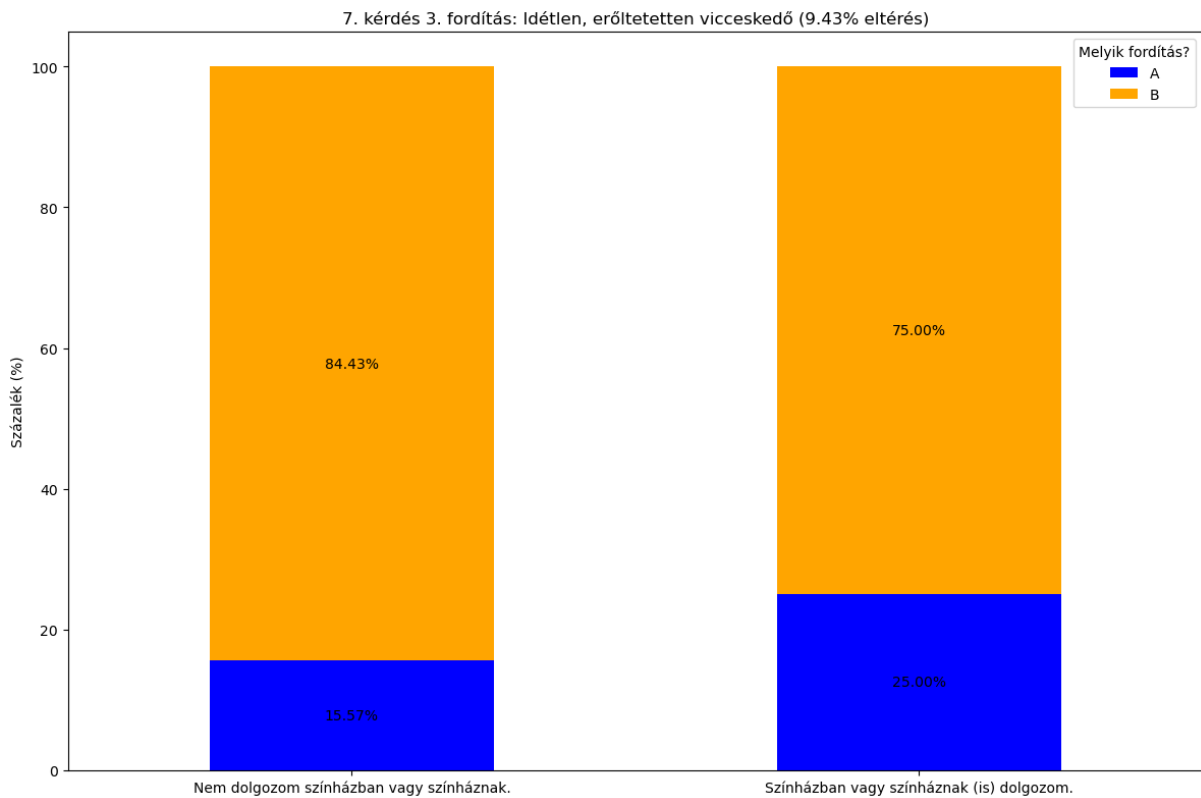
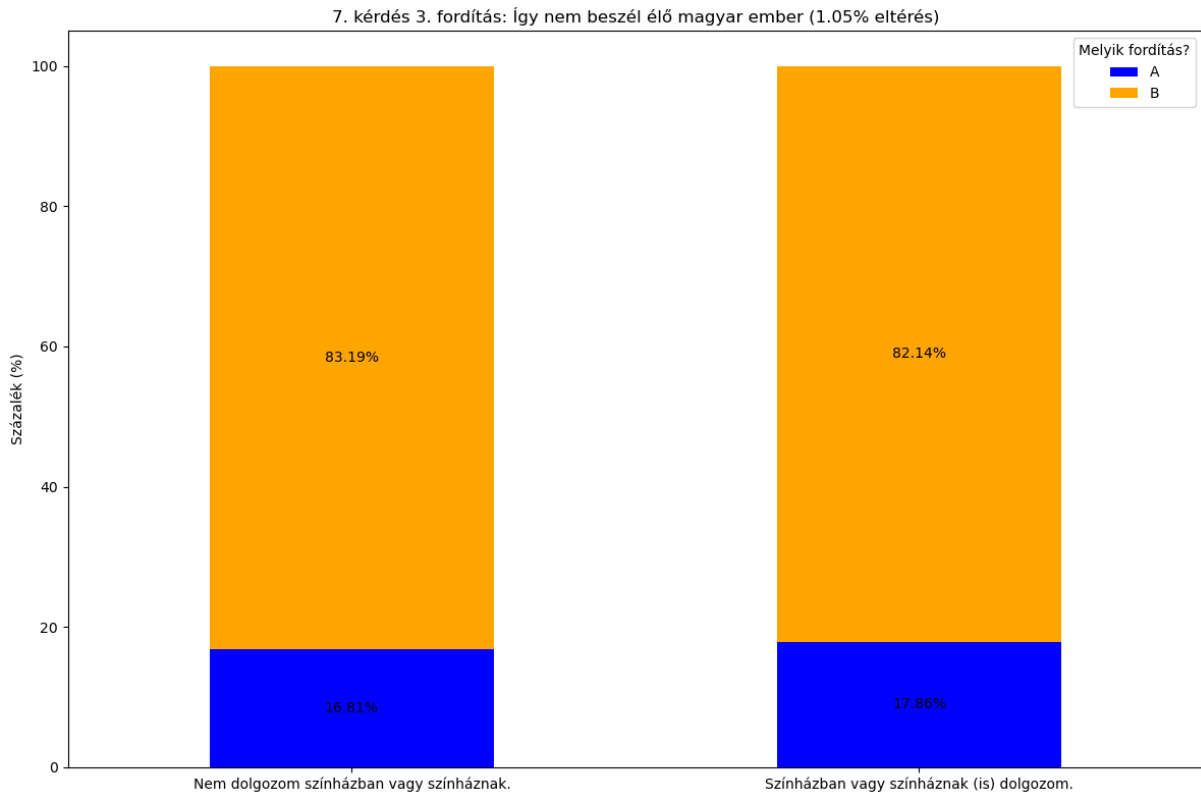
7. kérdés 2. fordítás: Idétlen, erőltetetten vicceskedő (6.74% eltérés)

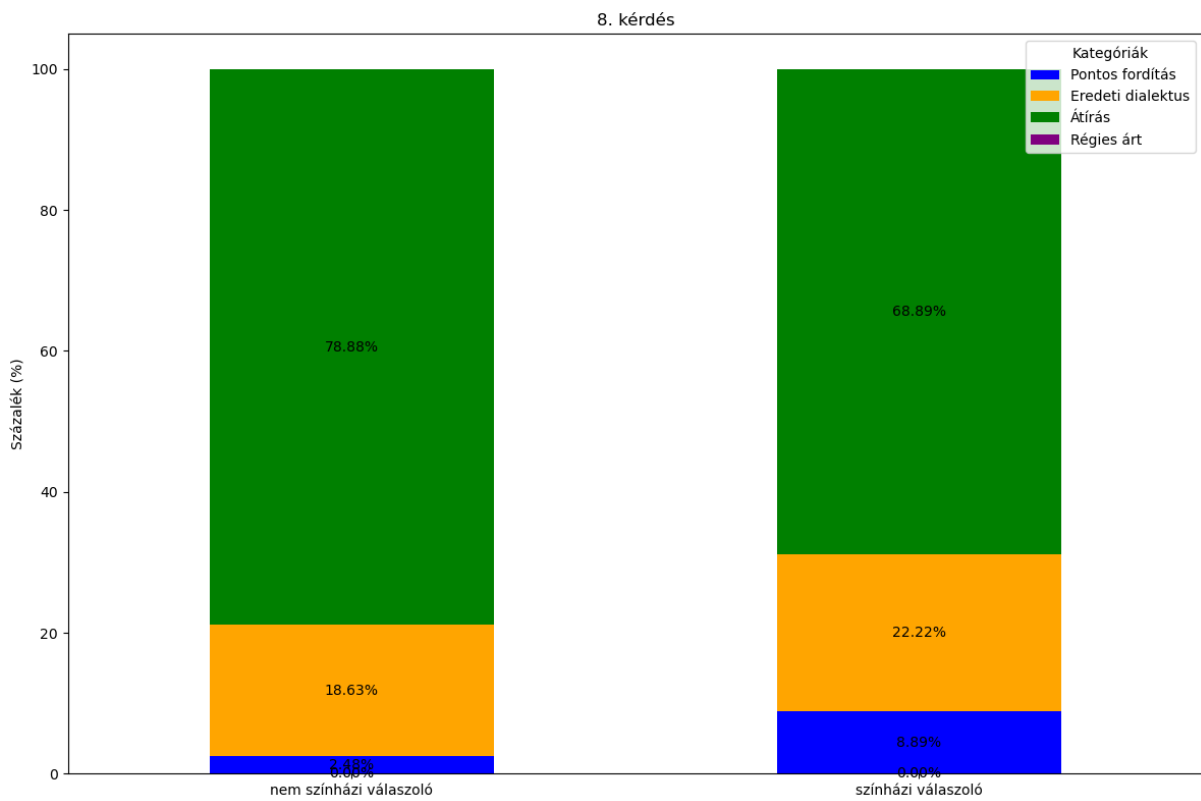
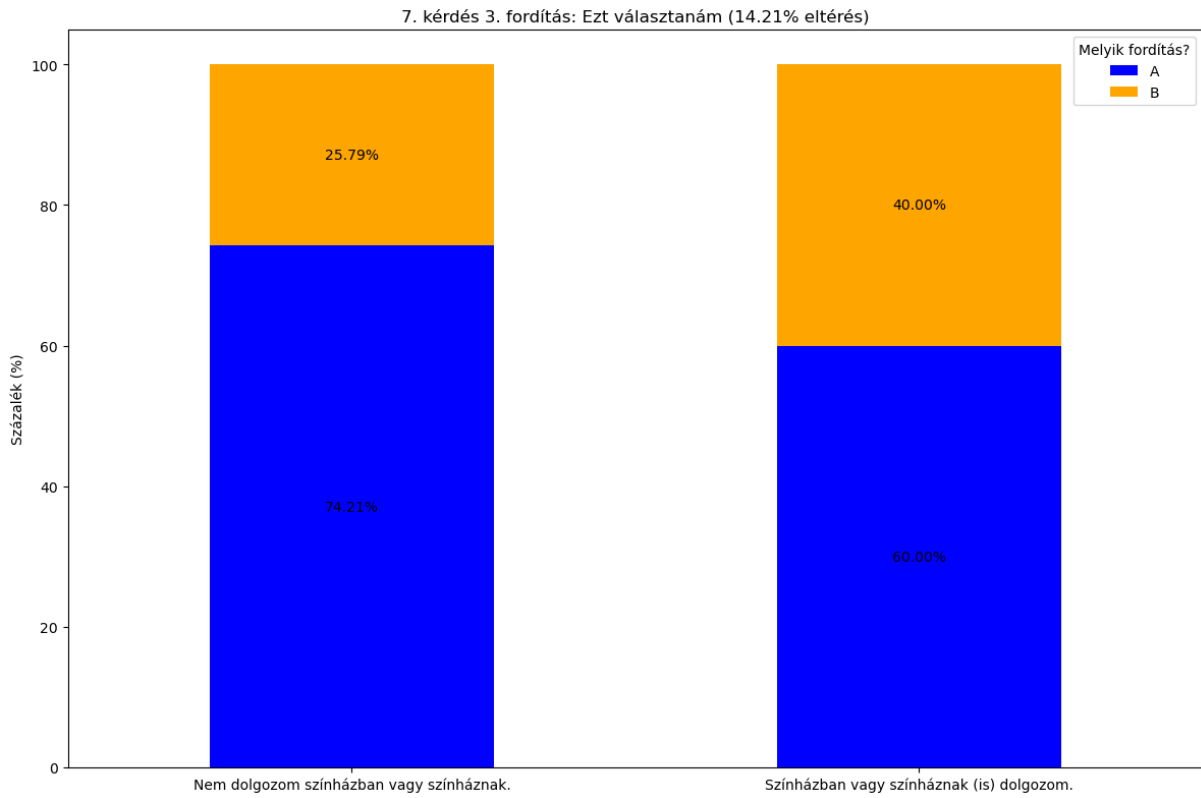


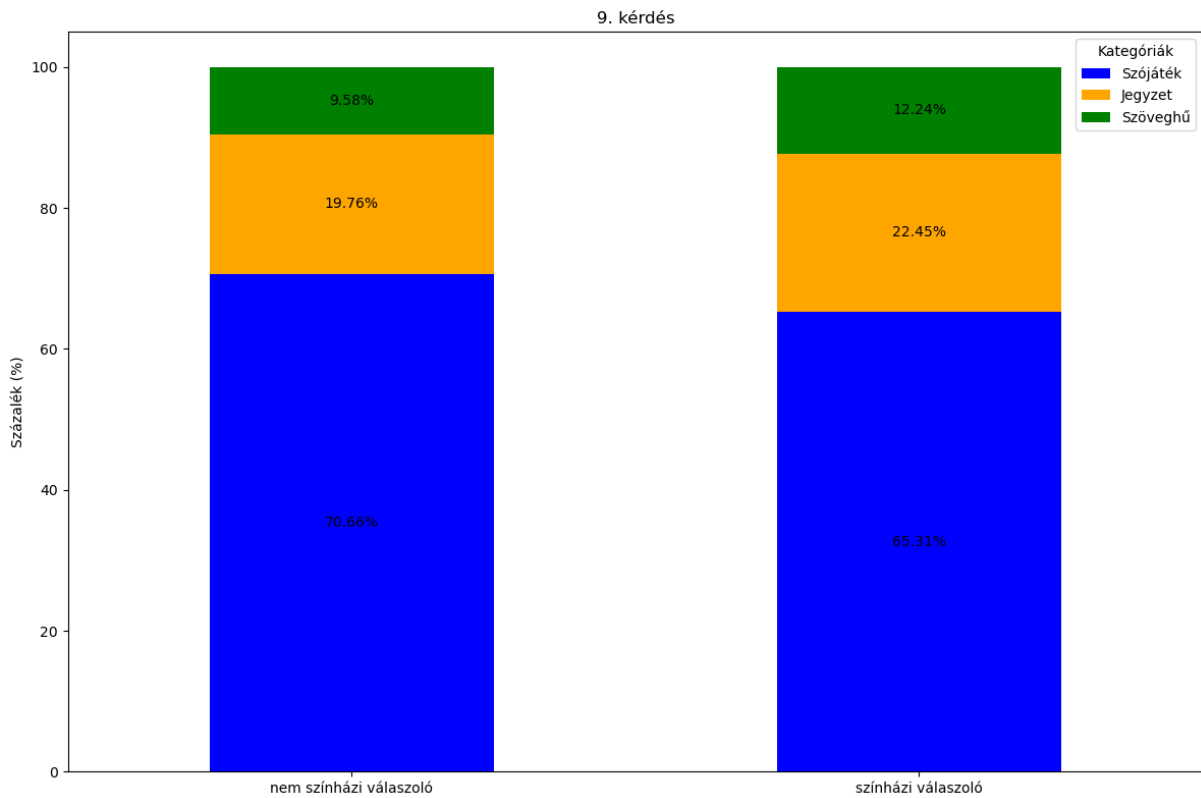
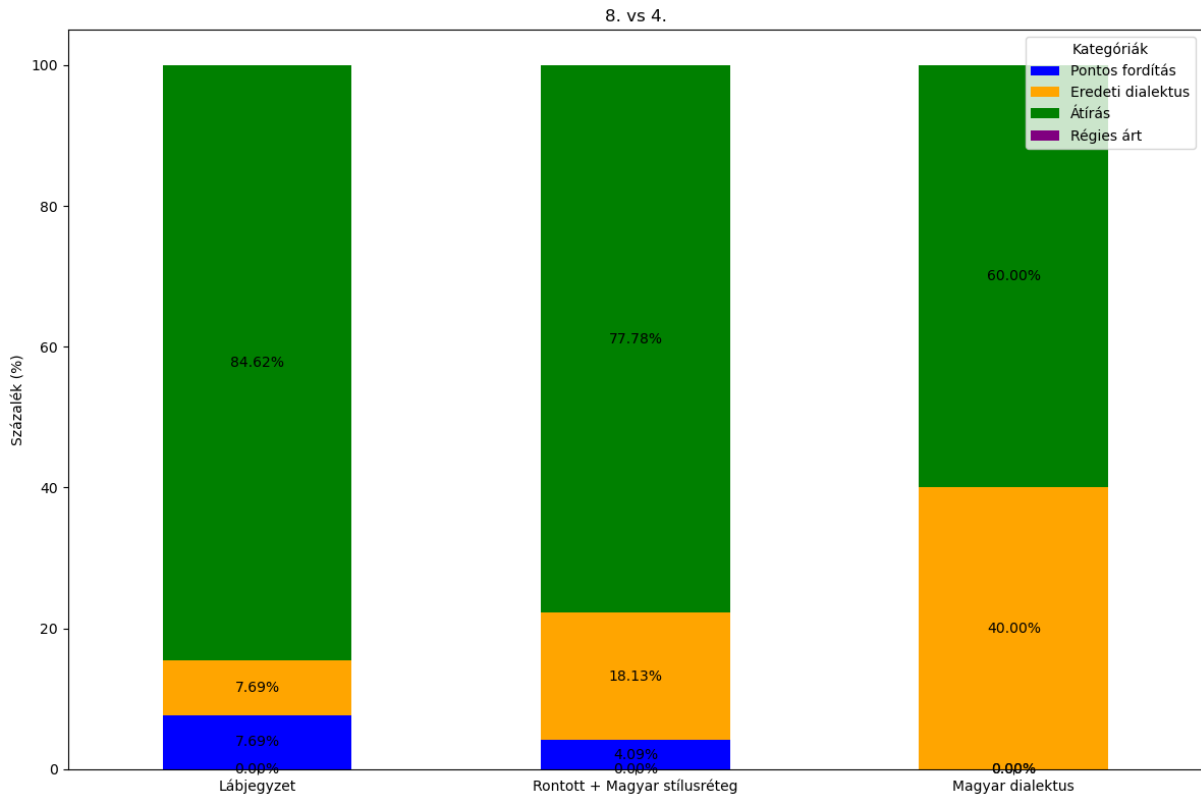
7. kérdés 2. fordítás: Ezt választanám (15.34% eltérés)

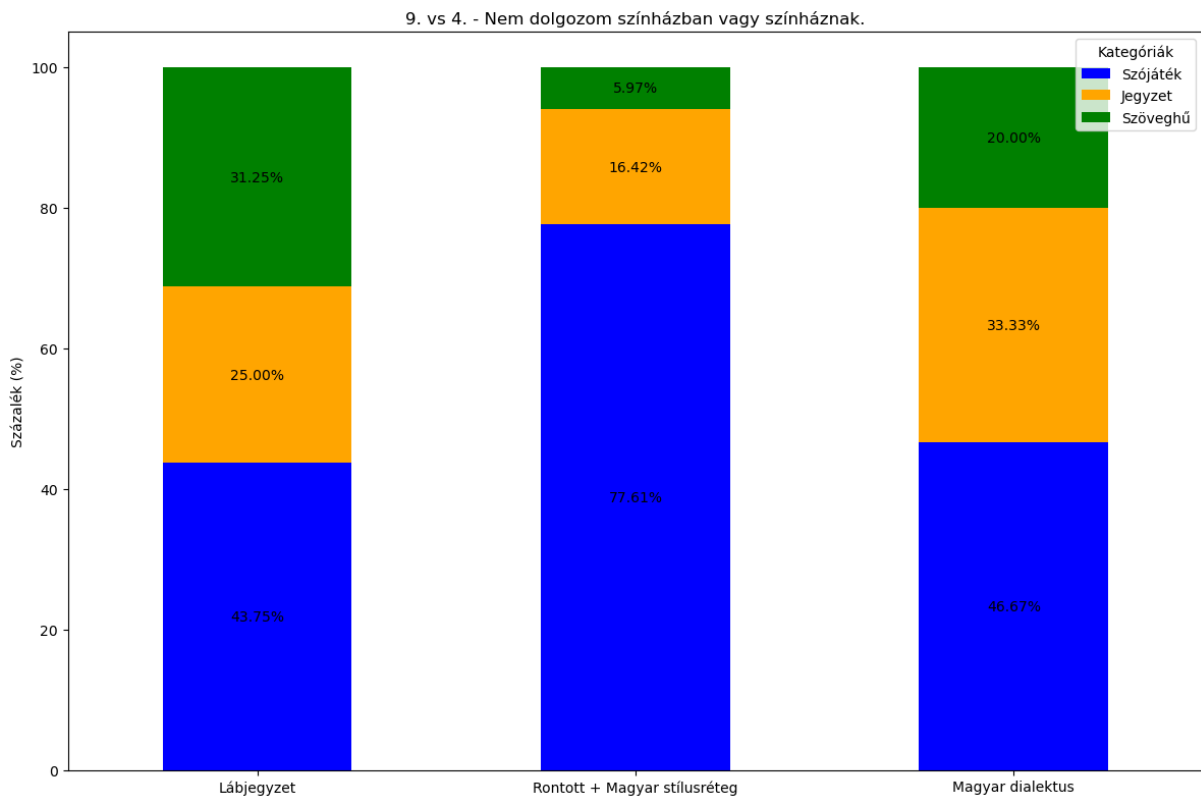
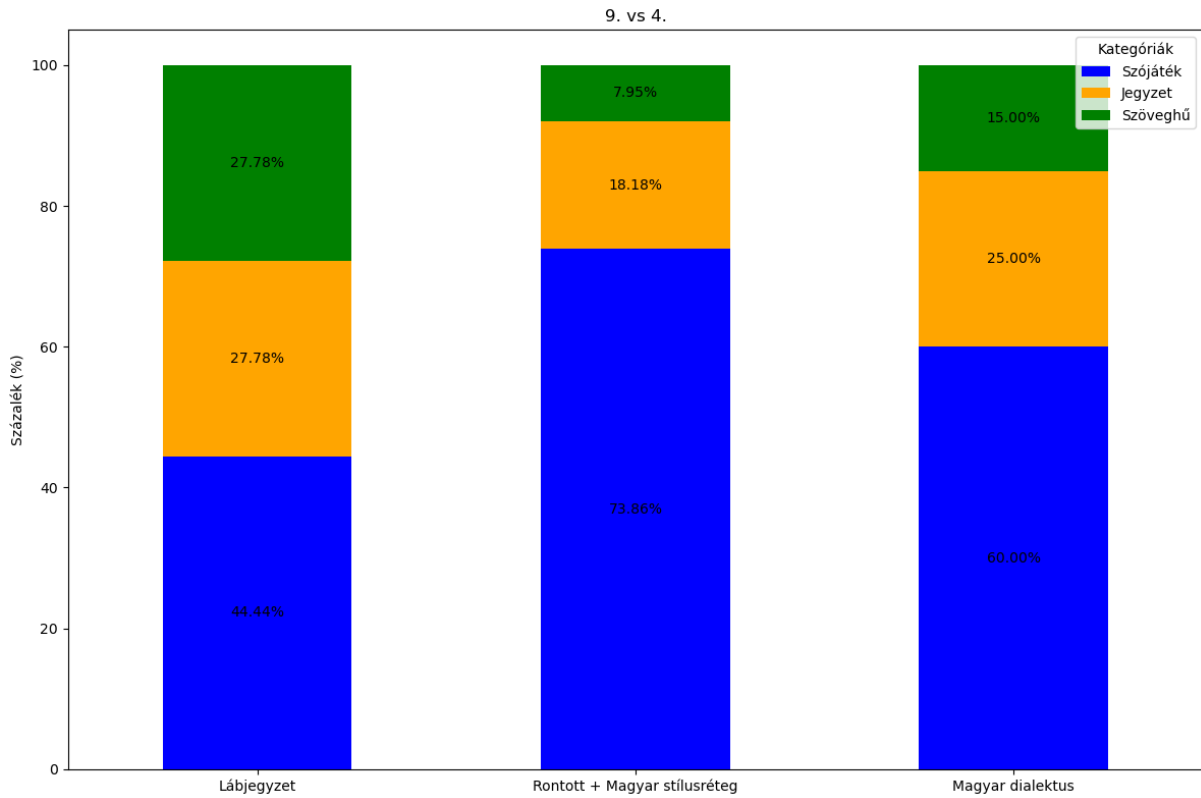




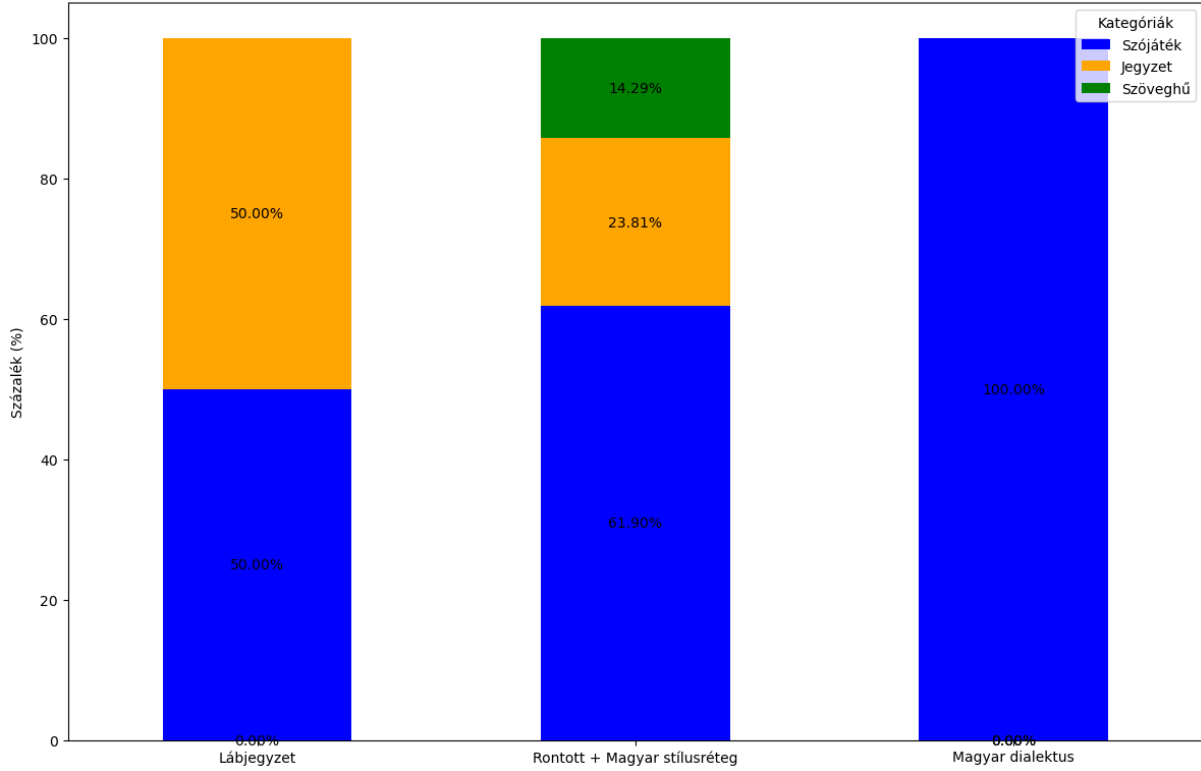




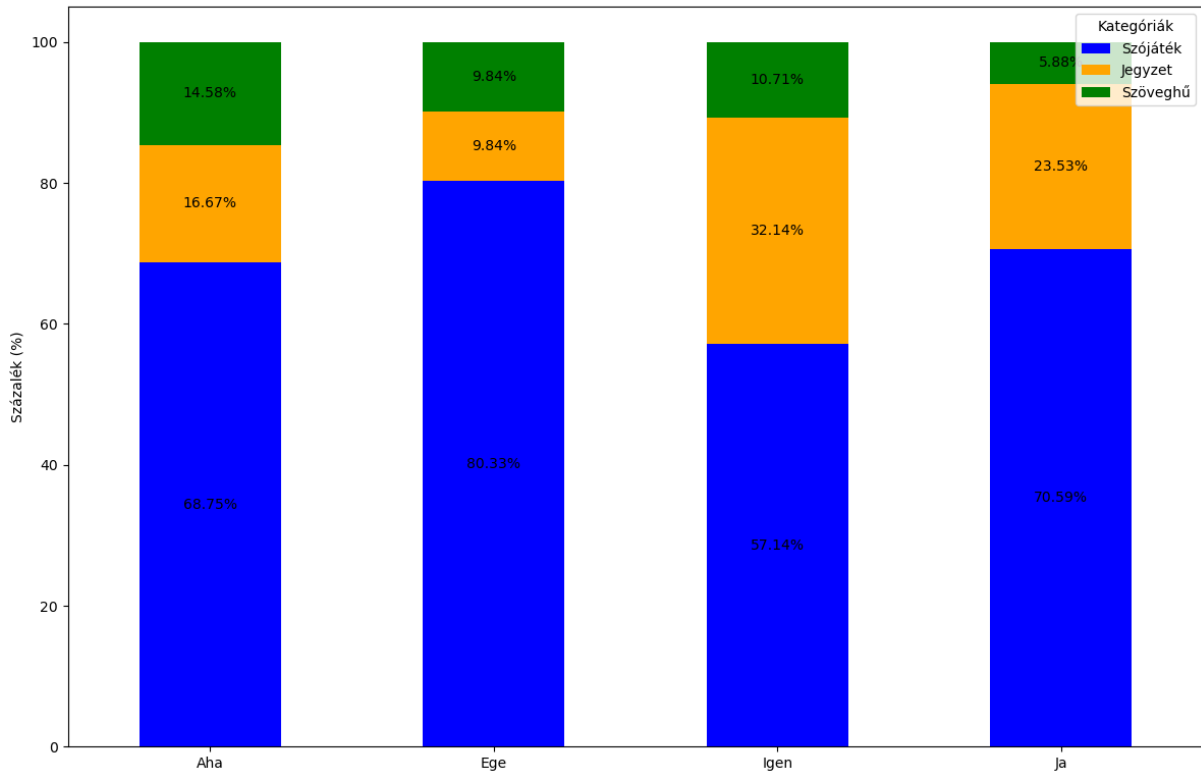


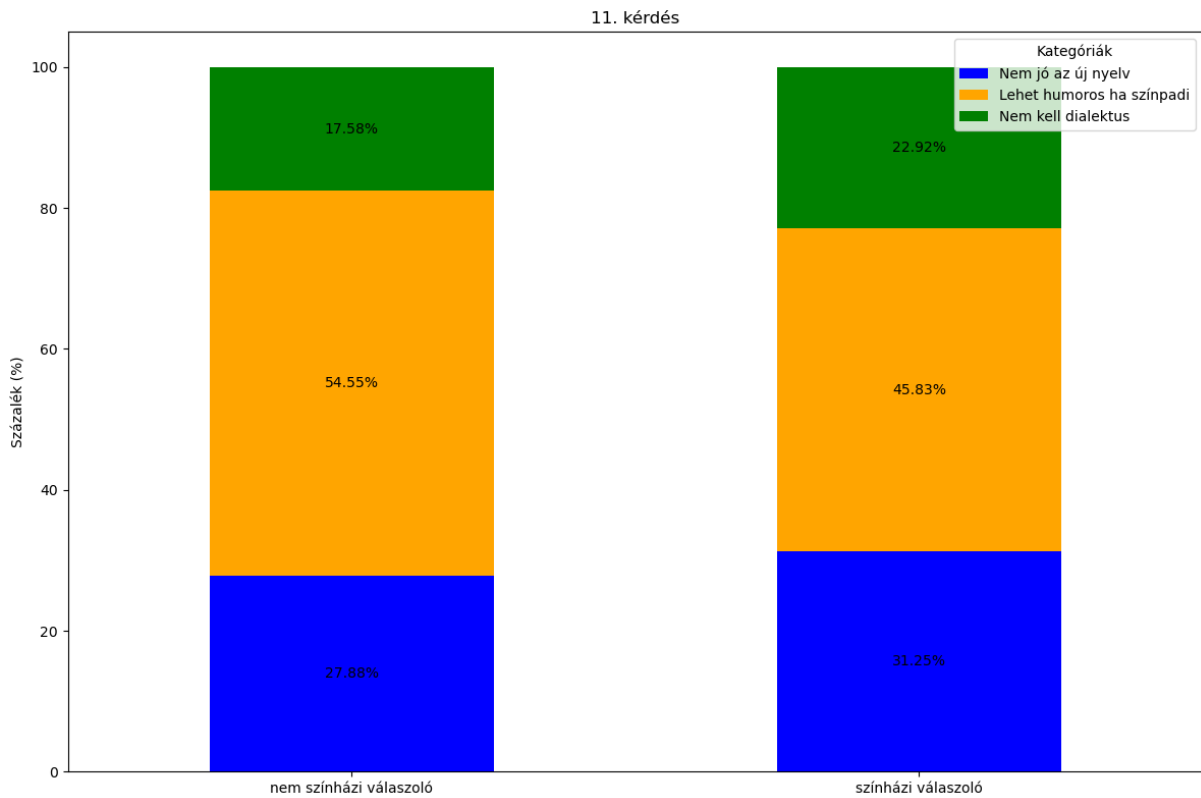
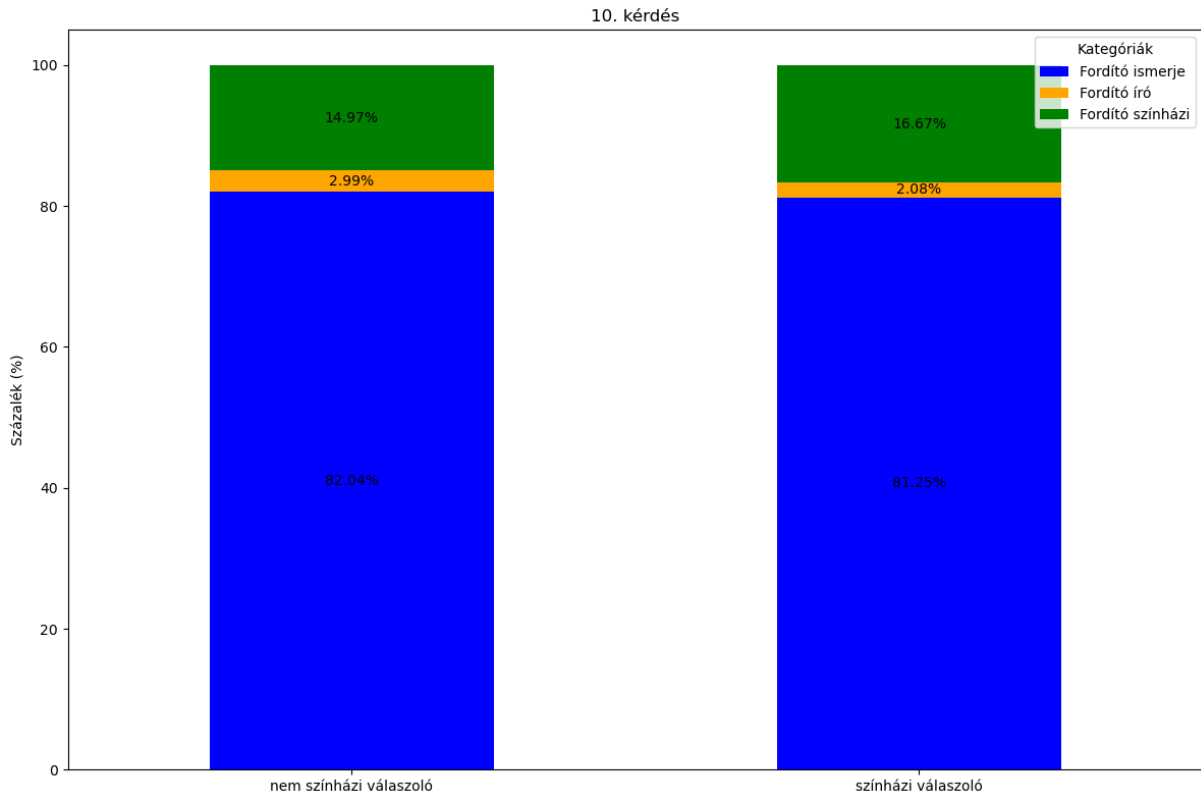


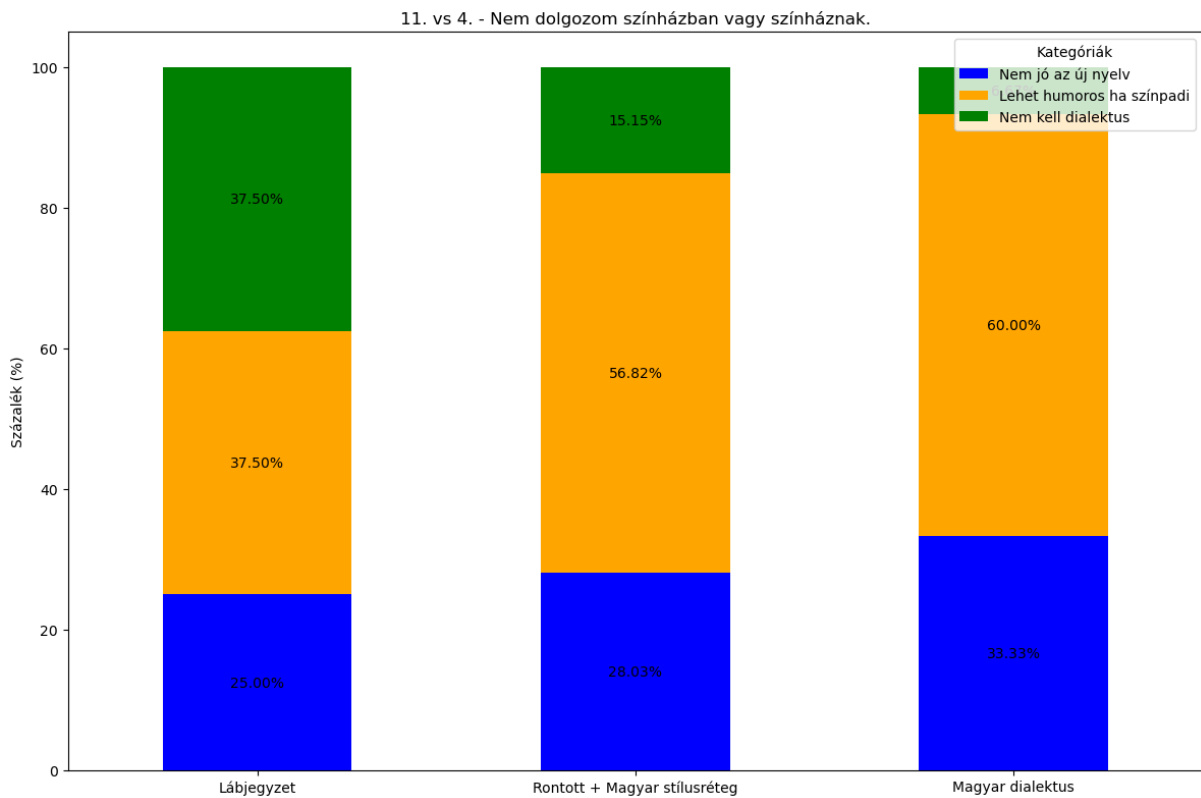
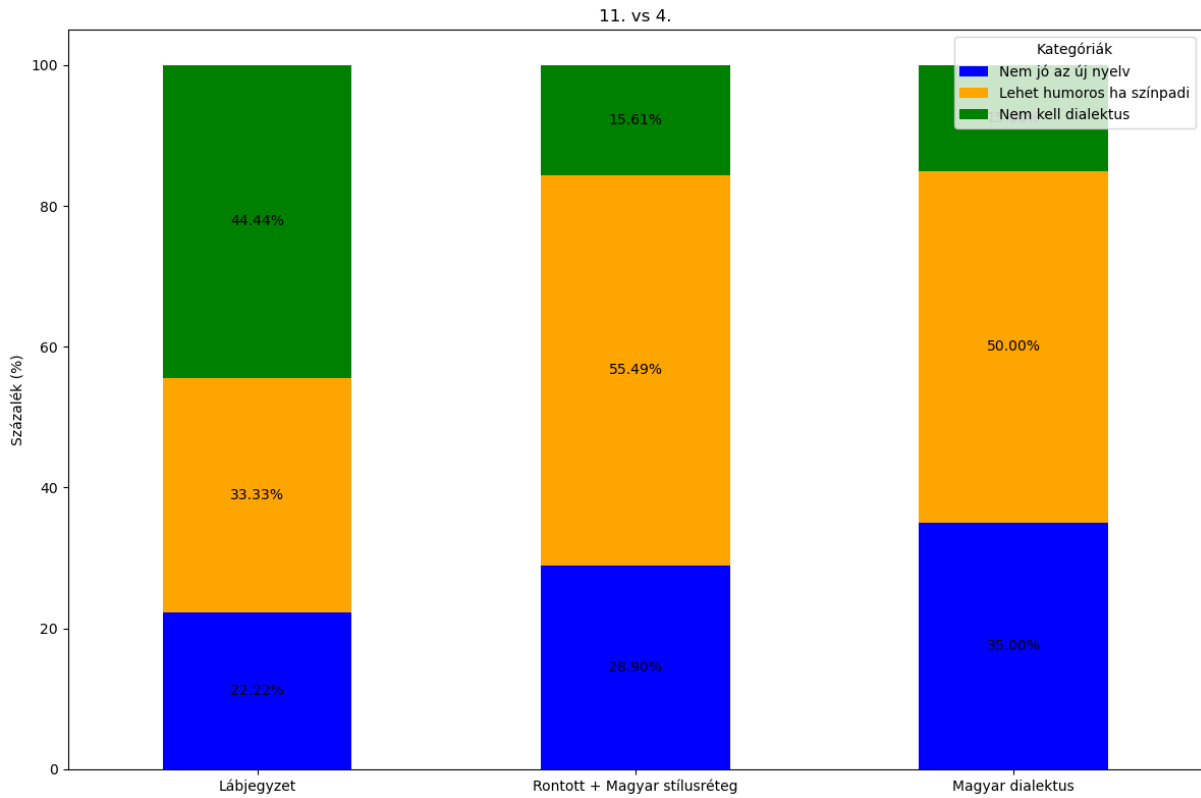
9. vs 4. - Színházban vagy színháznak (is) dolgozom.

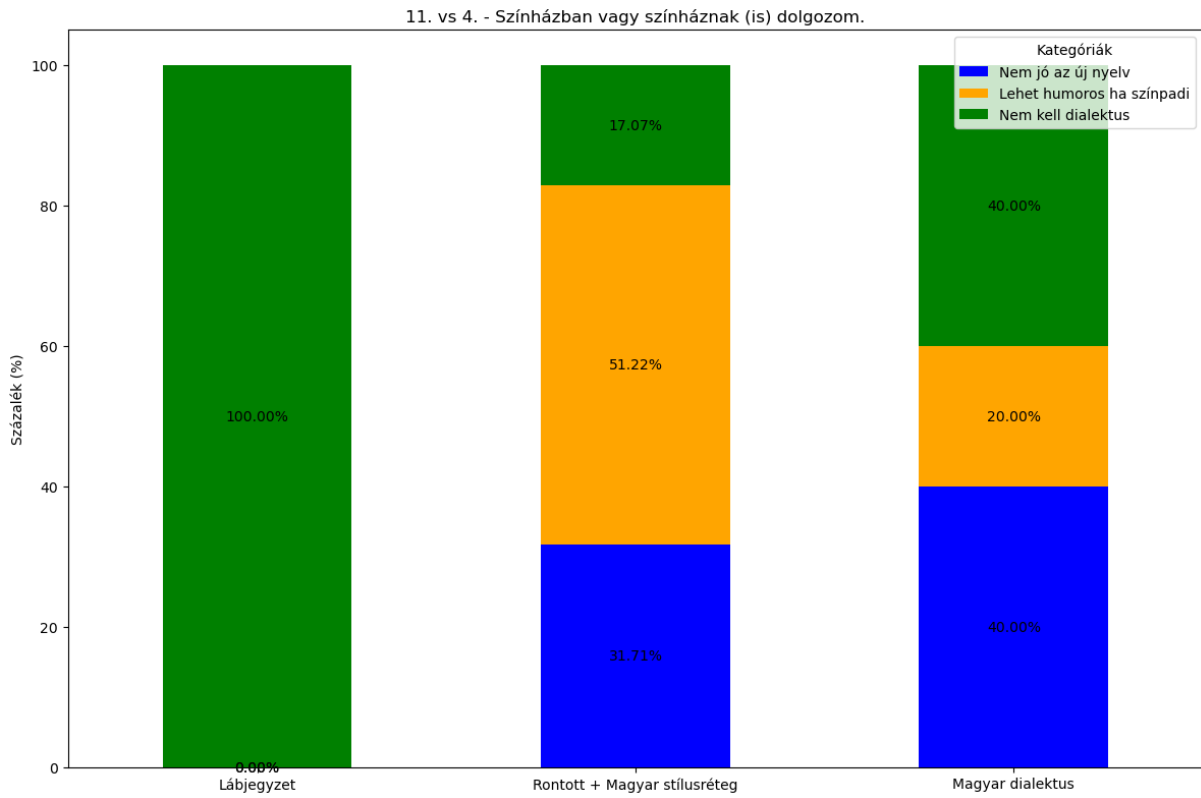


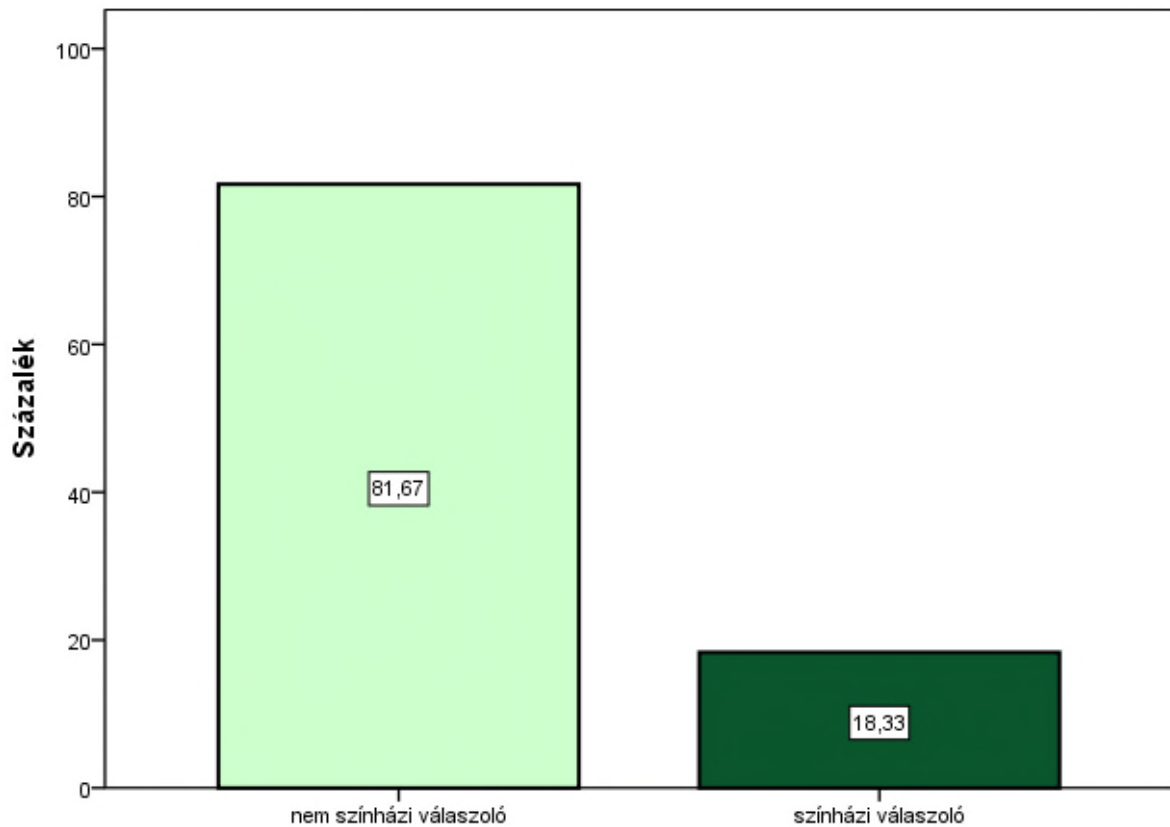
9. vs 5.



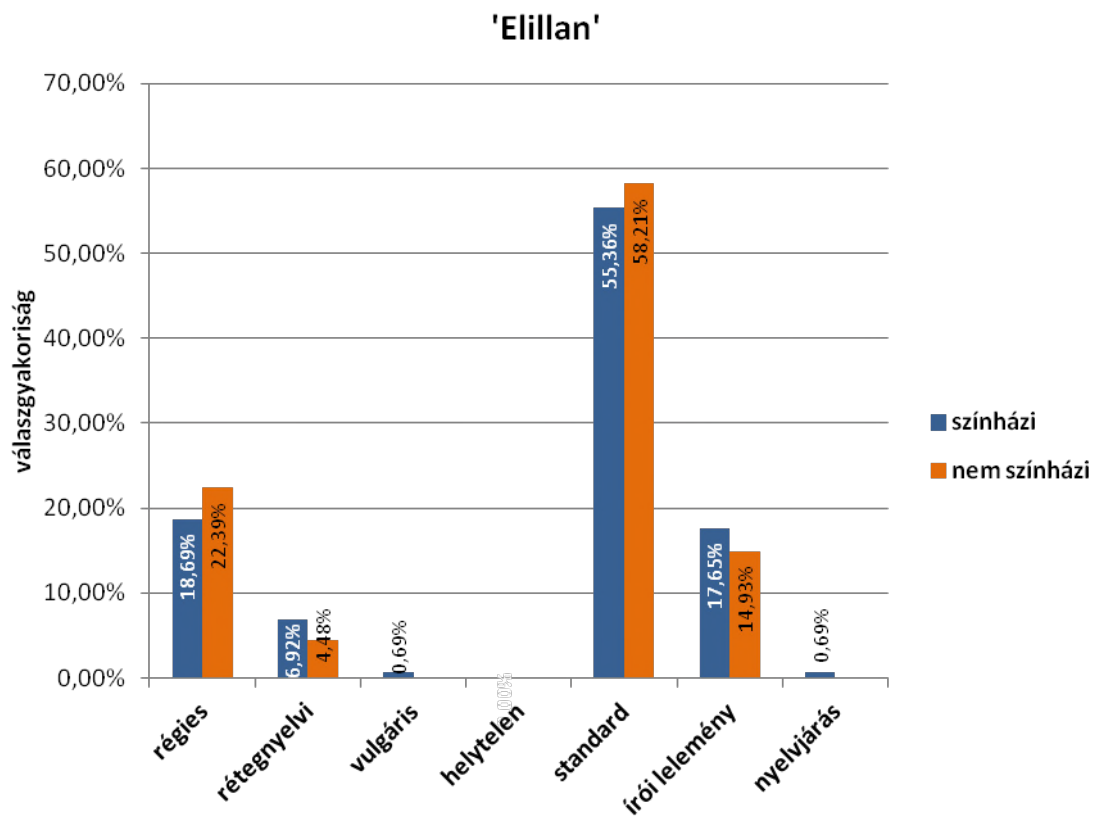
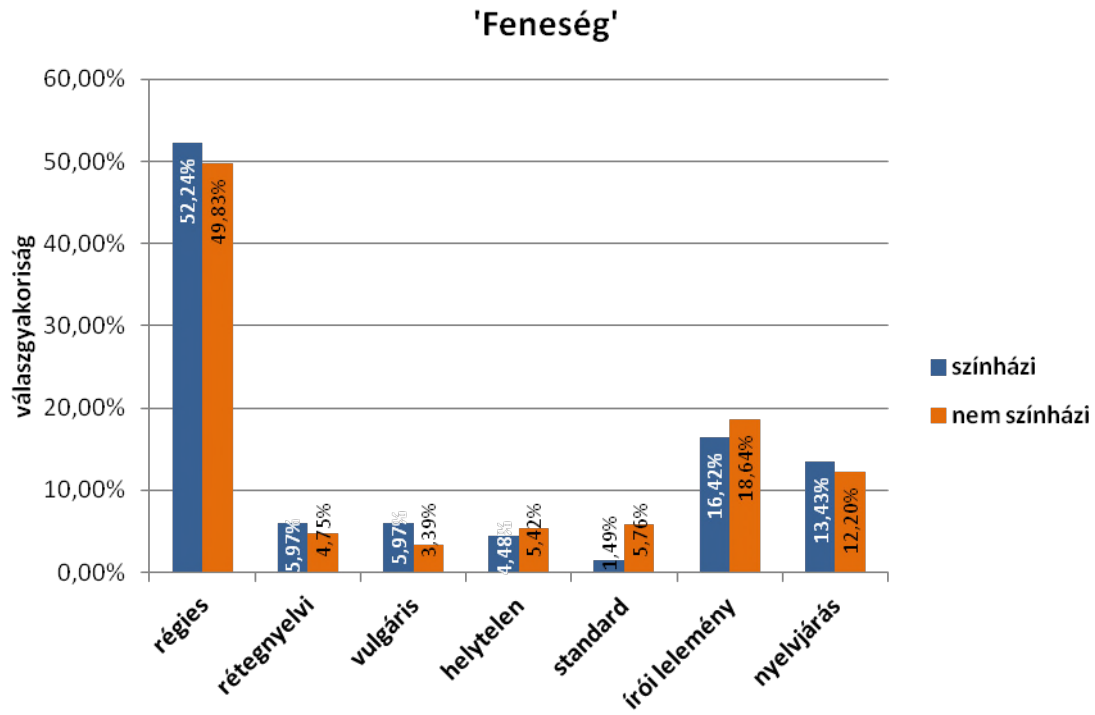


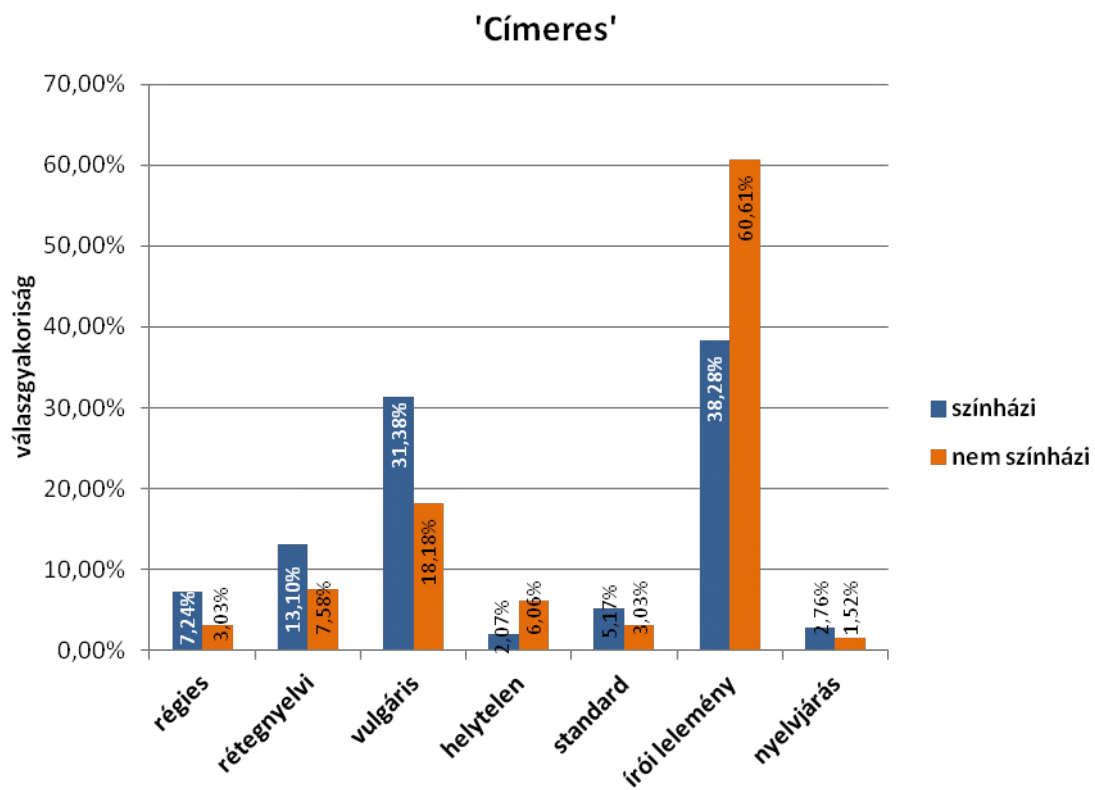
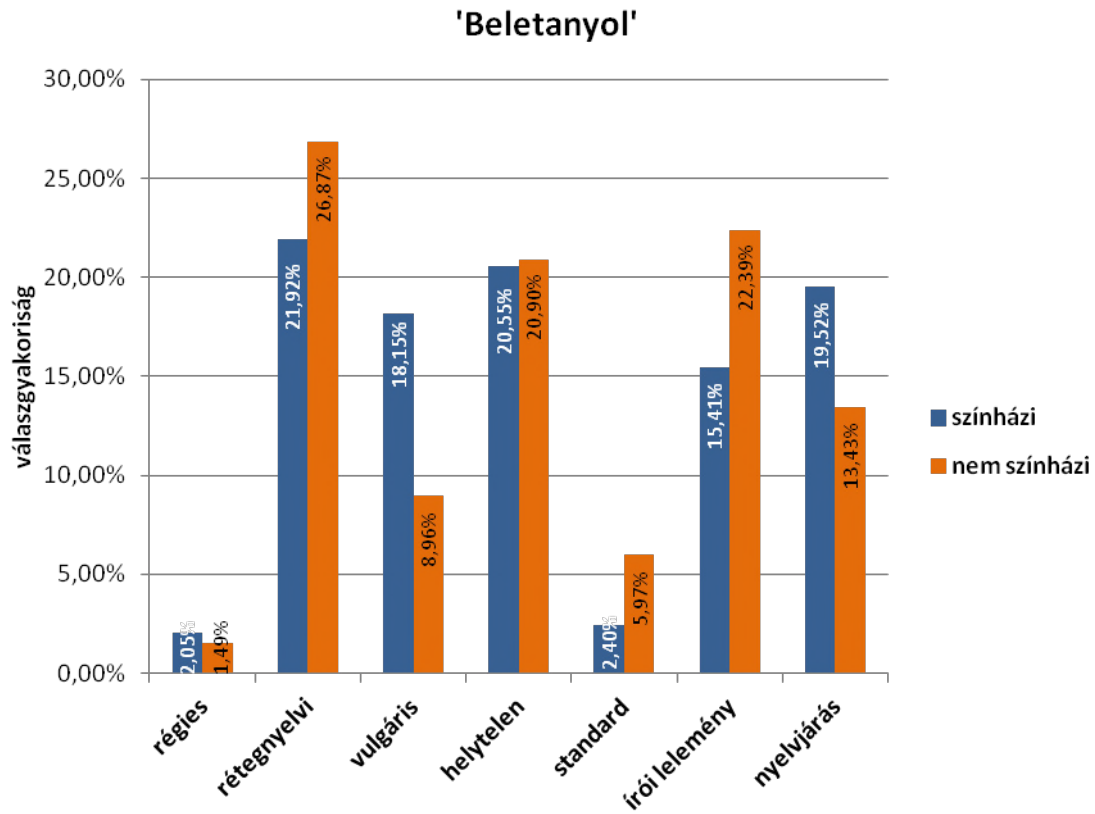




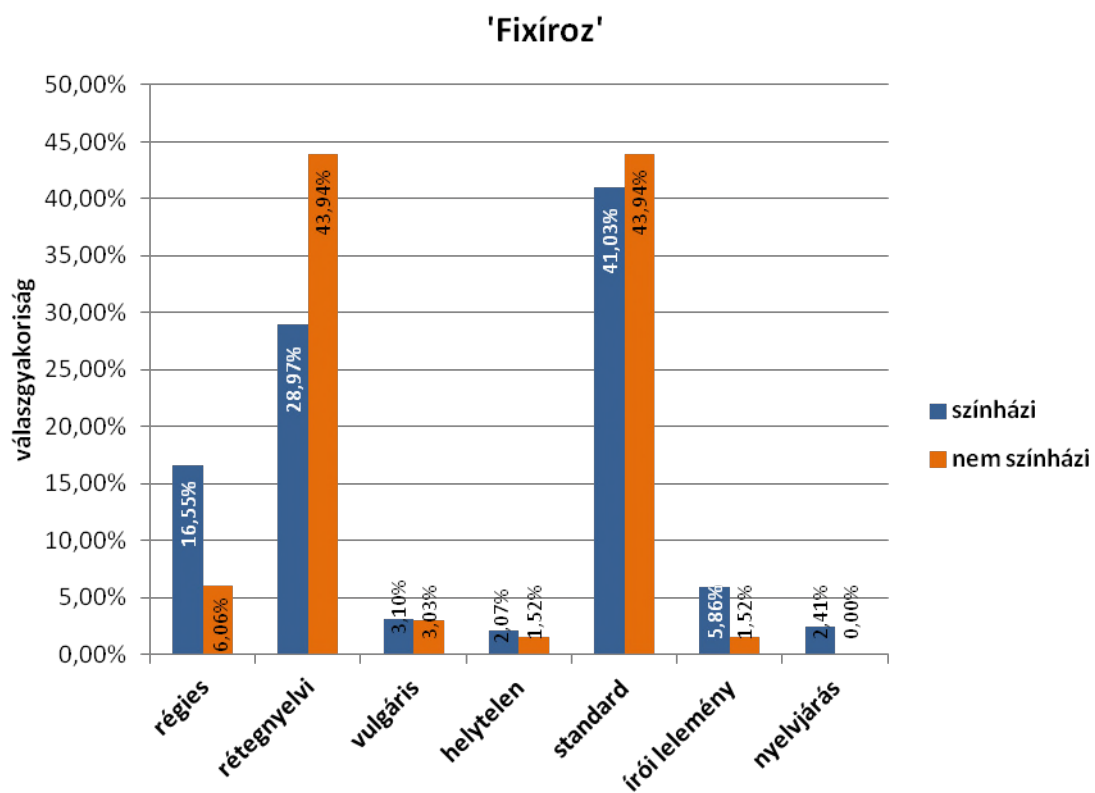
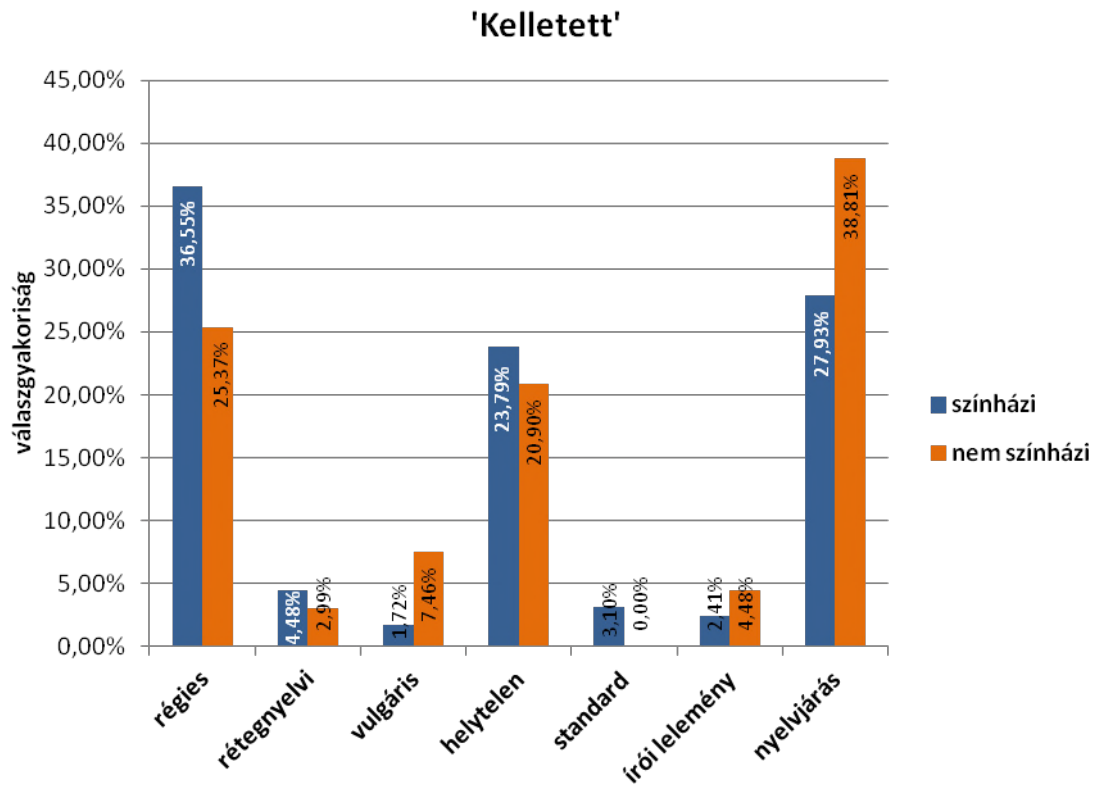
4. melléklet – A 2009-es alap kutatás válaszai alapján készült grafikonok³²⁴**A vizsgálatban résztvevő személyek eloszlása a csoportosító változó szerint**

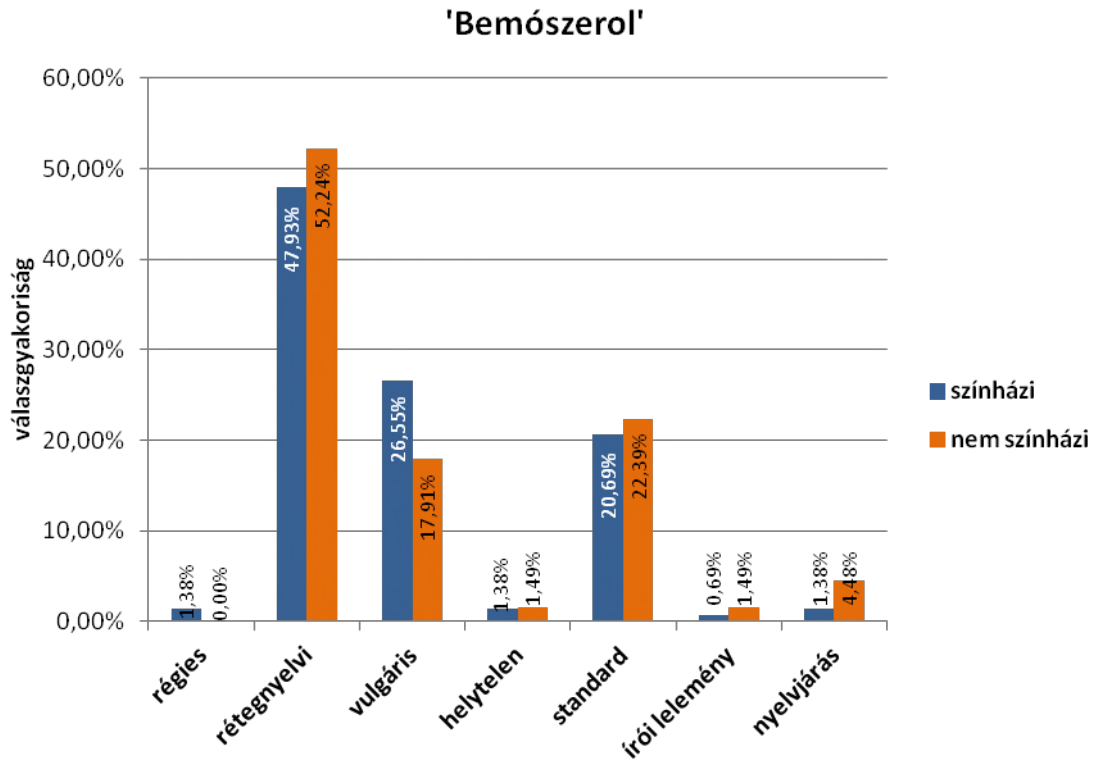
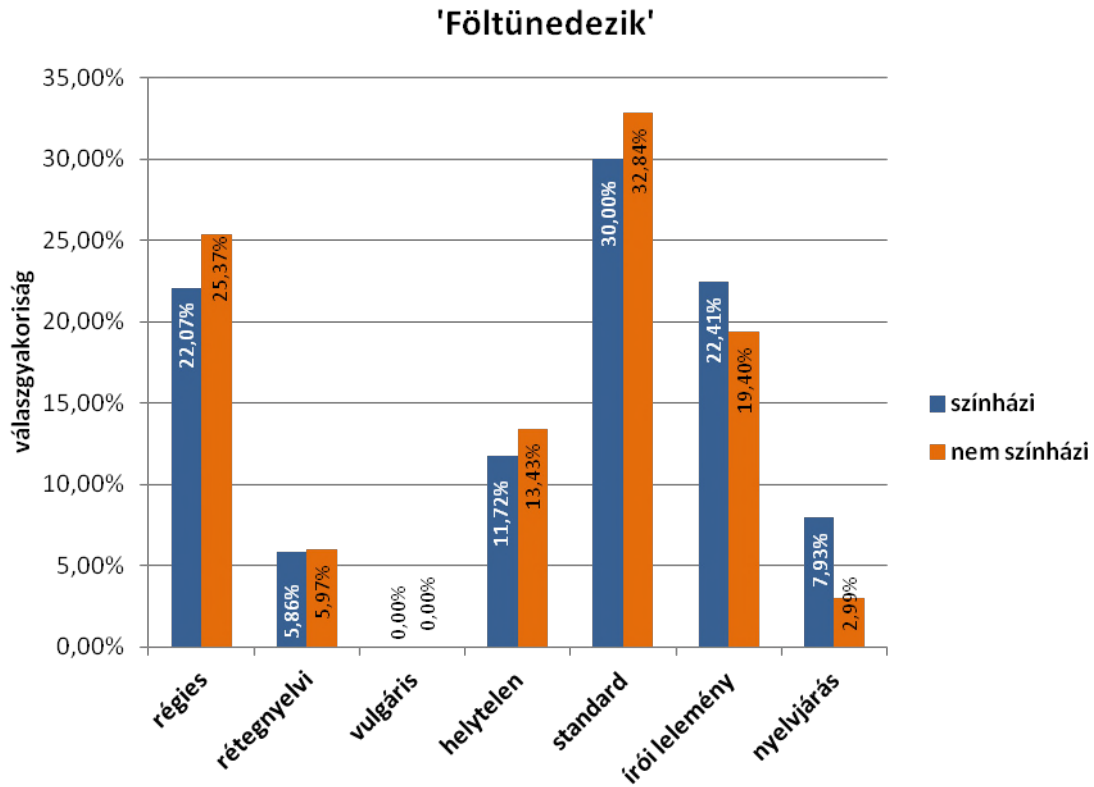
³²⁴ A Googleform és a 2009-es színház.hu alatt futó kérdőív a szoftveres környezet miatt azonos kérdésekkel a diagrammokon esetenként más számozást mutatnak. Ahogy korábban jeleztem, nem áll módomban a diagrammokat újra elkészíteni, ezért ez a diszkrépancia.

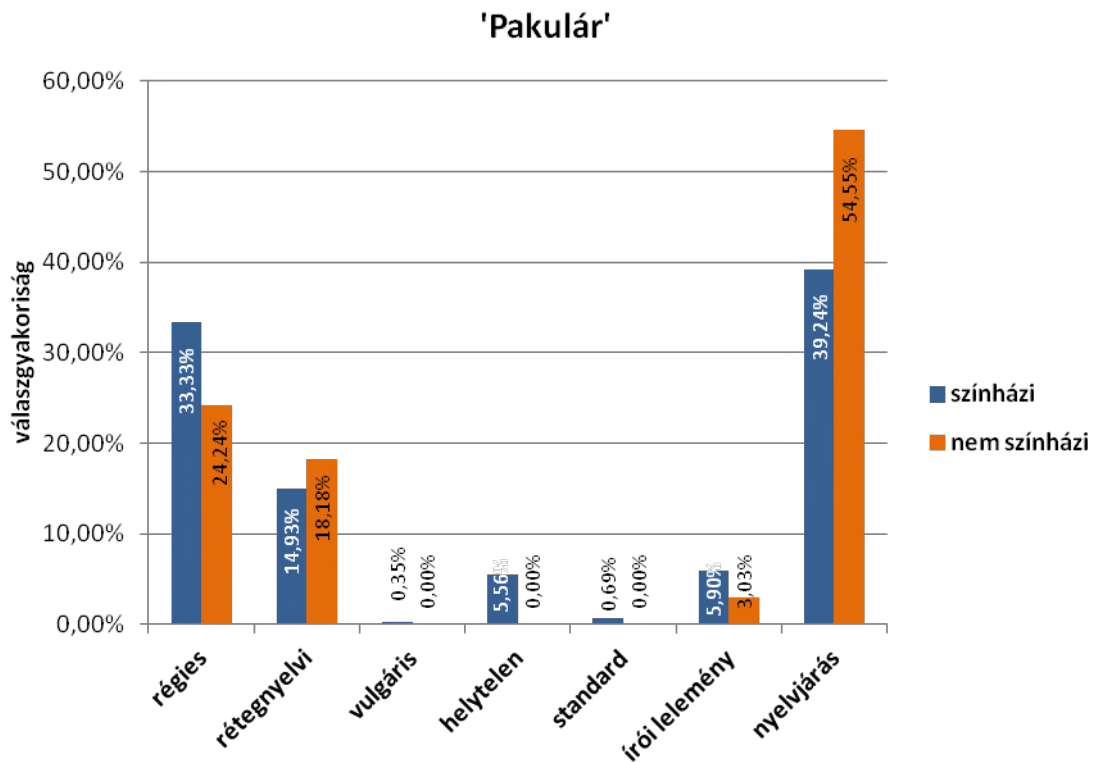
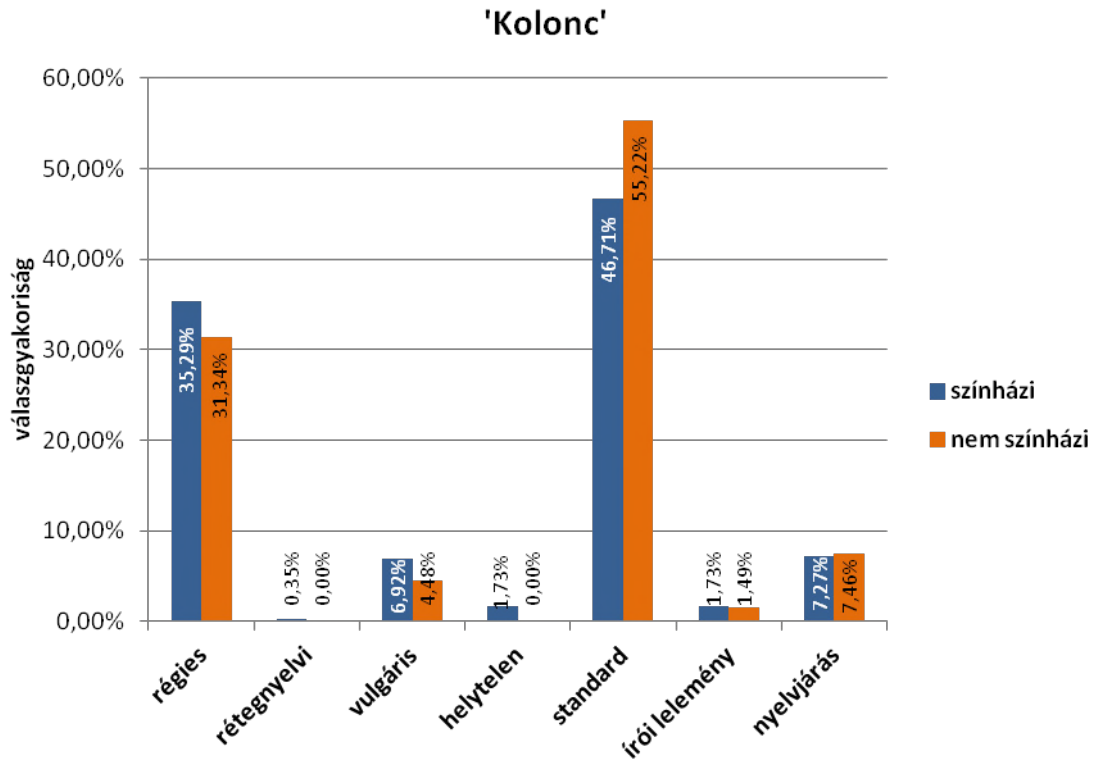


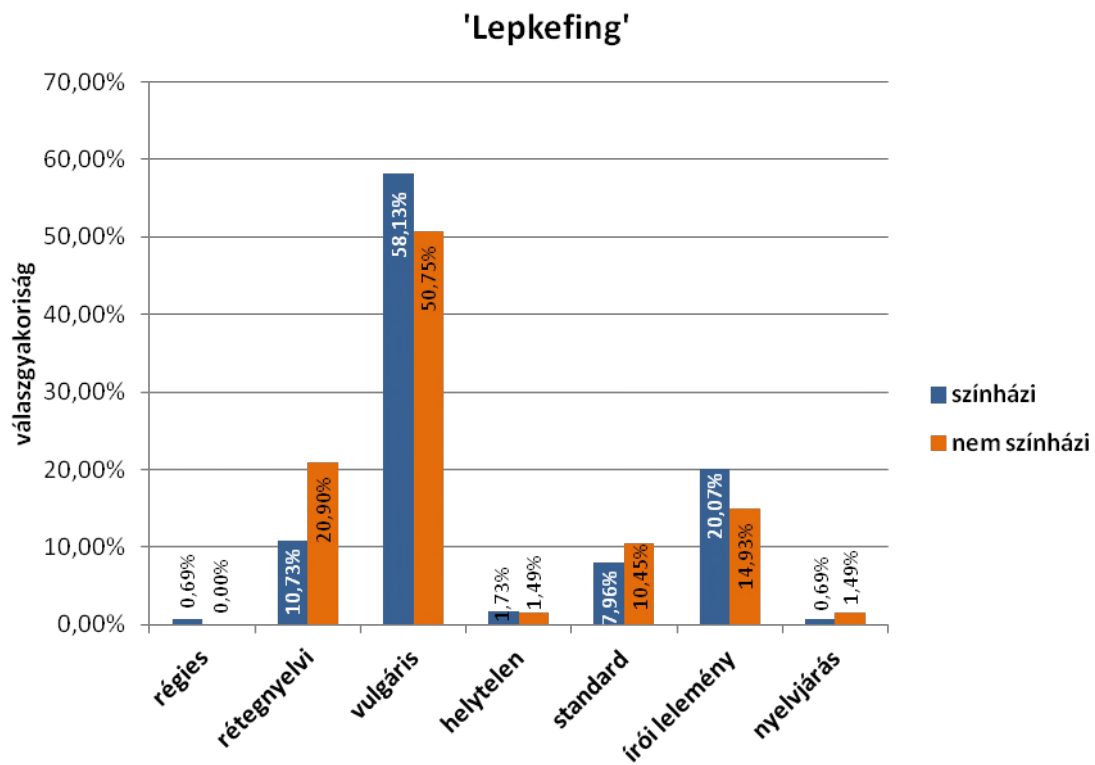
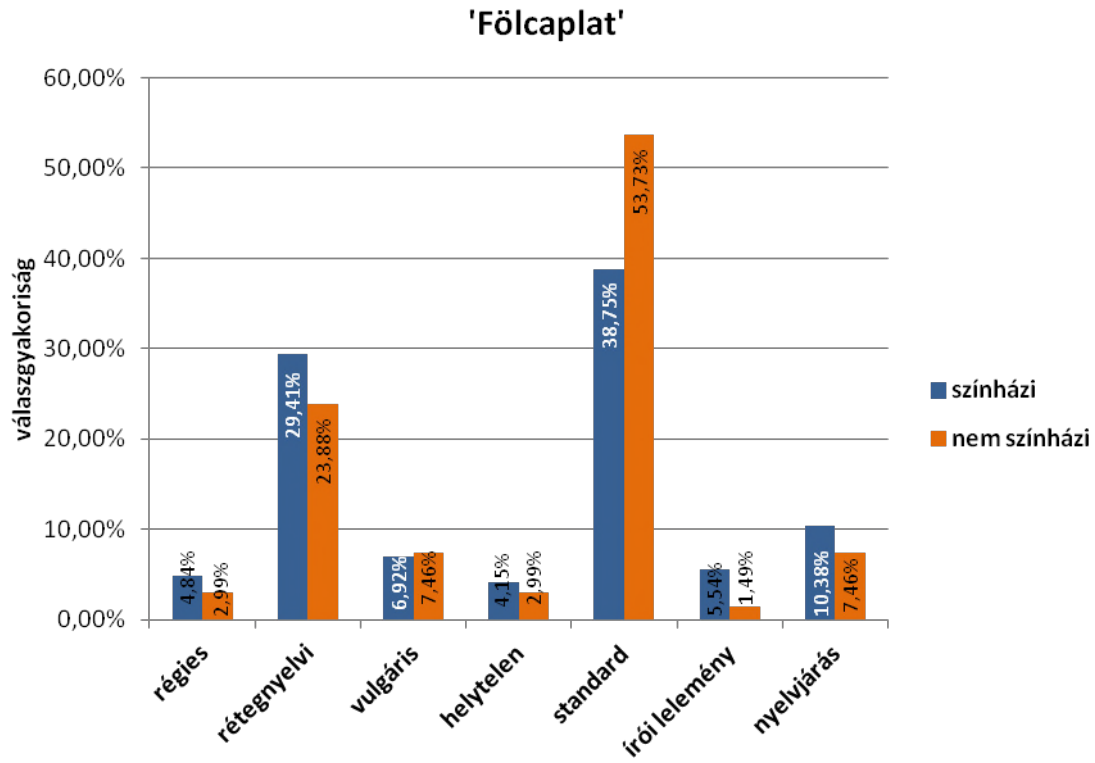


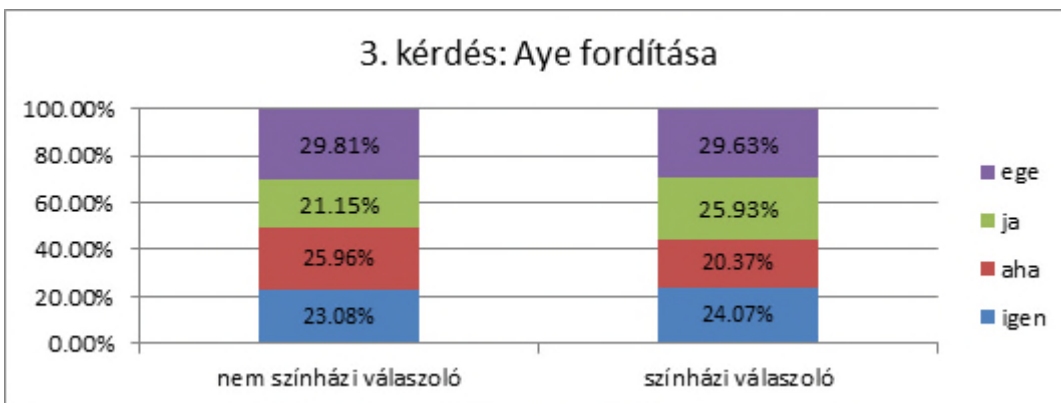
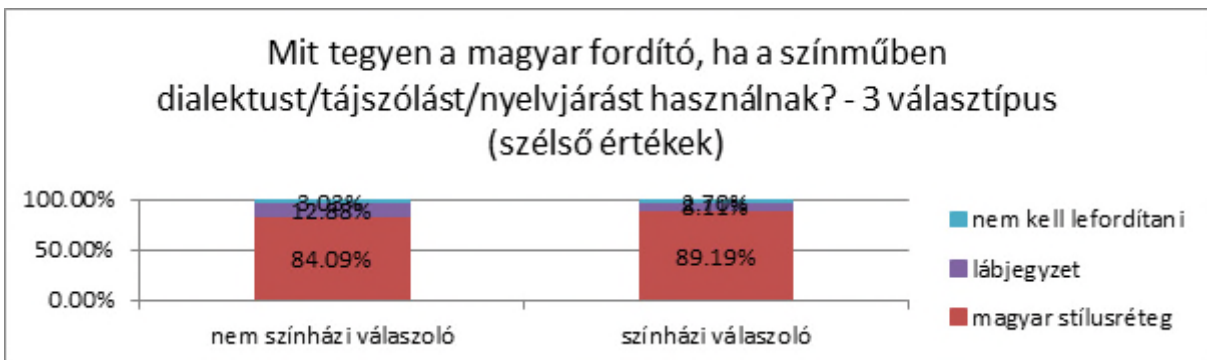
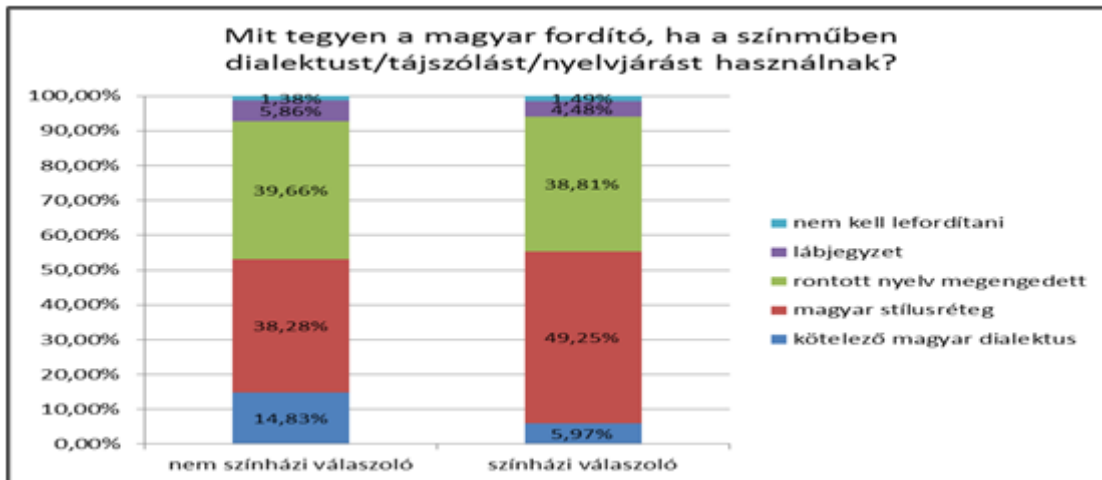
Szignifikáns különbség (Khi-négyzet próba: $X^2(6) = 16,29$ $p < 0,02$)

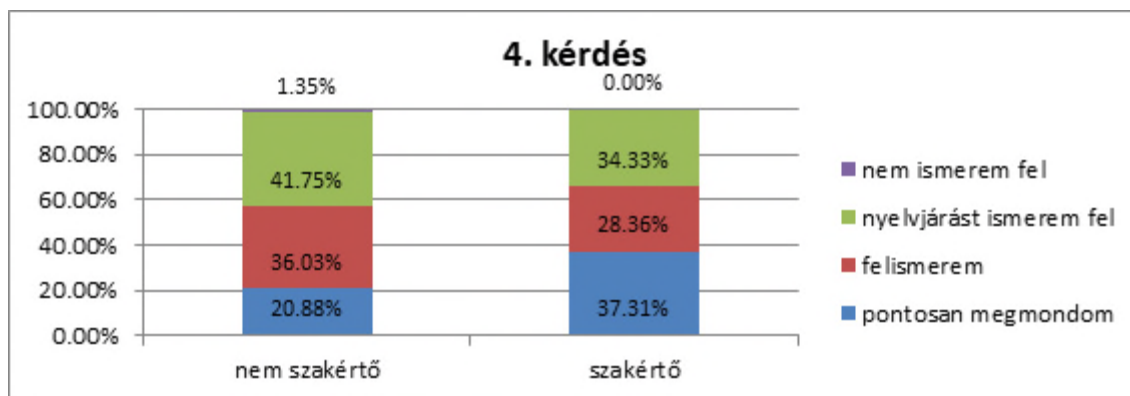




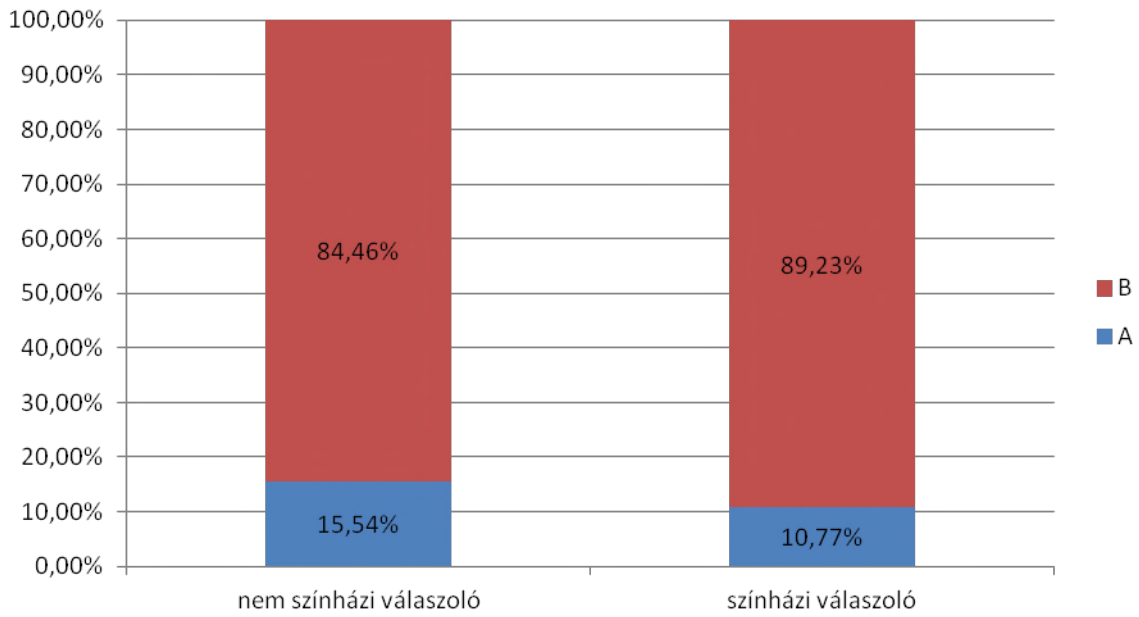




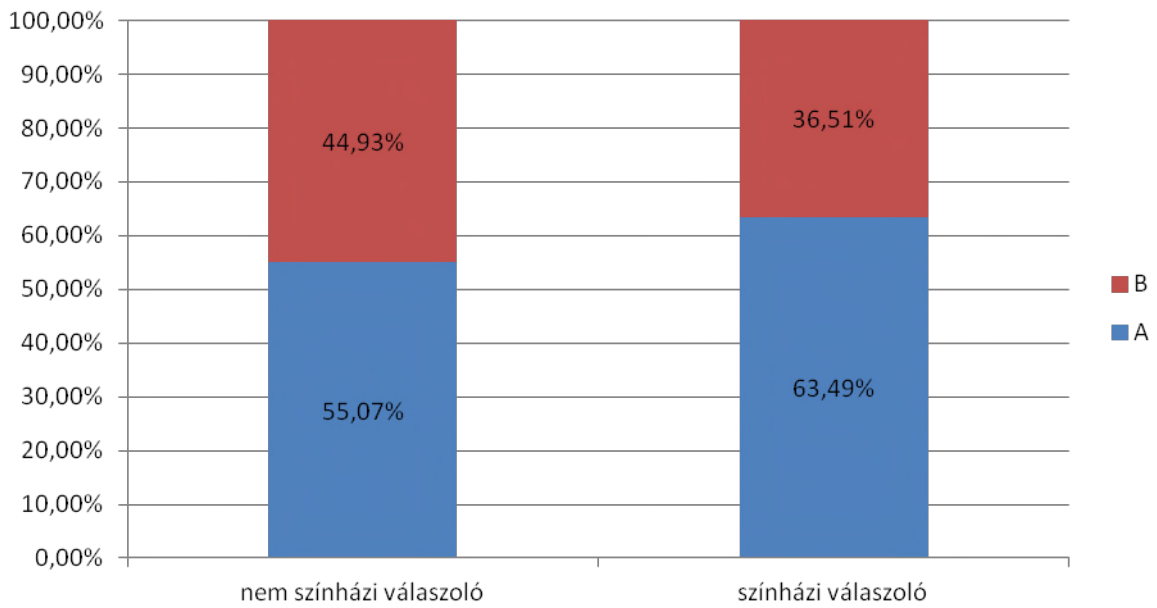




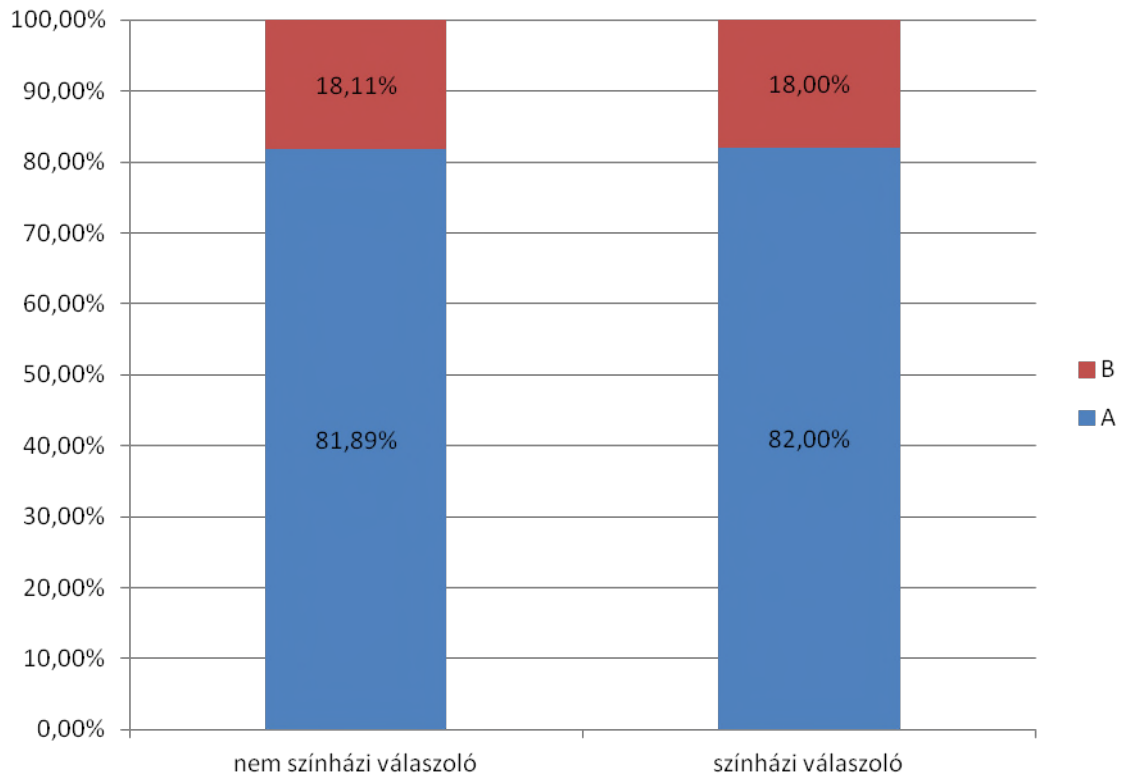
1. fordítás: legpontosabbnak hat



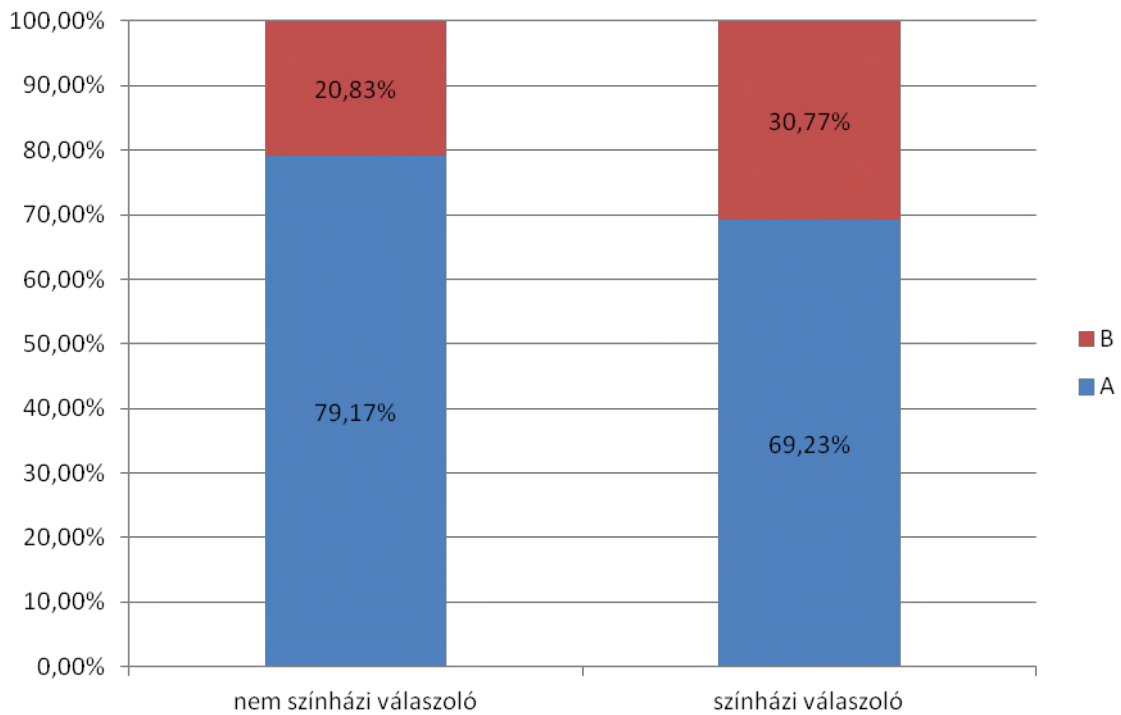
1. fordítás: legszórakoztatóbb



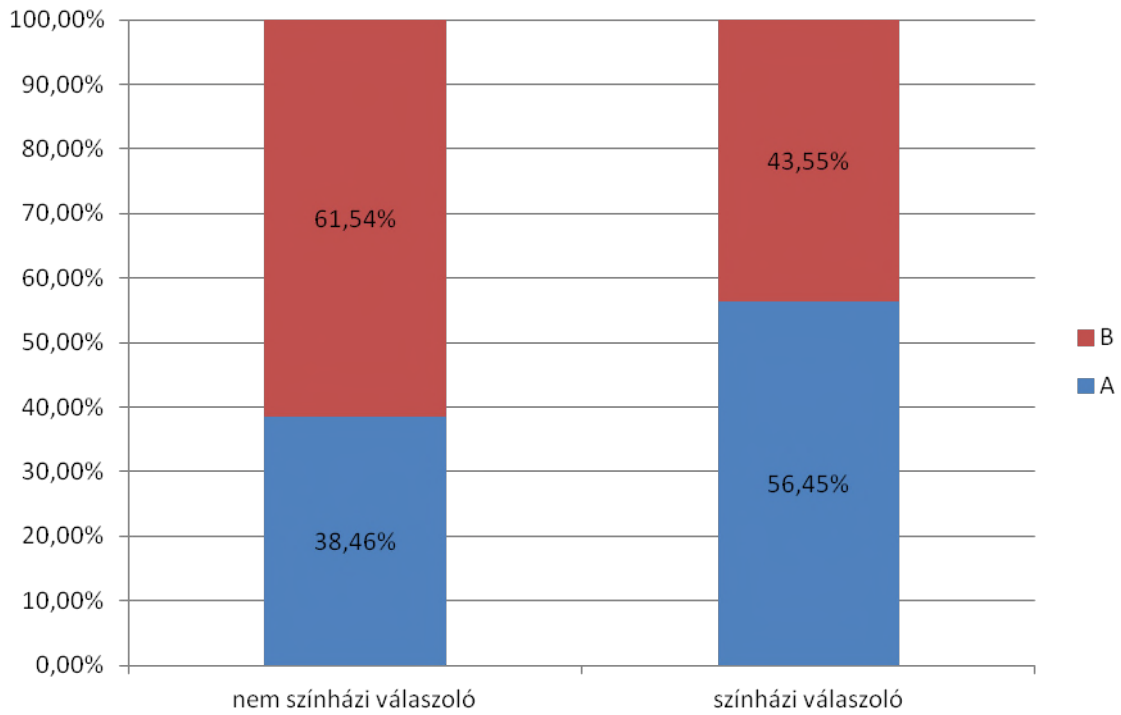
1. fordítás: így nem beszél



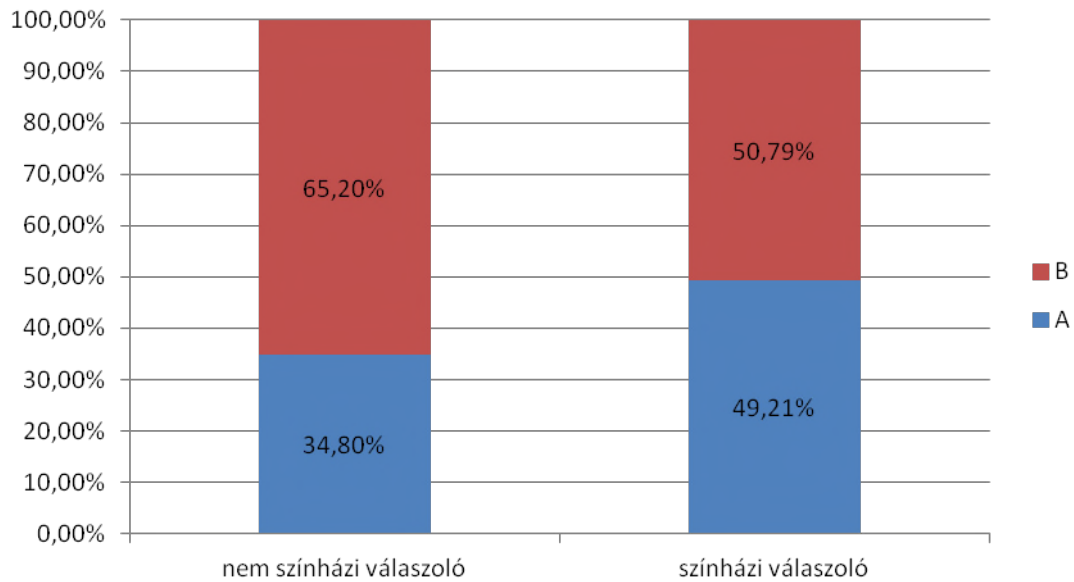
1. fordítás: idétlen



1. fordítás: jók a nyelvi megoldások

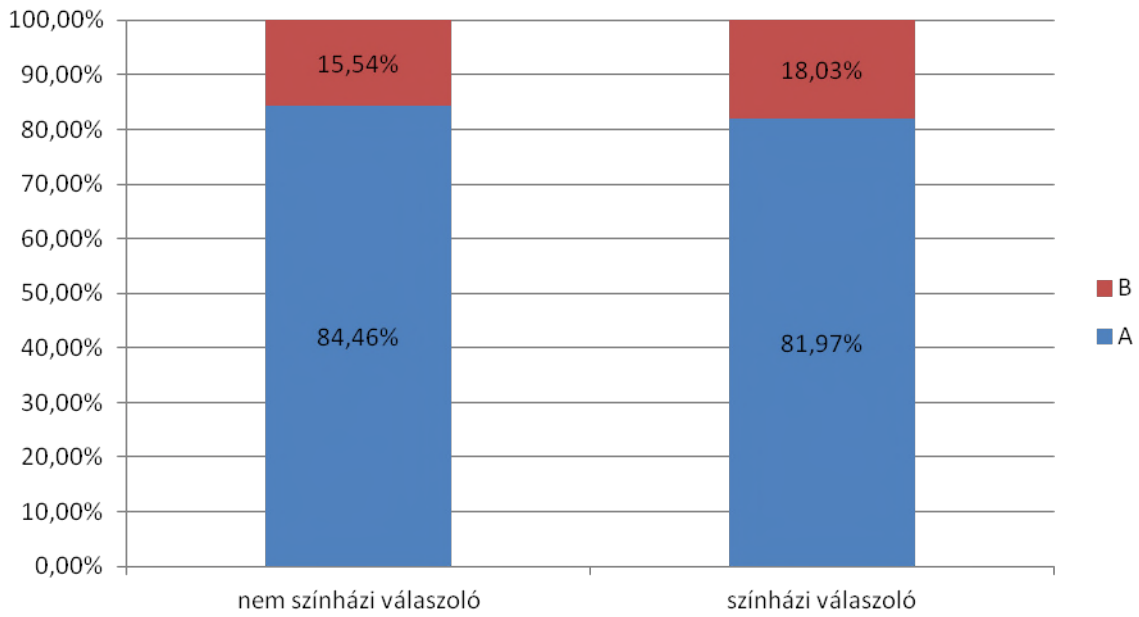


1. fordítás: ezt választanám

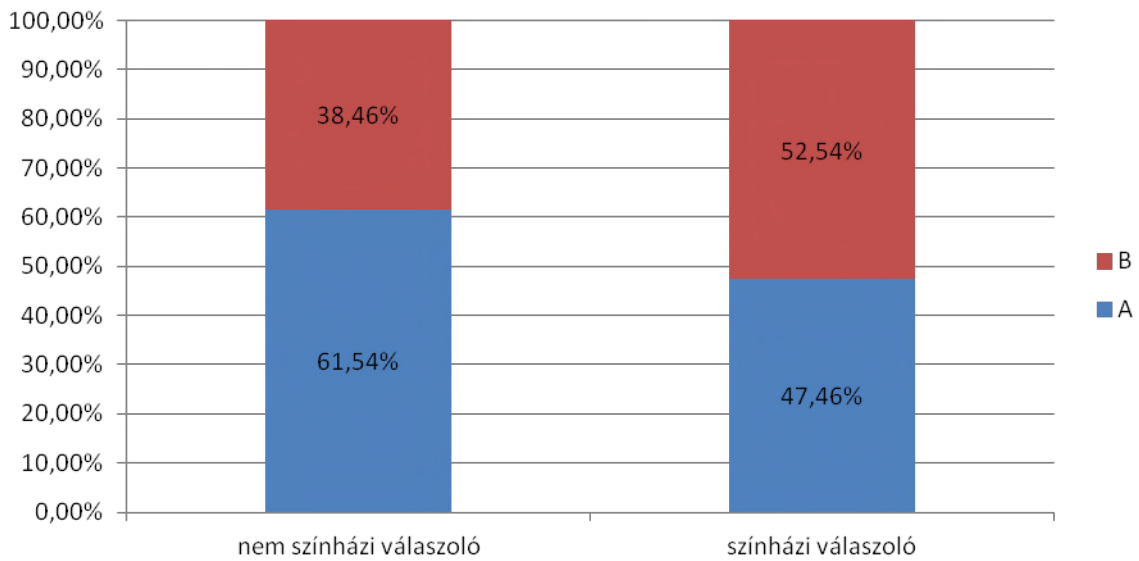


Szignifikáns különbség a két csoport között Szignifikáns különbség a két csoport között
 $c2(1)=6,78 p<0,01$ $c2(1)=4,6 p<0,04$

2. fordítás: legpontosabbnak hat



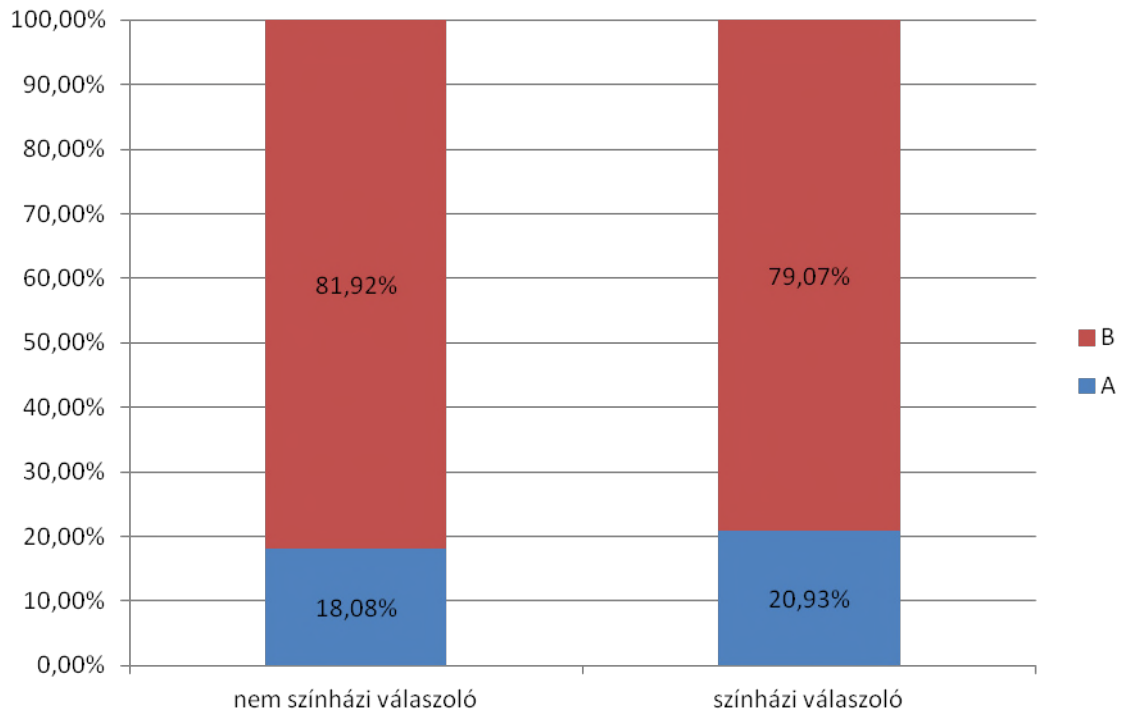
2. fordítás: legszórakoztatóbb



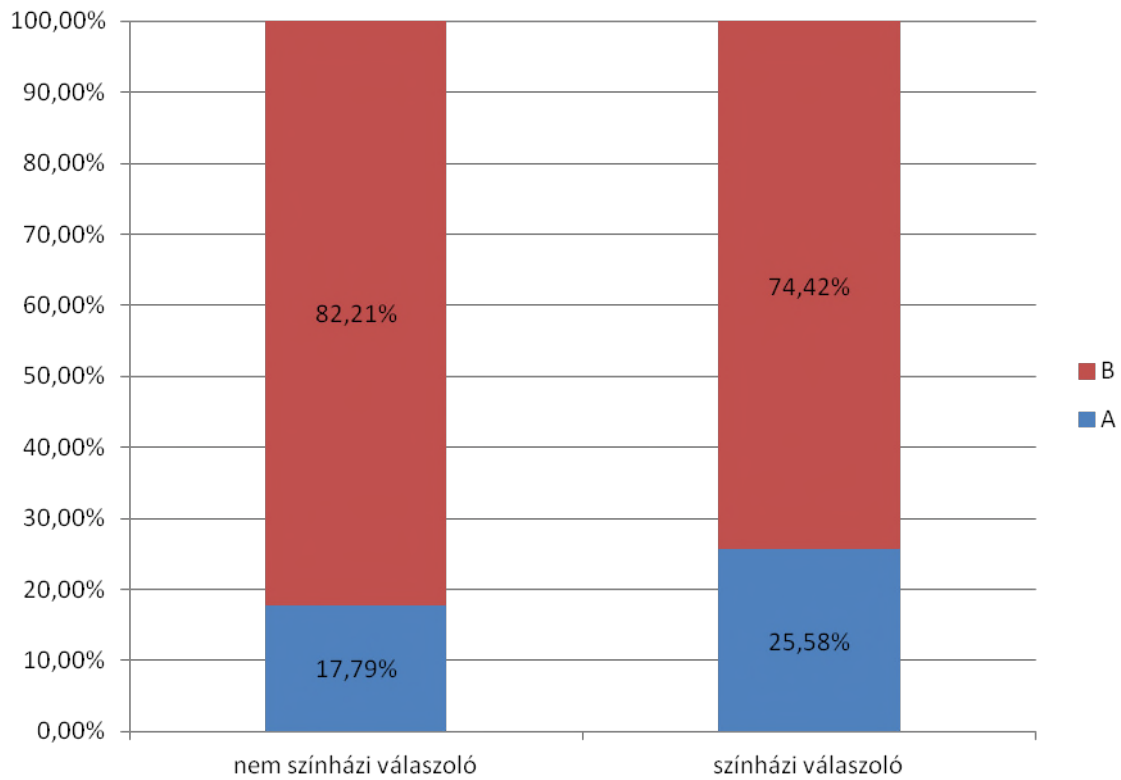
Szignifikáns különbség a két csoport között

$\chi^2(1) = 4,01$ $p < 0,05$

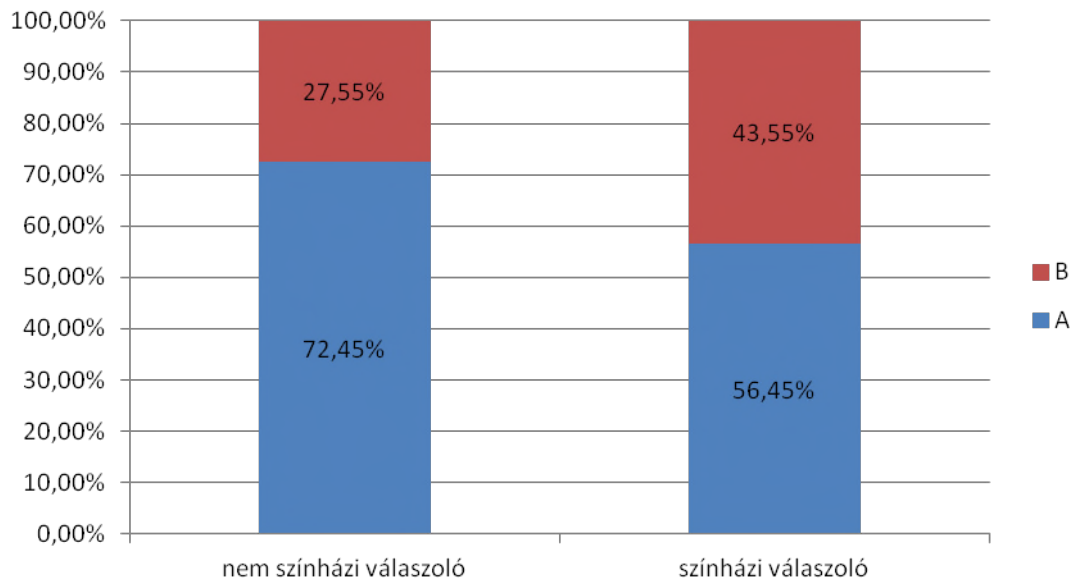
2. fordítás: idétlen



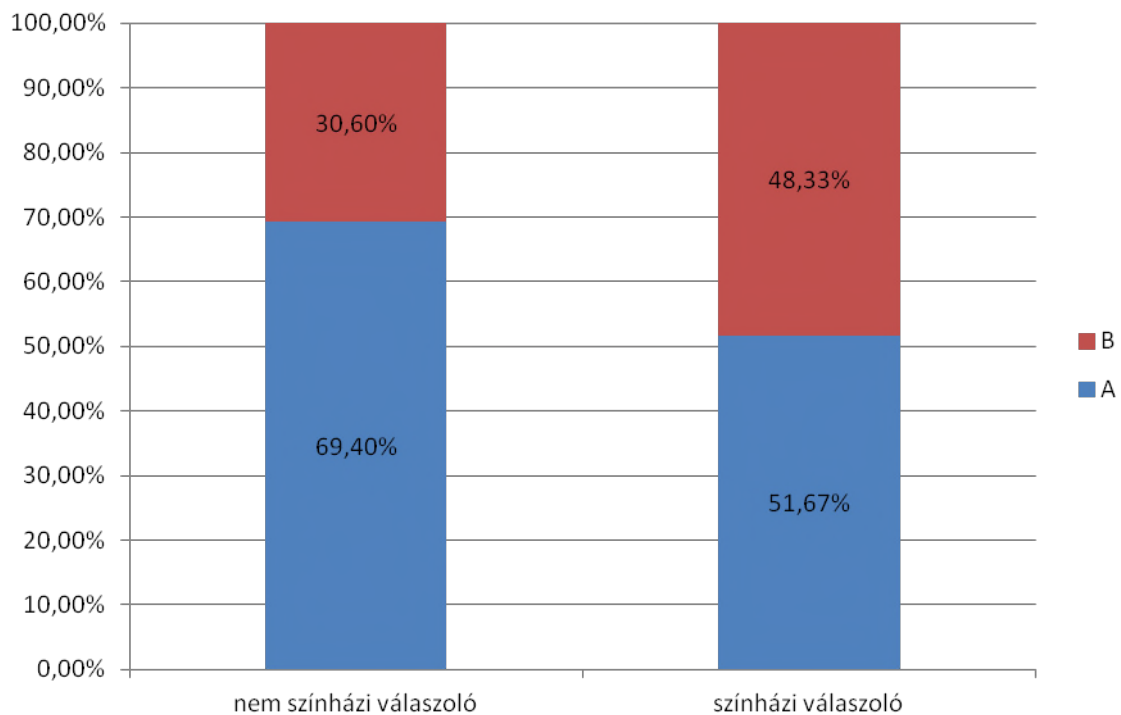
2. fordítás: így nem beszél



2. fordítás: ezt választanám



2. fordítás: jók a nyelvi megoldások

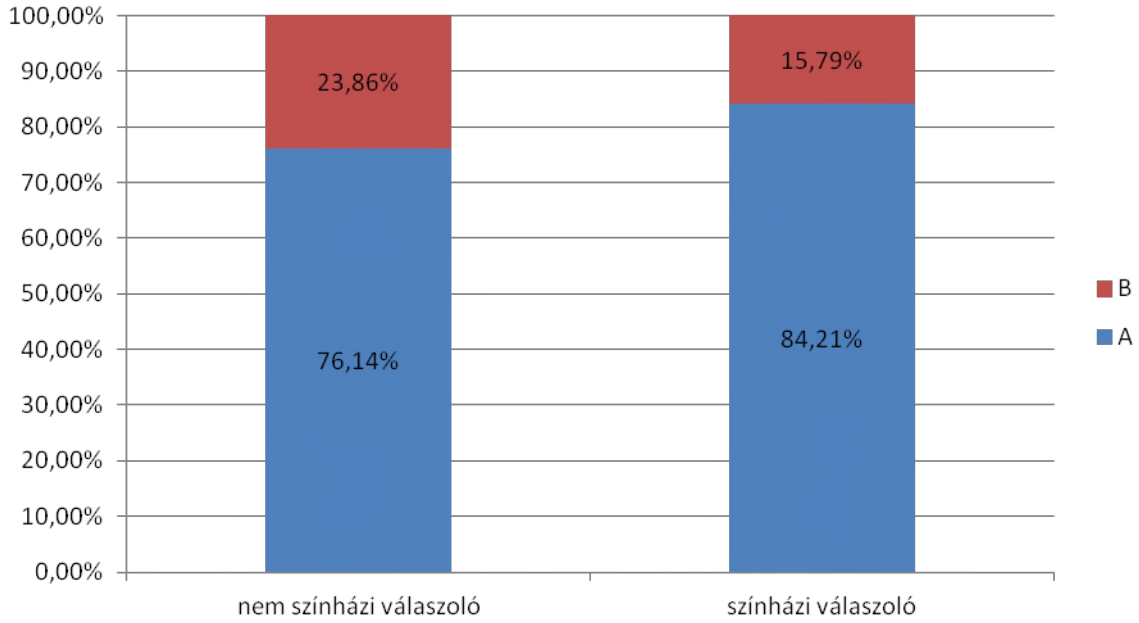


Szignifikáns különbség a két csoport között Szignifikáns különbség a két csoport között
 $c^2(1)=6,2$ $p<0,02$ $c^2(1)=6,95$ $p<0,01$

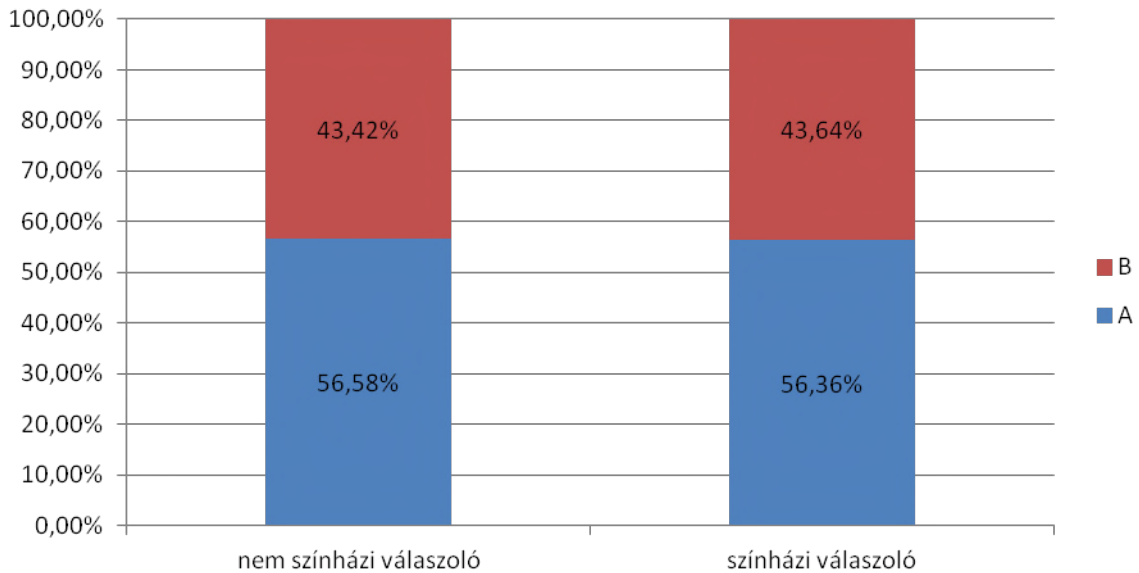
3. darabrészlet John Arden: Live Like Pigs c. darabjából

A (kék) Nádasy Ádám fordítása, **B** (piros) Bartos Tibor fordítása

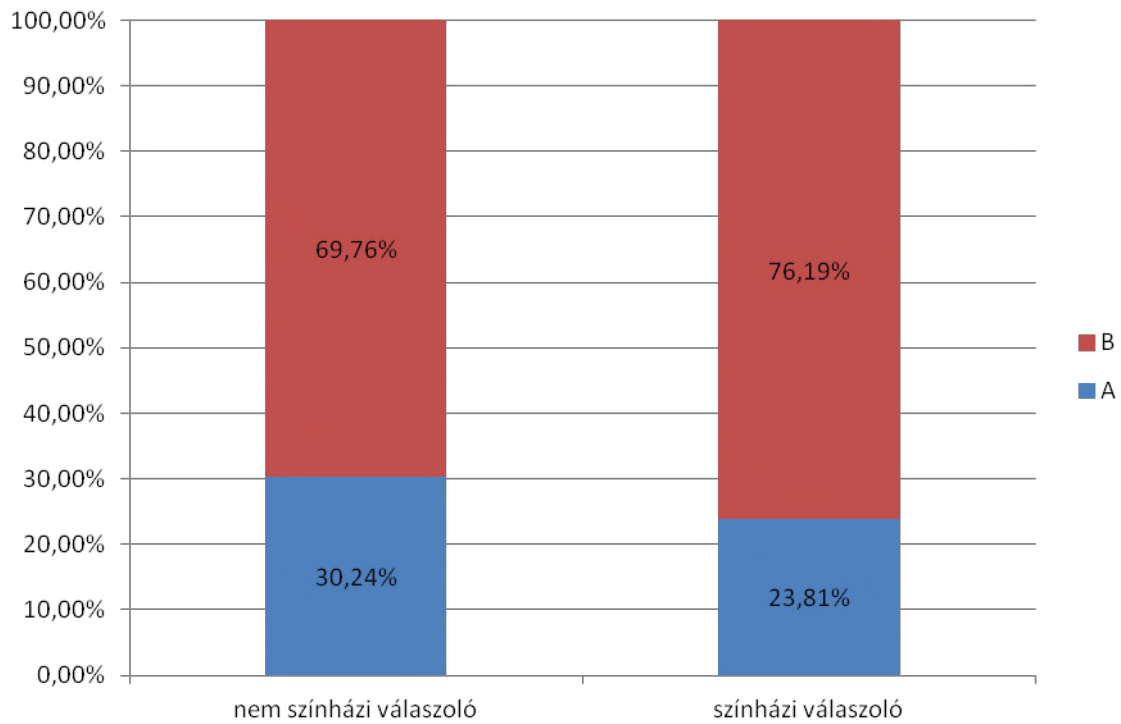
3. fordítás: legpontosabbnak hat



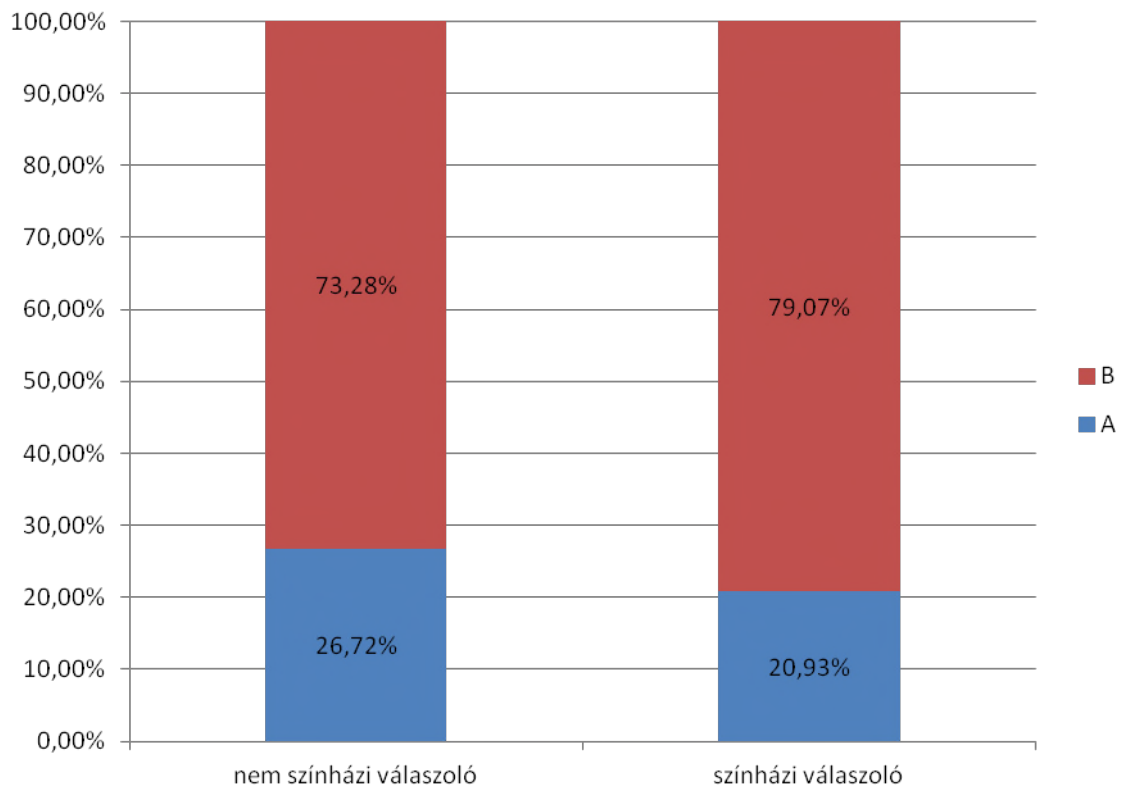
3. fordítás: legszórakoztatóbb



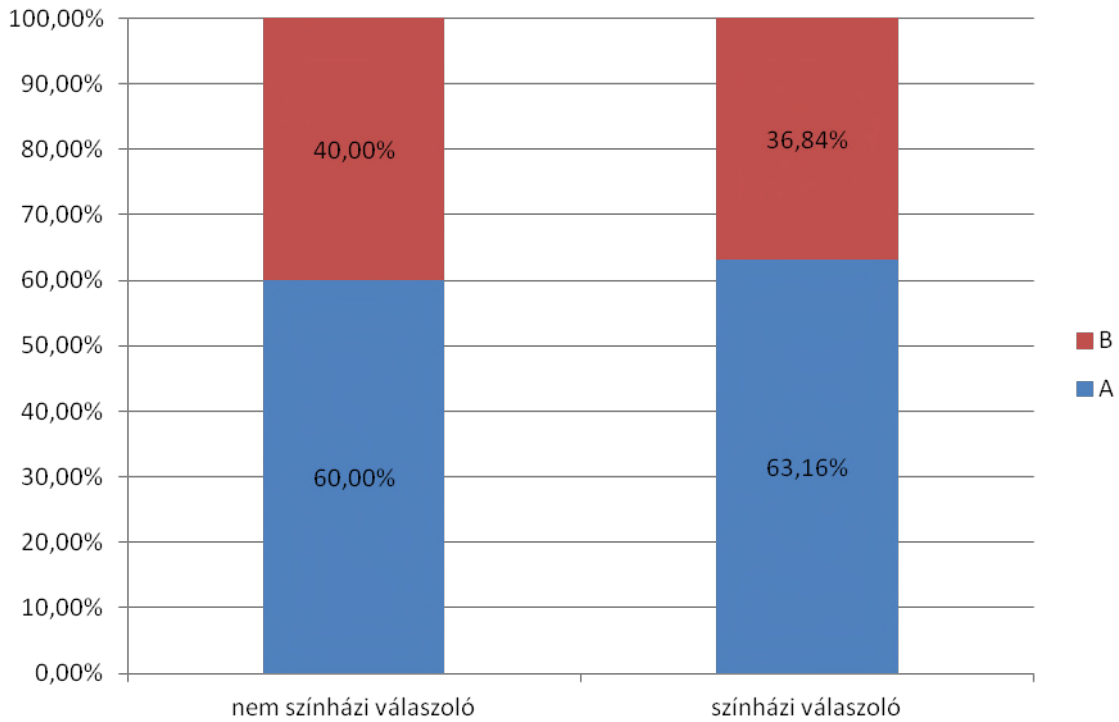
3. fordítás: idétlen



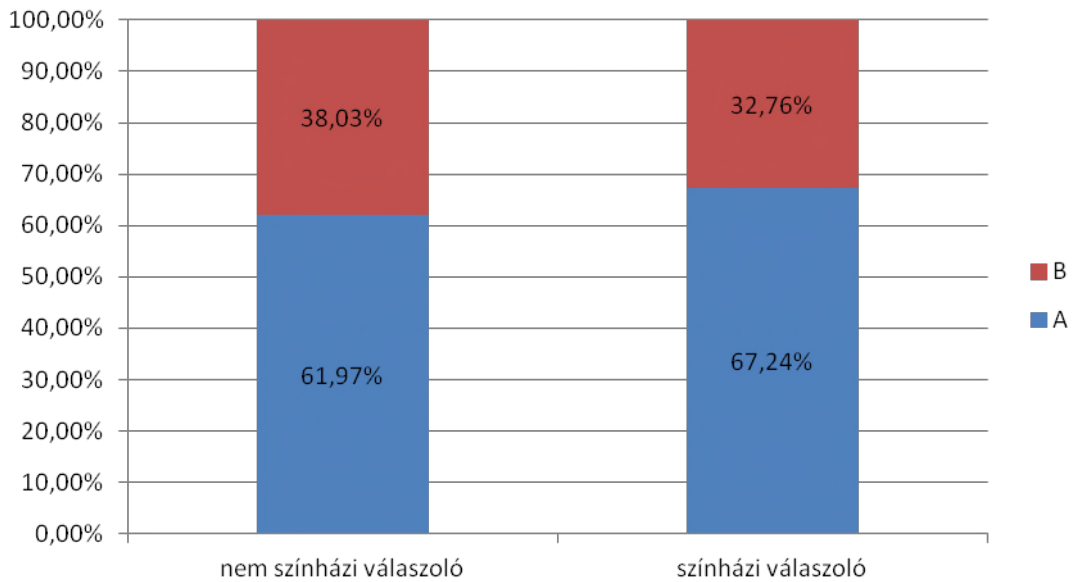
3. fordítás: így nem beszél

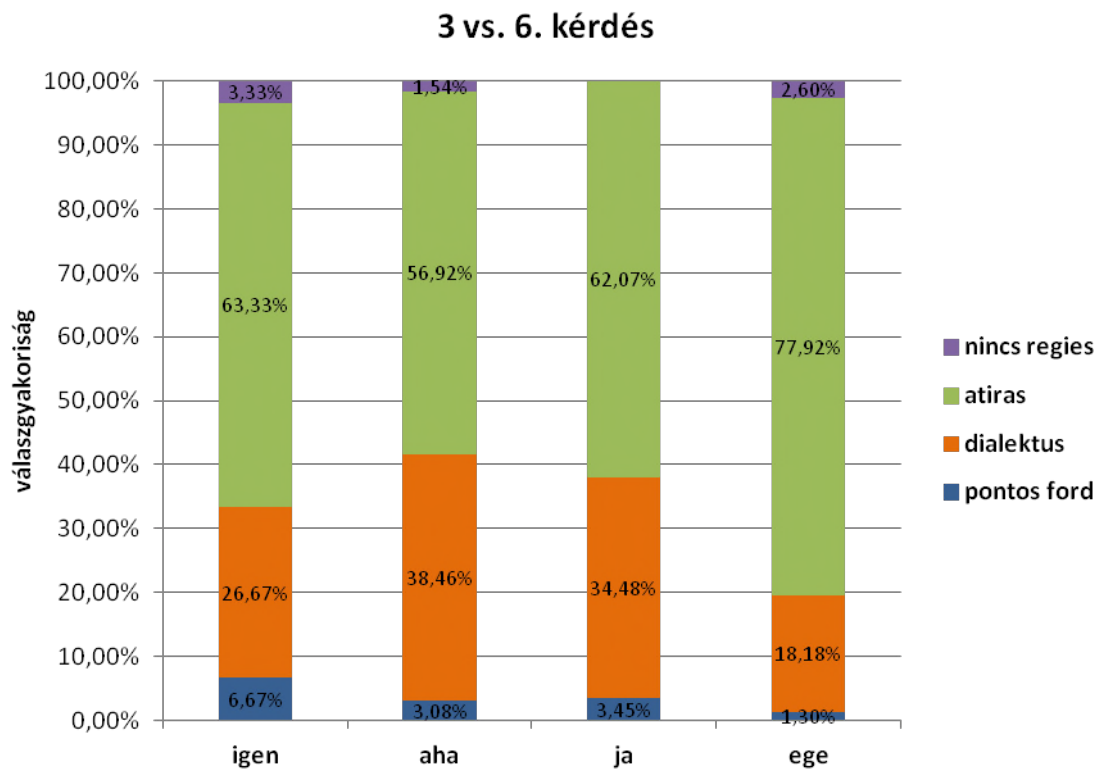
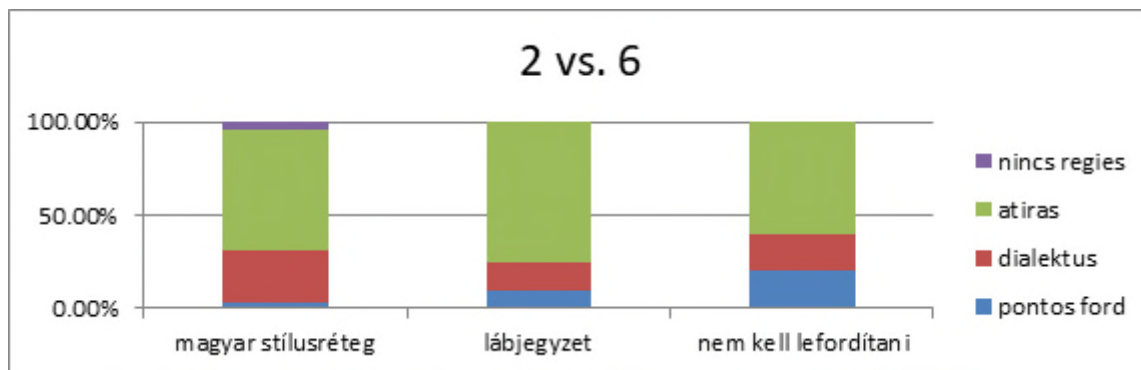
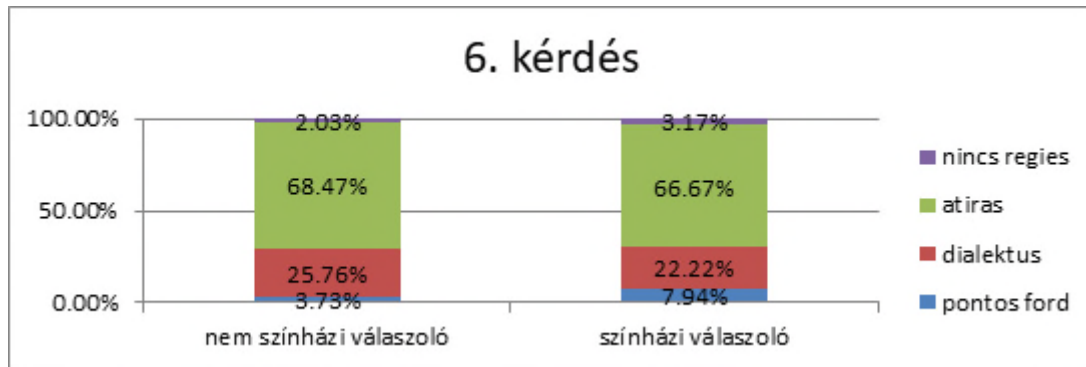


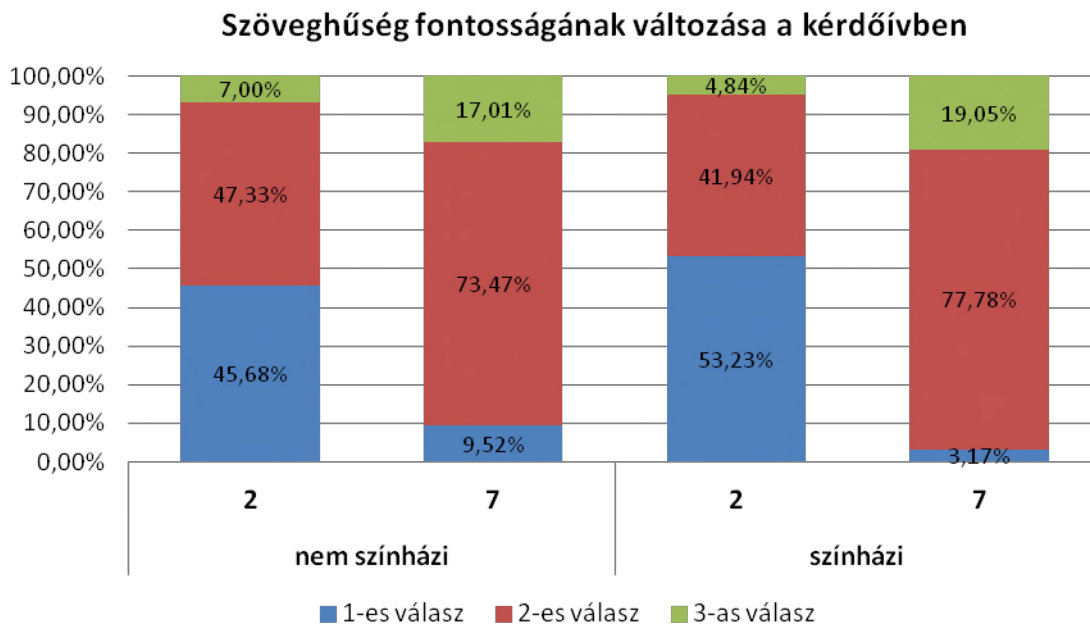
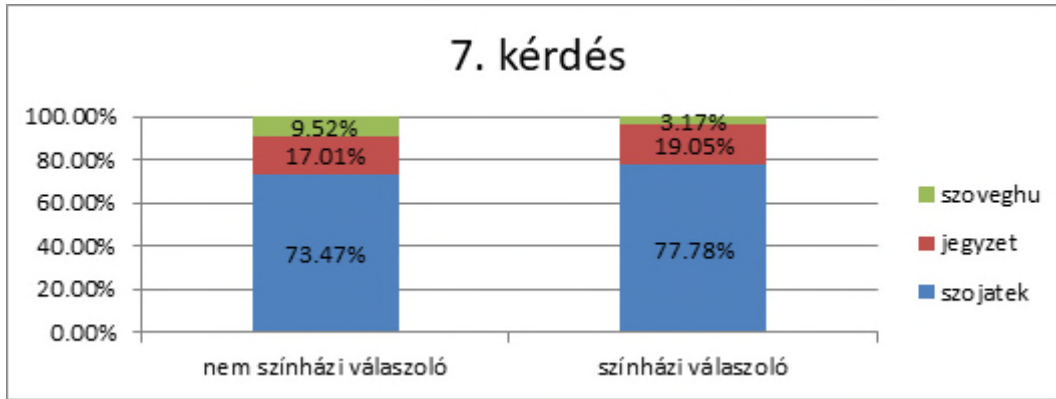
3. fordítás: jók a nyelvi megoldások



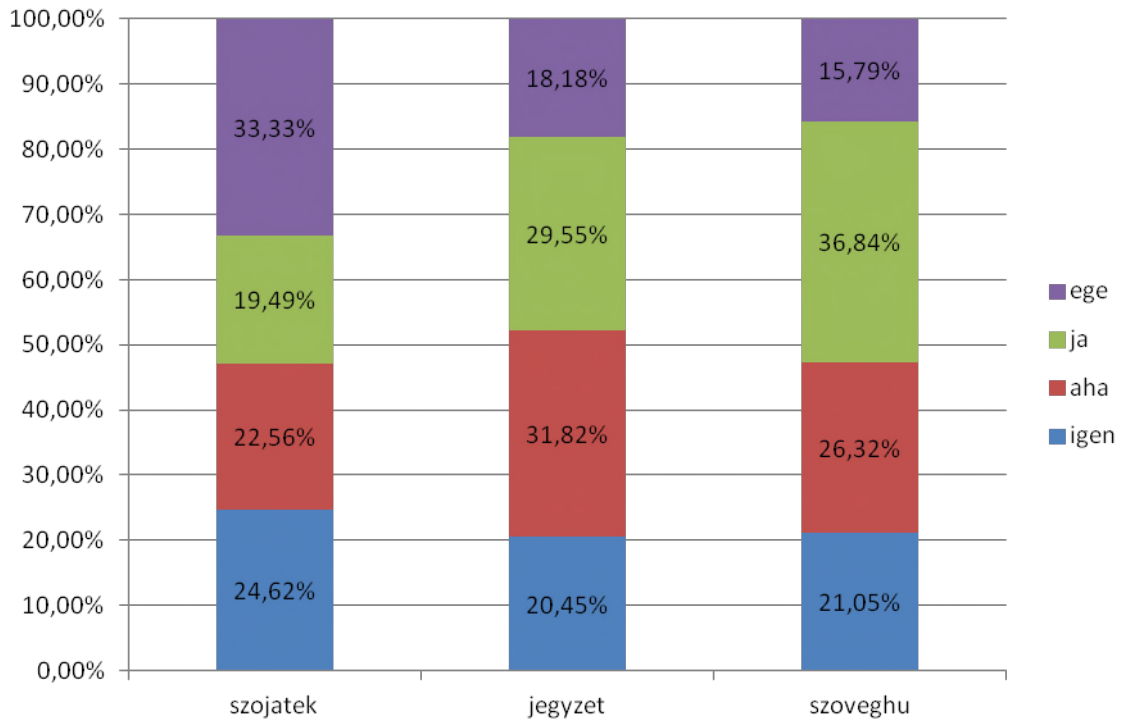
3. fordítás: ezt választanám



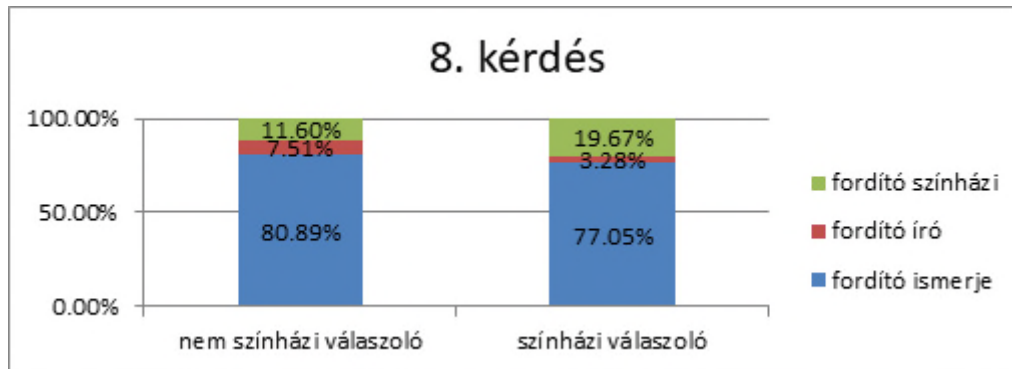




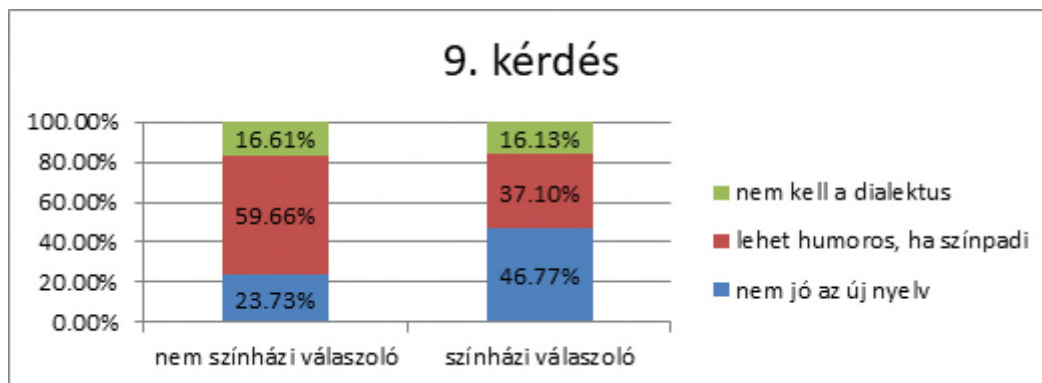
7 vs. 3 kérdés



8. kérdés



9. kérdés



Különbség van a két csoport között ($\chi^2(2)=14,45$ $p<0,01$)

