

Pécsi Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola

TÉZISFÜZET

a

SZÜKSÉGES TORZÍTÁS

**Az adaptív fordítás esetei színházi szövegekben
című PhD értekezéshez**

Neichl Nóra

A doktori iskola vezetője:
Prof. dr. Müller Péter

Témavezető:
Dr. Szolláth Dávid (MTA ITI)

Opponensek:
Prof. dr. Kappanyos András (ME IDI)
Dr. habil. Imre Zoltán (ELTE BTK)

Pécs, 2019

Tartalom

- I. A doktori értekezés elméleti kiindulópontja, célkitűzése**
- II. Az értekezés felépítése**
- III. Összegzés**
- IV. Prof. dr. Kappanyos András (ME IDI) opponensi véleménye**
- V. Dr. habil. Imre Zoltán (ELTE BTK) opponensi véleménye**
- VI. Válasz az opponensi véleményekre**
- VII. Szakmai önéletrajz**
- VIII. Publikációs jegyzék**

I. A doktori értekezés elméleti kiindulópontja, célkitűzése

Doktori értekezésem témája az irodalmi fordítás vagy (sajátos magyar kifejezéssel élve) a műfordítás különös változata: az adaptív fordítás. Adaptív fordításnak nevezek minden olyan esetet, amikor a fordításszöveg minél inkább a célközeg igényeihez, szokásaihoz, értelmezési modelljeihez igazodik. Ez egyrészt együtt jár a forrásmű újrahasznosításával, vagyis az csupán kiindulási alapot, keretet jelent az új változat megszületéséhez. Másrészt hatással van a szerző és a fordító viszonyára is, mert a jelségek tanúsága szerint, a szerzővel szemben a fordító-átdolgozó rendelkezik nagyobb autoritással. Továbbá meghatározza a fordítói protokollokat is, hiszen a megszülető szövegváltozatnak elsősorban a célközegben kell megtalálnia a helyét, ott kell hatást kiváltania.

A nyelvészeti szempontú, vagy más kifejezéssel élve forrásszöveg-központú¹ (*source-text oriented*) fordításelméleti megközelítések felől vizsgálva a célközeg igényeihez inkább alkalmazkodó fordítás során létrejövő művek nem is tekinthetők fordításoknak, inkább félrefordításoknak vagy álfordításoknak, átiratoknak, adaptációknak, hamisításoknak vagy a forrásszöveg (önkényes) kisajátításainak. Ebben a megközelítésben leginkább csak a forrásszövegtől való eltérések vehetők számba, az úgynevezett „fordítói vétségek”. Céлом azonban nem ezek listázása, hanem a befogadó közeg diskurzusát, rendszerét kívánom vizsgálni. Egyrészt azt, hogy a célközegben általában milyen tényezők motiválják fordítások megszületését, és hogy ezek következtében milyen forrásszövegeket választanak, továbbá milyen fordítói módszerek érvényesülnek a gyakorlatban. Másrészt azt, hogy az adaptív fordítás esetében miként pozícionálható a fordító alakja, hogy hogyan helyeződik át az autoritás súlypontja a forrásszöveg szerzőjéről a célszöveg megalkotójára. Végül pedig azt, hogy az elkészült fordítások mennyire szervesülnek a célkultúrába.

A választott fordításértelmezési módszer ezért nem a forrásszöveg-központú felfogás, hanem a célszöveg-központú (*target-text oriented*) fordításkritika, mert ebből a szempontból a fordításszövegek a forrásszövegtől függetlenül, önállóan is megítélhető alkotások.

Az adaptív fordítások vizsgálatának körét egy adott közegre, a kortárs magyar színházi kultúrára szűkítem, mely bővelkedik fordított darabokban. A színház emellett „kontextus-érzékenysége”, vagyis a befogadó nyelvi-kulturális közeg, valamint a közönség igényeinek előtérbe helyezése miatt alkalmas terület a fentiekben vázolt kérdések kutatására. Színművek

¹ A jelzett fogalmat, ill. ellenpárját, a célszöveg-központú (*target-text oriented*) fordításkritikát a Tel Aviv-i fordításteoretikus, Gideon Toury nyomán használom. (Elsősorban: Gideon Toury: *In Search of A Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980 [Meaning & Art 2].)

fordítása során ugyanis nem csupán nyelvi átfordításukra, hanem az célközeghez való kisebb-nagyobb mértékű adaptációjukra is szükség van, ez pedig a szöveg megfelelő mértékű manipulációjával is együtt járhat. Noha a jelenkori magyar színházfordításban általánosan érvényesülő elvekről, egységes irányzatokról nem lehet beszámolni, a főbb tendenciák az elemzésre választott szövegek mentén felvázolhatók, bemutatathatók.

II. Az értekezés felépítése

A disszertáció első fejezetét a célközeg-központú (*target-text oriented*) és leíró (*descriptive*) jellegű fordításelmélet bemutatásának szenteltem. A fordítást e kritikai szemlélet jegyében nem pusztán nyelvi átkódolásként, hanem kultúrába ágyazott fogalomként konceptualizálom. Így az e folyamat eredményeként megszülető szöveget sem tekinthetem másodlagos terméknek, az eredeti mű helyettesítőjének, amelynek célja egy forrásmű hozzáférhetővé tétele lenne csak. Felfogásomban minden fordított mű képes a célközeggel párbeszédbe lépni: más művekhez kapcsolódni, hatni, új jelentésekkel gazdagodni. A fordításszövegnek a befogadó kultúrában betöltött szerepének vizsgálatához a Tel Aviv-i iskola többrendszerűség elméletének meglátásait érvényesítettem. Hiszen felfogásukban a fordítás nem megismétli, hanem az új nyelvi és kulturális kontextusban – ennek szövegalkotással és fordítással kapcsolatos szabályai és elvárásai alapján – újraalkotja a forrásszöveget.

Fontos megjegyezni, hogy csak azok a szövegek képesek a célkultúrában meggyökeresedni, amelyek találkoznak annak igényeivel. Csak ez jelenti a tényleges befogadásukat. Ezek az igények azonban nem minden esetben művészi-esztétikai, hanem nagyon gyakran történelmi, ideológiai vagy gazdasági jellegűek. A célkultúra felől történő vizsgálódás nem jelenti ugyanakkor csak és kizárólagosan a honosítónak vagy házasítónak nevezett fordítói stratégia elsődlegességét, mert ezt ugyancsak számos tényező befolyásolja. Függetlenül attól, hogy a forrásszöveg mely irodalmi alrendszer része, mi a műfaja, milyen kulturális hagyományba illeszkedik, de olykor irodalmon kívüli (gazdasági, ideológiai) tényezők is meghatározhatják.

A második fejezetben a mai magyar színházkultúrában megszülető fordításszövegek vizsgálatakor az első fejezet tanulságait érvényesítve nem egy előzetesen megfogalmazott fordításfogalom érvényesülését kívánom ellenőrizni, hanem arra koncentrálok, hogy milyen fordítási normák érvényesülnek, és hogy milyen stratégiákhoz alkalmazkodnak a fordítók. Nem mellőzhetem azokat a szempontokat sem, melyek szerint ezek a fordítások a magyar kulturális rendszer egy meghatározott alrendszerében jöttek létre, és figyelembe kell venni

azokat a lehetőségeket, melyeket ezen alrendszer játéktára biztosít,² de meg kell vizsgálni a fordításra kiválasztott forrásszövegek kulturális presztízsét, valamint azt a szűkebben értett színházi közeget is, amelybe illeszkednek.

Ebben az elméleti fejezetben helyezem el a drámafordítás elméletét a modern fordítástudományon belül – felvázolva annak néhány alpművét és fontos állítását. Majd ezt követően a dráma, a színházi szöveg és a performanszszöveg fogalmait különítem el.

A teoretizáló egységeket három esettanulmány követi, amelyek során színpadra szánt (ha bemutatásra nem is minden esetben került) szövegeket vizsgálok. Parti Nagy Lajos színházi szerzői munkásságát a harmadik fejezetben tekintem át, jóllehet a szóban forgó szöveghalmaz meglehetősen sokszínű, mert saját színműveket, hagyományos értelemben vett adaptációkat, illetve fordításokat és ferdítéseket, vagyis a forrásműveket csak afféle kiindulási alpnak tekintő átdolgozásokat is tartalmaz. A műveket a Parti Nagyra oly jellemző nyelvhasználatok és beszédmódok mégis összekötik, sőt egyenesen ennek népszerűsége jelenti sok esetben a színházak, rendezők részéről érkező felkérések eredőjét is. Az elemzésül választott szövegek alkalmas vizsgálati terepnek bizonyulnak abban a tekintetben, hogy a fordítás – helyesebben: a ferdítés – folyamata milyen hatással van az autoritásra, a szerzői pozícióra, és hogy hol jelölhető ki szerző és fordító-átdolgozó helye és szerepe ebben a viszonyban.

A negyedik fejezetben alapvetően az egy adott helyzethez történő alkalmazkodás kérdéskörét járom körül. A speciális körülményt ez esetben a lágerkultúra, valamint az itt fellépő kulturális hiányjelenségek jelentik. Egy 1944-1945 telén a ravensbrücki női koncentrációs táborban született operettlibrettó (*Le Verfügbar aux Enfers*) elemzése során arra keresem a választ, hogy a kultúra mely elemei és hogyan adaptálódnak e célközeg elvárásainak és korlátainak megfelelően. A darabot mintegy hatvan évvel később a Vígszínház kérésére Lackfi János fordította le *Lágeroperett* címmel. A magyar célszöveg vizsgálata során pedig felmerül a kérdés, hogy hogyan igazodhat egy e körülmények között született operettlibrettó egy későbbi kor és emlékezetkultúra elvárásaihoz, színjátszási hagyományaihoz, hogy az eltérő célközegre tekintettel a francia darabon kívül milyen egyéb forrásokat használ fel Lackfi, milyen módosításokat hajt végre, illetve, hogy miként értelmezhetők e kontextus figyelembe vételével Lackfi honorató megoldásai.

A zárófejezetben Závada Pál dramatizációin keresztül a prózai műveknek a színpad nyelvére fordíthatóságát, e művelet sajátosságait vizsgálom meg. Az elemzés fókuszában a

² Ennek kapcsán ld. Itamar Even-Zohar: „A többrendszerűség elmélete”, ford. Ambrus Judit, *Helikon*, 1995/4, 434-450., valamint Uő: „Az »irodalmi rendszer«”, ford. Ambrus Judit, id. mű, 451-467.

drámaszövegeknek azokat a módosításait emelem ki, amelyek által a befogadó színházi műhely arculatához, egy rendező markáns elképzeléséhez alkalmazkodnak – legyen szó a szerző saját vagy a rendező-dramaturg alkotópáros átdolgozásáról. Előbbi szempont a *Magyar ünnep* címet viselő dráma, utóbbi pedig az *Egy piaci nap* elemzése során merül fel.

III. Összegzés

Ahhoz, hogy a fordításmű a célkultúra jelentette új kulturális kontextusban is hatni tudjon – vagyis befogadható legyen, más művekkel párbeszédbe léphessen – a nyelvi átkódoláson túl egyéb kulturális jellegű transzferműveletekre is szükség van. Ezek megítéléséhez azonban a forrásszöveg-központú és nyelvészeti beállítottságú fordításértelmezés nem nyújt megfelelő háttérrel. A kiinduló felvetés alátámasztásához a célszöveg-központú megközelítések tanulságait kellett megfontolás tárgyává tenni, mely irányzatok és iskolák a fordítás tevékenységének interkulturális mozzanatai felé fordultak inkább, és a fordításművet a célkultúrához szervesen hozzátartozó elemnek tekintették.

E belátásnak számos következménye van a fordításszöveg felértékelésén túl. Vizsgálhatóvá válnak többek között a fordításra kiválasztott szövegek köre, a fordítás művelete során alkalmazott transzferfolyamatok, de állítások tehetők az esetlegesen bekövetkező presztízsváltásokról, illetve megítélhetők a szerző és a fordító közötti hangsúlyeltolódások is.

Dolgozatomban a vizsgálat körét a mai magyar színházkultúra jelentette célkontextusra szűkítettem, amely körben az adaptív fordítás gyakorlata mindennaposnak tekinthető annak ellenére is, hogy az elméletileg megalapozott, kritikai szemléletű reflexió kevés kivételtől eltekintve elenyésző.

Az elemzések alapján beláthatóvá vált, hogy a forrásszövegek, azaz a fordításra szánt szövegek kiválasztásának szempontjait és módszereit több tényező relációjában kell vizsgálni. Ennek során tekintetbe kell venni mind a forrásszövegnek a saját közegében betöltött szerepét, mind pedig azt a pozíciót, amelyre a célközegben várhatóan számot tarthat. Továbbá nem mellőzhetők sem a célkultúra vagy a befogadók közösségének az igényei, sem a fordítás indítéka. Hiszen – mint az elemzésekből következik – e tekintetben nem mindig művészi-esztétikai, hanem „irodalmon kívüli” üzleti szempontok is közrejátszanak.

A fordítói stratégiák tehát többnyire a kanonikus pozícióval mutatnak összefüggéseket. A célkultúra igényeihez, szokásaihoz, értelmezési modelljeihez alkalmazkodó fordítási gyakorlat, melyet adaptív fordításnak is nevezhetünk, nem jelent tehát egyet a honosító

stratégia túlsúlyával. Amennyiben a fordításmű a célközegben erősebb kanonikus státuszra, magasabb autoritásra és nagyobb autonómiára tart igényt, a fordítók inkább az idegenítő módszerrel élnek.

Az értekezésben a fordítás fogalma alatt nem csupán az ún. interlingvális műveleteket vettem számba. Mivel a színházkultúrában gyakoriak az átíratok, a műfaji adaptációk, a fordítás fogalmát szélesíteni kellett, így alatta interszemiotikus műveletek is értendők. A fel- és átdolgozások kérdése pedig felveti a szerzőség, és ezzel együtt a fordítói vagy átdolgozói autoritás kérdését is. Hogy e problémahalmaz vizsgálatának nem csupán az elméleti megfontolások miatt van relevanciája, példaként akár a közelmúltból is idézhető eset: a 2019/2020-as színházi évad kezdetén Molnár Ferenc szerzői jogainak örökösei nem járultak hozzá a *Delila* című darabnak a Mohácsi-testvérek által készített változatának a bemutatásához, mert úgy vélték, az Molnár szellemét nem követi, és nincs összhangban az általuk tételezett szerzői intencióval.

IV. Prof. dr. Kappanyos András (ME IDI) opponensi véleménye

Mindenekelőtt az opponensi pozícióhoz társuló legfontosabb kérdést válaszolom meg: Neichl Nóra benyújtott dolgozata kétségkívül alkalmas a nyilvános vitára bocsátásra és a PhD fokozat elnyerésére. Komoly, értékes, egyes vonatkozásaiban kifejezetten invenciózus munka, amely elmélyültségében és kidolgozottságában vitathatatlanul teljesíti a fokozatszerzéshez rendelt feltételeket és általánosabban tekintve a tudományszak írott és íratlan normáit.

Kiinduló hipotézise az, hogy a kulturális transzferműveletek során az egyik kulturális kontextusból a másikba átvezetett mintázatot szükségszerűen a nyelvi átkódoláson túlmenő beavatkozásoknak is alá kell vetni: ezek a szótár kompetenciáját messze meghaladó műveletek elengedhetetlenek ahhoz, hogy a fogadó környezetben az adott mintázat (vagyis annak új verziója) aktívvá válhasson, új kérdéseket, belátásokat, interakciókat nyithasson, s egyáltalán hogy a célkultúra befogadói érdekesnek és értelmesnek találják. A dolgozat első részét ennek a hipotézisnek a jelentős szakirodalmi apparátussal támogatott, alaposan kidolgozott kifejtése alkotja. Az apparátus néha kissé túl is fut a célon, például alighanem helytálló, hogy a fordított szöveg és fordítása kapcsolatát Genette hypo- és hypertextus fogalmaival is le lehet írni, de ebből a dolgozaton belül sem következik semmi, és gyanítom, hogy azon kívül sem: a probléma ettől nem kerül fókuszba, a kép nem válik élesebbé.

A szakirodalom használata egyébként – a felkészültség és a széles látókör bizonyítása mellett – kritikus és pragmatikus szemléletre vall. A szakirodalomban talált modellezési

lehetőségek (például a szkoposz-, vagy a többesrendszer-elmélet) nem térítik el a gondolatmenetet. Az első szubsztanciális kérdés a fordításra szánt szövegek kiválasztásának metódusára és szempontjaira vonatkozik. E kérdés köré tömör, de igen alapos történeti összefoglalás épül. Kifogásként talán azt róhatjuk fel, hogy az éleslátóan körülírt szempontok (nemzeti művelődés elősegítése, kultúrpolitika–népnevelés stb.) valójában csak a magas presztízsű, „elit” irodalmat veszik számításba. A dolgozat érdeklődési körén, úgy tűnik, jórészt kívül esnek azok a fordításra vonatkozó döntések, amelyeknek elsődleges motívuma az üzleti siker. Ez az önmagában természetesen elfogadható választás csupán azért sajnálatos, mert a fordítás megtörténte után bekövetkező presztízs-változások számtalan érdekes esettanulmány felé nyithatnának utat. Vannak például világirodalmi szerzők, akik először viszonylag alacsony regiszterben (gyakorlatilag „ponyván”) érkeztek meg a magyar kultúrába, majd – világirodalmi rangjuk felértékelődésével párhuzamosan – itt is megemelkedett az árfolyamuk, és ennek kapcsán fény derült a korai fordítások alkalmatlanságára. Zola korai recepciója például egyértelműen ezt a sémát követte, de még az Arany előtti Shakespeare-recepcióban is felbukkannak ilyen elemek. De a magyar szövegek idegennyelvű recepciójában is akad izgalmas példa: *Sorstalanság* erőtlen, szintelen, nivelláló 1992-es angol fordításának „leváltását” például a lehető legnagyobb irodalmi presztízs, a Nobel-díj elnyerése tette elodázhatatlanná. Tim Wilkinson színvonalas, érzékeny és méltó fordítása a díj után két évvel, 2004-ben jelent meg: az összefüggés nagyon szembeötlő.

A fordításra kiválasztott mű státuszával, besorolásával kapcsolatos anomáliák megvilágítására Neichl Nóra a *Micimackó* példáját választja, amelyhez megtisztelő módon felhasználja és helyesbíti az én erről szóló 2007-es írásomat is. Ebben az esszéisztikus szövegben úgy fogalmaztam, „Karinthy jobb író, mint Milne”. Ebben ma már nem vagyok ennyire biztos, és teljesen egyetértek a dolgozatíró átfogalmazásával: „a fordítónak, illetve ezen keresztül az elkészült célszövegnek is magasabb a státusa a magyar kultúrában, mint Milne-nek és a *Winnie-the-Pooh*-nak az angolban.” Azonban ennél is lehetünk pontosabbak. A *Micimackó* a magyar kultúrába meglehetősen alacsony regiszterben lépett be: a kiadó vicces gyerekkönyvet akart, és Karinthy személyét és nevét (amely Milne-énél itthon kétségkívül százszorta ismertebb és kedveltebb volt) elsősorban promóciós céllal vonta be a vállalkozásba. A „fiatal angol kollégáról” tett nyilatkozatában Karinthy maga helyezi alacsonyra Milne státuszát, majd teljes fordítói stratégiáját erre a nem egészen megalapozott fölényre építi, és ezt a stratégiát viszi fényes, közel száz év múltán is értékelhető sikerre. Molnár Miklós ezzel szemben – Benjamin Hoff félig-meddig viccnek szánt könyvét túlságosan komolyan éve – igen magas státuszt tulajdonít a *Micimackó*nak: a taoista

világszemlélet és életvezetés bölcsességét szeretné kiolvasni belőle, de Karinthy fordításától ezt hiába várja. A példának talán az a legfontosabb tanulsága, hogy a kanonikus státusz az irodalmi műveknek nem szubsztanciális tulajdonsága – bár természetesen korántsem független a szubsztanciális tulajdonságaiktól – hanem elsősorban a befogadó kultúra alkalmas regisztereire való kapcsolódási módok határozzák meg.

Neichl Nóra a fordítási stratégiák kérdését is érzékenyen helyezi el a maga rendszerében, pontosan érzékelve és érzékeltetve a kategóriák hatókörét. Elkerüli azt a csapdát, hogy a dolgozat központi tárgya, a „szükséges torzítás” témája *eltorzítsa* a stratégiák megítélését, és a honosító fordításoknak aránytalan előnyt, túlzásaiknak felmentést adjon. A bemutatás már-már tanítható módon korrekt, ugyanakkor az alsóbb regiszterek figyelmen kívül maradása miatt itt is kihagyott lehetőségeket detektálhatunk. Statisztikával ezt nem tudom igazolni, de úgy tapasztalom, hogy az alacsony státuszú szövegek jellemzően, tendencia-szerűen erősebb honosító hajlamot vonnak magukhoz. Például Kazinczy a korabeli szentimentális sikerkönyvet, Kayser *Adolf*-ját *Bácsmegyeynek* fordította, a szerző feltűntetése nélkül, míg Sallustius-fordítása kapcsán ilyesmi fel sem merülhetett. A magasabb státusz voltaképpen nagyobb autonómiát, nagyobb intencionalitást jelent. A mű „auráját” (ezt Walter Benjamin-i értelemben is vehetjük) voltaképpen az adja, hogy nagy a beágyazottsága, sokan írtak róla, sokan ismerik, így a fordítással kapcsolatos elvárások is jól definiáltak, az egyénieskedésnek kevés tér nyílik. Az alacsony státuszú műveknél a helyzet fordított, itt akár a vélt „hibák” kijavítása is felmerül, és ebben a szabadságban a fordító rendszerint a honosítás felé gravitál. Mindez azért lenne érdekes a dolgozat számára, mert segítene megoldani a kapcsolatot az elméleti bevezető rész és az esettanulmányok között – ez a kapcsolat ugyanis jelenleg kissé gyenge lábakon áll.

A dolgozatban az átvezetés Jakobson 1959-es tanulmányára utal vissza, amely az interlingvális („tulajdonképpen”) fordítás mellett intralingvális és interszemiotikus fordítást is megkülönböztet. A drámaszöveggé való átírás ebben az értelemben interszemiotikus fordítás volna. A logikát gyengíti, hogy Jakobson eleve kizárja vizsgálatából a poétikai funkcióval rendelkező szövegeket, amelyeket alapvetően fordíthatatlannak ítél. Az interszemiotikus fordítás olyasféle gesztusokat jelöl, mint amikor a *Dohányozni tilos!* felirat helyett egy áthúzott cigarettát festenek a táblára. Itt nyilvánvalóan nem ilyesmiről van szó, hanem arról, hogy egy magyar vagy idegen nyelvű, drámai vagy nem drámai formájú szöveget magyar drámaszöveggé írnak át, amely egy konkrét társulat konkrét előadásának elvárásaihoz igazodik. Ez a művelet jelentős részben csak metaforikusan nevezhető fordításnak: valójában inkább a dramaturg tevékenységét írja körül. Az esettanulmányok

mintegy felében (Parti Nagy Krúdy-átirata, Závada-szövegek) interlingvális műveletről egyáltalán nincs is szó: magyar szövegből másik magyar szöveg készül, tehát ezek az eljárások – ha már a jakobsoni keretek között maradunk – az intralingvális fordítás (parafrazeálás) kategóriájában is tárgyalhatók volnának.

Abban azonban komoly lehetőség rejlik, hogy az egyidejű, összefonódó interlingvális és interszemiotikus műveletek sajátosságait megragadjuk. Lényegében arról van szó, hogy amikor egy autonóm műalkotást egy másik műalkotás létrehozásához használ fel egy művész (ahogyan a rendező teszi a drámaszöveggel), akkor módjában áll az eredeti műalkotás autonómiáját felfüggeszteni, azaz kihagyhat, betoldhat, átírhat, átértelmezhet, sőt akár pusztá nyersanyaggá is lefokozhatja, eredeti identitásától, címétől és szerzőjétől is megfoszthatja a szöveget. Az interszemiotikus átíráshoz kapcsolódó interlingvális fordítás művelete a filológiai hűség vagy az eredetivel való összevetethetőség kritériumait az eredeti mű autonómiájával együtt felfüggeszti. Ez látszólag azt jelenti, hogy az interszemiotikus fordításnak *is* alávetett művek transzferműveletei az eredeti mű presztízsétől függetlenül az alacsonyabb regiszterekre jellemző, szabadosabb és felelőtlenebb eljárásokat alkalmazták. Valójában azonban, ha a fordító tényleg egy autonóm alkotófolyamat részeként hozza létre a célszöveget (például, ami gyakori eset, egyszemélyben ő az előadás dramaturgja is), akkor a filológiai szabályok helyett az új művészi közeg szabályainak és elvárásainak kell megfelelnie – és ezek a keretek nyilván eredendően pragmatikusak, hiszen maga az alkotó folyamat hozza őket létre.

Természetesen ez csak egy nagyon vázlatos keret, amely közvetlenül még a dolgozat esettanulmányaira sem vetíthető rá, de a logikája folytatható volna. A *Lägeroperett* esetében például éppen az történt, hogy a fordítás kölcsönzött műalkotás-szerű autonómiát egy olyan szövegkompilációnak, amely eredendően nem is lépett fel ilyen autonómia igényével, csupán alkalmi, szorongásoldó közösségi improvizációs keretnek készült, majd esztétikailag többé-kevésbé semleges dokumentummá vált, s ebből alakították autonóm esztétikai tárggyá.

A drámaszövegekre vonatkozó elméleti alapozás nem annyira feszes, mint a fordításelméleti bevezető. A *performanszszöveg* terminus bevezetésének például kevés értelmét látom: lehet, hogy egy adott előadáson elhangzó szöveg eltér a rendező- vagy sűgópéldányban rögzített verziótól, de ettől nem alkot önálló szövegintitást. Az eltéréseket a színészi játék keretében érdemes vizsgálni – ahogyan egy zenész sem alkot új zenét, amikor a megírt művet a saját tempójában, saját hangsúlyjaival, frázisaival, kádenciáival játssza el. Ráadásul a *performansz* kifejezés a nem színházművészeti, hanem képzőművészeti keretben megvalósított, nem reprezentáló jellegű performatív aktusokra utal, s a jelenséget sokkal

könnyebb megragadni Austin nyelvi performativitás-elmélete felől, mint a színházi gyakorlatok felől.

Az esettanulmányok kritikai tárgyalására nemigen van módunk, mivel túlnyomórészt olyan szövegeket ismertetnek és elemeznek, amelyek nem jelentek meg nyomtatásban, hanem előadások alapjául szolgáltak – de a vállalkozás legnagyobb tétje és eredménye éppen abban áll, hogy ezeket a szövegeket felfedezte, felkutatta és kritikai diskurzus tárgyává tette. Különösen a Parti Nagy szövegek esetében lehet olyan érzésünk, mintha egy elsüllyedt, gazdag kontinensről kapnánk útibeszámolót: ez a rész kétségtelenül felfedezésértékű, és mindenképpen érdemes a publikálásra.

Ugyanezt a dolgozat egészéről – jelen formájában – nem állítanám. A fordításról szóló elméleti-történeti és a dramaturgiai munkákról szóló leíró-gyakorlati, magukban egyaránt igen színvonalas részek között nem sikerült szerves egységet kiépíteni: nem érzékelhető olyan gondolati ív, amely mindezt valódi monografikus egységbe fogná össze. Az ezzel kapcsolatos hiányérzetet tovább fokozza, hogy a dolgozat nem rendelkezik konkluzív, a tapasztalatokat összefoglaló fejezettel, hanem egy Mohácsi-előadás zárlatának leírása után hirtelen a Bibliográfia következik. Ennek a disszonanciának a kiküszöböléséhez egészen kis erőfeszítésre, talán csak néhány nap további munkára lett volna szükség.

Összefoglalva: Neichl Nóra dolgozata tehetséges, érett, önálló arcúval rendelkező fiatal tudóst mutat, aki kritikusan és pragmatikusan használja széles alapozású szakirodalmi ismereteit és öntudatosan, szabad elmével követi a vizsgált anyag által megnyitott ösvényeket. Ez a dolgozat nem teljesíti ki a saját lehetőségeit, de így is számos felfedezészerű újdonsággal és inspiráló meglátással szolgál, és ezzel jócskán meghaladja doktori disszertációk átlagos színvonalát. A PhD fokozat odaítélését ezért a leghatározottabban javaslom.

Prof. dr. Kappanyos András

egyetemi tanár

ME IDI

Budapest, 2019. október 5.

V. Dr. habil. Imre Zoltán (ELTE BTK) opponensi véleménye

Neichl Nóra doktori disszertációja „az irodalmi fordítás (sajátos magyar kifejezéssel élve) a műfordítás különös változatával, az adaptív fordítás eseteivel [foglalkozik], amikor a fordításszöveg minél inkább a célközeg igényeihez, szokásaihoz, értelmezési modelljeihez igazodik” (p. 5.). Ehhez a disszertáció „a vizsgálódás körét egy adott közegre, a kortárs magyar színházi kultúrára szűkítette”, azt a kérdést szem előtt tartva, hogy „milyen fordítási és adaptációs módszerek érvényesülnek, illetve milyen tendenciák figyelhetők meg?” (p. 5.). A dolgozat további célja nem csupán ezeknek a tendenciáknak a listázása, hanem annak kimutatása, hogy „a célközegben általában milyen tényezők motiválják fordítások megszületését, és hogy ezek következtében milyen forrásszövegeket választanak, és hogy milyen fordítói módszereket érvényesülnek a gyakorlatban. Továbbá, hogy az adaptív fordítás esetében miként pozicionálható a fordító alakja, hogy hogyan helyeződik át az autoritás súlypontja a forrásszöveg szerzőjéről a célszöveg megalkotójára” (p. 5.). A dolgozat tehát olyan célszöveg-központú fordításkritika eseteivel és tendenciáival foglalkozik, amelyet a kortárs magyar színházban sokszor alkalmaznak, viszont kevésszer reflektálnak rá elméletileg megalapozott módon. A dolgozat tétje, egyrészt ennek a területnek a beemelése a tárgyalt és kutatott területek közzé, pontosan kiemelve ennek a területnek a jellemzőit, másrészt pedig, hogy e marginálisnak tekintett terület vizsgálata mennyiben (illetve mennyiben nem) mutat rá általánosabb tendenciákra és gyakorlatokra. A dolgozat bevezetőjében megjelölt tárgy pontos, eddig elhanyagoltnak számított, ellenben, mint azt a dolgozat bizonyította, nagyon fontos.

A dolgozat első fejezete a célközeg-központú és leíró jellegű fordításelméletek bemutatásával foglalkozik, kiemelve, hogy „a fordítást nem pusztán nyelvi átkódolásként, hanem kultúrába ágyazott fogalomként konceptualizálja” (p. 6.). Az első fejezet tehát a fordítás fogalmát és módszereinek vizsgálatát a célközeg szempontjából tekinti át, különös tekintettel a fordításról való gondolkodás alapvető modelljeire és a fordítás fogalmának konceptualizálására, amit jól szemléltet Karinthy Frigyes *Micimackó* fordítása körüli polémiák ismertetése. A dolgozat tehát a megközelítést elméleti fejezettel kezdi, amely a fordítás-szakirodalom alapos és szükséges ismertetésével indul, azért, hogy a célközeg-központú fordítást elhelyezze a fordítástudományon belül. Az elméleti bevezetőnek szerves része annak körüljárása is, térben és időben kitágítva ezzel a vizsgálat fókuszát, hogy milyen okai lehetnek a forrásszöveg kiválasztásának, úgymint hosszútávú fordításpolitika (pp. 18-19.), a célkultúra igényei és szükségletei (pp. 22-24.), a fordítás mint a felzárkózás, a pallérozás és az (ön)képzés eszköze (25-27), vagy éppen a politikai érdeklődés és rokonszenv (27-31). Majd a

dolgozat a fordítás különböző módszereiből részletesen foglalkozik az idegenítő és a honosító fordítói stratégiákkal, kiemelve ugyanakkor, hogy „sem a fordítás fogalma nem definiálható általánosan, minden körülményre érvényesen, sem pedig a fordítás tevékenységére vonatkozóan nem állíthatók fel átfogó, univerzális normák vagy kritériumok” (p. 45.).

A dolgozat második fejezete a mai magyar színházkultúrában mint célközegben érvényesülő fordításfogalmat és fordítói stratégiákat igyekszik meghatározni, különös tekintettel a drámafordítás-elmélet nem túlságosan előkelőnek értékelt helyére, valamint a dráma- és színházfordítás inkább gyakorlatinak, mintsem alaposan teoretizált aspektusaira, illetve a színházi fordítás és az adaptáció fogalmának összekapcsolására vonatkozóan. A dolgozat három esettanulmánnyal zárul, amelyek „nem feltétlenül olvasásra ajánlott drámák – bár nyomtatásban is megjelenhettek –, hanem elsődlegesen színházi megrendelésre készített szövegek, olyan fordítói(-szerzői) autorizált változatok, amelyek tervezett vagy ténylegesen megvalósult színházi előadásoknak a rendező és/vagy a dramaturg által megalkotott szövegkönyvének alapját jelentik” (p. 61.). Ennek következtében a harmadik fejezet Parti Nagy Lajos színházi szerzői munkásságát tekinti át, azaz szorosabban véve itt Parti Nagy fordítói-adaptáló gyakorlatára és attitűdjére kíváncsi. A negyedik fejezet egy az 1944-1945 telén a ravensbrücki női koncentrációs táborban született operettlibrettó (*Le Verfügbar aux Enfers*) Lackfi János általi fordítására koncentrálnak, különös tekintettel arra a gyakorlatra, ahogy Lackfi megpróbálja térben és időben a hazai kulturális közegre adaptálni a művet. Az ötödik fejezet pedig Závada Pál és a Mohácsi testvérek együttműködésén keresztül azt az átalakítási folyamatot szemlélteti, hogy miként válhat egy regényből színpadi szöveg. A három esettanulmányból csak kettő foglalkozik a szorosabban vett, vagy a hagyományosnak tekintett fordítói gyakorlattal, azaz elsősorban nyelvek (német – magyar és francia – magyar) közötti transzformációval, a harmadik viszont a nyelvi regisztert nem érinti, hiszen mindkét változat magyar nyelvű, s így itt a fordítás az „átültetés” értelemben szerepel, ami a fordítás jelentését nem korlátozza, hanem éppenséggel kiszélesíti.

A dolgozat témája – a színházi fordítás-adaptációról szóló diskurzus – kétségkívül a hazai színház gyakorlati működése szempontjából az egyik legfontosabb, mégis az egyik legelhanyagoltabb területe a színháztudománynak. Következésképp a dolgozat problémafelvetése hiánypótló, s fentebb említett céljait mindenképpen eléri. Bár a dolgozat alaposan és részletesen közelít a választott témához, néhány helyen olyan problematikusnak tekinthető kijelentéseket találhatunk, amelyek említést érdemelnek a dolgozat által felvetettek továbbgondolásának, s esetleges publikálásának a szempontjából. Mindenekelőtt azonban még egyszer szeretném hangsúlyozni, hogy a dolgozatot értékes munkának tartom,

megjegyzéseim ezen a kereten belül értelmezhetők, s részben tartalmi, részben pedig szerkesztési problémákat tárgyalnak:

- A dolgozat a bevezetőben Angelo Solimanról értekezik Péterfy Gergely regényén keresztül. Bár érteni vélem a szándékot, egyrészt nem biztos, hogy egy kortárs regényen keresztül közelíttem volna meg a problémát, hiszen Solimanról elég sokat lehet tudni: Bécsben élt, aki inasként kezdte, majd a bécsi szellemi élet egyik tagjaként, II. József barátjaként és szabadkőművesként fejezte be pályafutását. Ennek ellenére a korszaknak a feketék iránti furcsa hozzáállását jól mutatja, hogy Soliman halála után (1796) tíz évig kitömve állt egy üvegdobozban a K. K. Naturalienkabinett-ben, később pedig egzotikus díszletben kitömött vadállatokkal és egy afrikai kislánnyal, valamint a Schönbrunni Állatkert szintén kitömött állatgondozójával, az afrikai származású, Hammerrel együtt (lásd Philipp Blom, Veronica Buckley és Walter Sauer írásait az alábbi kötetben: *Angelo Soliman, ein Afrikaner in Wien*, szerk. Philipp BLOM – Wolfgang KOS, Wien Museum – Christian Brandstätter Verlag, Wien, 2011, vagy az interneten https://issuu.com/wienmuseum/docs/wien_museum_ausstellungskatalog_ang és https://en.wikipedia.org/wiki/Angelo_Soliman). Másrészt pedig nem biztos, hogy torzításról van szó, hiszen a torzítás szemantikailag feltételezi az eredet/eredeti kérdését, amihez képest a torzítás az eredetinek valamilyen rosszabb, csonkoltabb, de mindenképpen leszármazott verziója. Ami jelen példánál azt feltételezi, hogy Solimannak volt egy eredeti/igaz/valódi története, amit az elbeszélő (szándékosan, vagy sem, de mindenképpen) eltorzított. Ez viszont ahhoz az ismeretelméleti problémához vezet, hogy hozzáférhetünk-e a valóhoz közvetlenül, vagy csak és kizárólag reprezentációkon, narrációkon stb. keresztül ragadható meg. Ez viszont nem a való tagadását jelenti, hanem csak azt, hogy ezek a reprezentációk, narrációk stb., bár abban a hiszemben készülnek, hogy a valót ragadják meg, ezt sosem érhetik el, hiszen a percepció parcialitása, az adott reprezentációs eszközök és stratégiák használata stb. miatt, mindig is töredékesek, helyhez-időhöz-térhez kötöttek maradnak. A dolgozatban – hál’Istennek – nem az eredeti keresésének az iránya érvényesül, hanem a választott módszerek és esettanulmányok éppen azt implikálják, hogy a fordított/adaptált változatok, a célszövegek egyenértékűek a forrásszövegekkel. (Sőt, *Az egy piaci nap* esetében a Závada-(által-meg-nemírt) regény végül (végre) kompakt formát öltött a színházi előadásban Mohácsiéknak

- és a társulatnak köszönhetően.) Publikáláskor, így kicsit eltöprengenék a „torzítás” használatán, hiszen a cím és a dolgozat iránya mintha nem teljesen fedné egymást!
- A második fejezet kísérletet tesz a dráma, a színházi szöveg és a performanszszöveg fogalmainak a bevezetésére, értve ezalatt a drámaíró által létrehozott szöveget (dráma), a színházi előadás szövegekönyvét (színházi szöveg) és az előadásban (f)elhangzó szöveget, a dramatikus-szöveget (performanszszöveg). Egyrészt, mint imént érzékeltettem ezeknek a terminusoknak megvannak a jól bevált magyar megfelelői, másrészt pedig mint a performanszszövegnél az eddigi használat teljesen más kontextusra vonatkozik, így zavaró. A performanszszöveg terminust Richard Schechner nyomán kezdte el használni Hans-Thies Lehmann, s mind Schechnernél, mind pedig Lehmannnál a teljes esemény – lett légyen színház, performansz, vagy a mindennapi élet aktusa – minden egyes megvalósult elemére vonatkozik. Publikáláskor ezeknek a terminusoknak a felülvizsgálata, egységesítése, aztán konzekvens használata mindenképpen szükséges!
 - A dolgozat egy pontján úgy érvel, hogy „a színpadi szöveggént felfogott drámaszöveggel a befogadó tehát a percepció csatornát tekintve akusztikai úton, valamint az adott előadás megszabta ritmusban találkozik” (p. 52.). Igen, ezek a megállapítások kétségkívül igazak, de a drámaszöveget pusztán a dialógusaira szűkíti, s ha a dolgozat ezt komolyan venné, akkor nem engedné annak vizsgálatát, hogy az adaptáció során mi történik a nevekkel, a drámaszöveg instrukcióival, a térre, időre és egyéb kontextusokra vonatkozó egyéb utalásokkal. A dolgozat szerencsére nem követi ezt a megállapítást, s az esettanulmányok a különböző változatok a dráma – név, dialógus, instrukció (Bécsy Tamás) – minden aspektusát igyekeznek vizsgálat tárgyává tenni. Így megint csak a terminológia szorul felülvizsgálatra!
 - A Parti Nagy esettanulmány *A Sárkány* c. alfejezetének a konklúziója sajnos sokat levon az elemzés addigi összetettségéből. Eszerint, Parti Nagy „egy konkrét történelmi korszak szatírja helyett a zsarnokság természetéről általános mondanivalóval szolgáló darabot írt” (p. 87). Egyrészt az addigi elemzés ezt a következtetést=egyszerűsítést nem támasztotta alá, másrészt pedig nem tudom, hogy lenne-e a zsarnokságnak – vagy bármi másnak, a társadalmi, politikai, ideológiai stb. kontextustól független –, általános természete; harmadrészt pedig, mi lenne ez a mondanivalónak nevezett izé... Nem inkább arról lenne szó, hogy a

Parti Nagy-féle szöveg a demokratikus körülmények között, tényleg önként és dalolva megválasztott zsarnokság körülményeit és működését írta volna meg?

- Bár a dolgozat többször érvelt, elég meggyőzően, amellet, hogy miért nem használja az előadásfelvételeket, mégis, különösen például Mohácsiék esetében nem elhanyagolhatóak az előadás játszása közbeni változtatások, így az előadásfelvételének a használata is indokolt lehet! Sőt, még az is a kifogásomat erősíti, hogy a dolgozat színházi környezetben és/vagy a színházi környezet inspirálhatására, azaz „színházi megrendelésre” végbemenő fordítási stratégiák mellett érvel.
- S ha már Mohácsiék! Kétségtelen, hogy hazai feldolgozásuk nem teljes mértékű, de ne felejtjük el azt, ami azért van: Kiss Gabriella, Színházi irónia – Mohácsi János rendezéseiről, = *Alternatív színháztörténetek – alternatívok és alternatívák*, szerk. Imre Zoltán, Budapest, Balassi, 2008, 447-463.; illetve *A nemzet színpadra állításai* c. könyvemnek a Hatalom, intertextualitás/interteatralitás és színház – *Egyszer élünk*, 2011 c. fejezete (Budapest, Ráció, 2013, 266-318) például.
- S még egy kellemetlenség: a szöveg befejezése. Ez az, ami nincs, hiszen a dolgozatnak a három esettanulmány után, egyszer csak vége szakad, mintha elvágták volna. Egy összefoglalás mindenképpen jót tenne, egyben kijelölve azokat az lehetőségeket is, amelyekről addig nem volt szó, illetve, amelyek felé a későbbi kutatások irányulhatnak. Publikáláskor ez (is) mindenképpen pótlendő!

Az imént említett problémák ellenére azonban a dolgozat meggyőzően bizonyítja, hogy Neichl Nóra jól ismeri a színháztudományi, irodalomtudományi, drámaelméleti, valamint a fordítástudományi szakirodalmat, állításait megfelelő módon integrálja saját, önálló érvelésébe, s a disszertáció – remélhetőleg – a további kutatások irányába is nyitottnak mutatkozik. A dolgozat tehát mind tartalmi, mind formai tekintetben eleget tesz a doktori disszertáció követelményeinek, következésképp melegen javaslom a disszertáció doktori vitára való bocsátását.

Dr. habil. Imre Zoltán

egyetemi docens

Összehasonlító Irdalom- és Kultúratudományi Tanszék, ELTE BTK

Budapest, 2019. október 1.

VI. Válasz az opponensi véleményekre

Megtiszteltetés, hogy Kappanyos András és Imre Zoltán vállalták dolgozatom opponálást. Köszönettel tartozom mindkettőjüknek, hogy figyelmet szenteltek sokéves munkámnak, értő szemmel olvasták a disszertációt, és alapos, számos kérdéses pontra kiterjedő bírálatot adtak. Mindemellett észrevételeik roppant inspirálónak bizonyultak. A két véleménynek vannak közös pontjai, ám Imre Zoltán inkább színházelméleti szempontból közelített a szöveghez, és éleslátóan tette szóvá a dolgozatot pontosító tartalmi elemeket. Köszönöm a szakirodalmi kiegészítéseket, munkámhoz fel is használtam, viszont a rájuk való hivatkozás elmaradt. Valamint azt is köszönöm, hogy rámutatott, hogy Parti Nagy-elemzésem konklúziója egy helyütt bizony túlságosan leegyszerűsítő. Kappanyos András értékelése pedig nem csupán kérdéseket fogalmaz meg, illetve a helyesbítésre érdemes szöveghelyeket emeli ki, hanem (és ezért külön köszönettel tartozom) olyan felvetéseket, gondolatmeneteket is megfogalmaz, amelyek az elméleti fejezetek újragondolását, a dolgozat koncepciójának szorosabbra fűzését ösztönzik.

Hálás vagyok megtisztelő szakmai figyelmükért, hiszen segítségükkel a későbbiekben nem csupán koncepcionális módosításokat tehetek, hanem kedvvel vághatok bele új kérdések megfogalmazásába, további kutatásokba.

Az alábbiakban előbb a mindkét opponens által jelzett terminológiai problémára szeretnék válaszolni, majd a két bírálat lényeges pontjaira külön-külön reflektálok. Végül pedig igyekszem megadni azt az összegzést is, amelynek hiányára joggal mutattak rá.

(1)

Mindkét bírálóm szóvá tette a második fejezetben szereplő *performanszöveg* kifejezés problematikusságát. A kifejezés annak a sajátos, a színházra jellemző percepció helyzetnek az érzékeltetésére született, hogy befogadó a színház nézőterén ülve a drámaíró által megírt (dráma)szöveggel, illetve a színházi előadás szöveggönyvével nem nyomtatott szöveg formájában találkozik, hanem a színpadi játék elhangzó szövegeként, megnyilatkozásként. Mint arra Imre Zoltán rámutatott, használhattam volna az egyértelműbb, egyszerűbb „(f)elhangzó szöveg” formát is, hiszen szó sincsen sem a lechmanni, sem pedig – mint arra pedig Kappanyos András utalt – az austini terminus technikusról. Csak afféle disszerens buzgalomról: felcímkézni egy jelenséget.

Nem is vitatom tehát észrevételüket, mert szerencsétlen és pontatlan e tekintetben a terminológia. Erre utal az is, hogy *performanszszöveg* fogalma nem szervesült a dolgozatban, a későbbiekben már sehol sem szerepel, és csak a színpadi szöveg kifejezés kerül elő. Ugyanakkor mégis fontosnak vélem fenntartani magát a kategóriát, természetesen más elnevezéssel. Bár a színházi előadás szövegekönyve nem korlátozódik csupán a dialógusok összességére, vagy – ha úgy tetszik – nem lehet azt csak az elhangzó szöveggel azonosítani, az a sajátossága, hogy (f)elhangzik, hogy akusztikai úton fogadható be, speciális helyzetbe hozza a fordítót is. Dolgozatomban törekedtem arra, hogy ne lehessen megfeleltetni a színpadi szövegekönyvet az előadás során elhangzó szöveggel, talán csak nem nyomatékosítottam eléggé, hogy a szöveg a színházi előadásnak csupán egy része, mely kiegészül egyéb nemverbális elemekkel is – például: a színész játékaival, zenével, tánccal, de a díszlettel és a világítással is adott esetben. A célkultúra igényeit előtérbe helyező fordítások és adaptációk elemzése során rámutattam arra, hogy a különböző transzferműveleteknek a nevek vagy az instrukciók ugyanúgy kitétek, nem csupán a dialógusok.

(2)

A színházi előadás szövegekönyve-(f)elhangzó szöveg kérdéskörhöz kapcsolódóan reflektálok Imre Zoltánnak arra a javaslatára, miszerint az *Egy piaci nap* című Závada-mű variációinak elemzése során indokolt lehet előadásfelvételek használata is. Opponensem felvetése szerint a színpadi megvalósulást annak érdekében kellene megvizsgálni különösen a Mohácsi testvérek esetében, hogy kimutathatók legyenek – idézem – „az előadás játszása közbeni változtatások”, illetve „a színházi környezet inspiráló hatása”.

Mohácsiék esetében valóban csábító, hogy az előadásokat is bevonjam a vizsgálat körébe, ugyanis a markáns jegyekkel jellemezhető színházi műhely esetében különösen igazak a fent megfogalmazottak: a szöveg(könyv) jóllehet fontos eleme darabjaiknak, ám emellett például a Kovács Márton által komponált zene legalább ennyire lényeges. Továbbá azért is megfontolandó a felvetés, mert a végső szövegváltozat társulati műhelymunka eredménye, vagyis elkészültében a játszó színészeknek is nagy szerepük van. De épp e jellemvonásokat szem előtt tartva választottam elemzésem alapjául a rendezői példányt, mely lényegében a próbafolyamatok során született meg.

A csábításnak mégis ellen kell állnom, és a javaslattal nem tudok élni több okból is. Disszertációm erre vonatkozó alapkoncepciója szerint érdeklődésem középpontjában poétikai eljárások, szövegtranszormációk állnak, és bár ezeket a célközeg – jelen esetben a színházi / színpadi környezet – kényszeríti ki, mégsem maga a színpadra állítás, a szöveg (f)elhangzása

érdekelt. Igaz, hogy Mohácsiék esetében ez különösen meghatározó, de ennek alapján meg lehetett volna vizsgálni akár Ascher Tamás 1996-os *Elnöknők*-rendezését is. Az előadásfelvételek bevonása – már ahol egyáltalán ez megvalósítható lett volna – szétfeszítette volna a dolgozat kereteit.

Az elemzett esettanulmányok szinte mindegyike kivétel nélkül színházi megrendelésre született, de nem gondolnám, hogy a konkrét előadások elemzése lényegesen közelebb vitt volna a fordítói stratégiák vagy a kulturális transzferműveletek vizsgálatához. Azt a képet viszont esetleg árnyalhatta volna, hogy az adott fordításmű a színház jelentette célközegben miként működött.

(3)

Minden szöveg – legyen szó tudományos vagy szépirodalmi írásműről – meghatározó eleme a felütése, az, ahogy és amivel kezdetét veszi. Dolgozatomban egy analógia segítségével szerettem volna olvasómat bevezetni a tárgyalt problémába, de mint az Imre Zoltán bírálatából kiderült számomra, ez az intenció némileg félresiklott. Így ehelyütt igyekszem újból nekirugaszkodni a bemutatásnak, és pontosítani, árnyalni, esetlegesen helyesbíteni az ott elmondottakat – egyben elismerve azt a tételt: minden analógia korlátozott és ugyanakkor korlátozó is.

A bevezető fejezet első bekezdéseiben Péterffy Gergely 2014-es regényére, a *Kitömött barbárra* hivatkozom. Az analógiát nem a regény egyik központi alakja, a kameruni Angelo Soliman jelenti – e tekintetben úgy hiszem, bírálóm félreértett –, hanem egy vele kapcsolatban elmondott történetet véltem alkalmasnak arra, hogy a dolgozatom témáját reprezentálja. E történet Soliman gyerekkoráról, illetve elrablásának körülményeiről szól, és – amit talán nem nyomtatékosítottam eléggé, pedig lényegében ezért hivatkozom rá – nem maga Soliman meséli el, hanem egyik gazdája, Johann Christian von Lobkowitz herceg terjeszti róla a fikció szerint. Soliman bőrszine és származása miatt mindvégig megőrizte idegenségét, egzotikusságát annak ellenére is, hogy a rabszolgasorból idősebb korára meglehetősen magasra jutott a társadalmi ranglétrán, és a bécsi szellemi élet és szabadkőműves mozgalom meghatározó alakja lett. De a történet elmondásának pillanatában még csak alacsony presztízsű személy, a herceg tulajdona, udvartartásának része.

Ami miatt modellértékűnek véltem az elmondott történetet, az a mód, ahogy a herceg torzít. Lényegében európaivá fordítja Soliman gyerekkorát egyben megőrizve az egzotikumot biztosító elemeket. Több korabeli minta és irodalmi toposz keveredik benne, olyan, mintha a kis Angelo egy egykorú nemesi udvarban nőtt volna fel, annyi különbséggel, hogy például

tevén lovagolnak vagy kis fehér elefántot tartanak kutya helyett házi kedvencként. Ez a művelet felidézte bennem a pasztorációs célokat szolgáló bibliafordítás gyakorlatát, mely esetében a két kultúra között mediátorként fellépő fordítók általában arra törekszenek, hogy a célkultúra befogadói a saját ismereteik keretében legyenek képesek megérteni egy olyan üzenetet, amely történetileg és / vagy kulturálisan távol áll tőlük. (Kedves példa erre az eszkimó Szentírás-változat, amelyben „Isten báránya” helyett „Isten fókája” szerepel.)

Véleményem szerint, ha nem is ismerjük azt, hogy hogyan is nevelkedett ténylegesen egy afrikai királyi család gyermeke a 18. században, az azért pontosan érezhető, hogy a herceg ferdít, mert a történet keretét a kor nevelődési regényeinek toposzai jelentik. De miért meséli mindezt ekképpen a herceg? Mondhatjuk, hogy a célkultúra igényeit tartja szem előtt. Azért, mert így szeretne volna közel hozni udvartartásának kedvencét hallgatóságához, hogy ezáltal együttérzést váltson ki iránta azok körében, akik eddig kissé idegenkedtek tőle. Olyan keretbe helyezi Angelo történetét, amely a felvilágosodás korának művelt hallgatósága számára ismerős lehetett – még ha ez több ponton torzít is. S mindezt tulajdonképpen gond nélkül meg is tehette, mert az egész életében barbárnak, majomszerű lénynek kezelt fekete férfi „jogaiért”, sérelmeiért senki sem emelt volna szót: Angelo csekély autoritással rendelkezett, nem szólhatott bele a róla szóló diskurzusba.

Olvasatomban Lobkowitz herceg a saját környezetének megfelelően adaptálja Angelo eredettörténetét. Eljárása pedig nagyon hasonlít ahhoz, amit a fordítók tesznek a fordítás művelete során annak érdekében, hogy saját kultúrájukban elhelyezzenek, és lehetőség szerint meggyökereztesse egy fordításművet. A fordítók alapvetően kétféle stratégiát alkalmaznak: egyfelől arra törekednek, hogy a célszöveg zökkenőmentesen olvadjon bele a célkultúrába (nevezhetjük ezt honosításnak vagy Kappanyos András nyomán attitűdkövetésnek is), ugyanakkor igyekeznek megőrizni annak idegenségét is (ezt pedig hívhatjuk idegenítésnek vagy referenciakövető fordítói magatartásnak is). Nyilvánvalóan és szándékosan elnagyolt az előbbi megfogalmazás, de ez a tétel a fordításra kiválasztott szöveg, illetve a fordítói feladat tekintetében tovább árnyalható. (Ezekre a kérdésekre, ennek az alapvetésnek a kifejtésére a Kappanyos András véleményére adott reflexióban térek ki.)

Előtte azonban még egy ponton reflektálnom kell Imre Zoltán észrevételére. A hasonlat valóban maga is torzít. Jelen esetben nincs ugyanis egy olyan forrásmű, amelyet a herceg átdolgoz: Angelo Soliman nem mesél afrikai gyerekkoráról, nincs egy „eredeti”, Lobkowitz történetének alapjául szolgáló történet. Szigorú értelemben a herceg nem fordít, hanem maga találja ki Angelo történetét, és ehhez használ fel ismerős és egzotikus elemeket.

(4)

Megfontolom Imre Zoltán címmel kapcsolatos felvetését is, bár a torzítás kifejezéssel nem azt szerettem volna érzékeltetni, hogy a fordításmű másodlagos lenne. Szükséges torzításként a transzferműveletekre, az adaptív fordítás gyakorlatára utaltam, lévén, amikor a fordító egyik kulturális kontextusból egy másikba vezeti át az adott szöveget, a pusztán nyelvi átkódoláson túl egyéb transzferműveletekre, módosításokra is szükség van ahhoz, hogy a fordításmű a célkultúrába beilleszkedni, ott hatást kiváltani legyen képes. Ennek során pedig muszáj eltérnie a forrásműtől, kisebb vagy nagyobb mértékben torzít még akkor is, ha ekvivalenciára törekszik. Egy magas presztízsű, erős kanonikus pozíciójú irodalmi alkotás esetében a műfordító esetleg tényleg úgy igyekszik eljárni, hogy ez a transzfer a lehető legkevesebb torzítás árán menjen végbe, de egy alacsonyabb presztízsű szöveg esetében már bátrabban módosít, ha a célközöggel elvárásai azt követelik meg.

E kérdéskör fejtegetése azonban már átvezet Kappanyos András bírálatának megválaszolásához.

(5)

Kappanyos András egyik első észrevétele a fordításra szánt forrásszövegek kiválasztásának tárgyalására, az ezzel kapcsolatban felvázolt történeti áttekintésre vonatkozott. Idézem: „A dolgozat érdeklődési körén, úgy tűnik, jórészt kívül esnek azok a fordításra vonatkozó döntések, amelyeknek elsődleges motívuma az üzleti siker.” Elismerem, hogy a történeti összefoglaló valóban csak magas presztízsű irodalmi szövegeket említ – ennek oka talán a történeti emlékezet sajátosságában rejlik, hogy a magaskultúra területe mintha szívesebben kutatott terület lenne. Mindez nem mentesíti azt, hogy a dolgozatban az említett jellemvonást reflektálatlanul hagytam.

Ellenben az esettanulmányok során számos olyan darabot említek és vizsgálok, amelyeknél épp a siker, a várhatóan magas nézőszám jelenti a motivációt. Különösen igaz ez az állítás a Parti Nagy által fordított bulvárdarabok esetében. A fordítás eredményeként itt valóban felfedezhetünk presztízsváltást, konkrétan „árfolyam-emelkedést”. Hasonlóan ahhoz, ahogy Karinthy járt el Milne szövegével, Parti Nagy is „lehajol” ezekhez a „kollégákhoz”. A megrendelői szándék is általában arra vonatkozik, hogy Parti Nagy „emelje fel” ezeket a darabokat, vagy – ahogy ezt ő fogalmazza meg – „nyelvelje meg” őket, „adjon nekik nyelvet”. Beszédes ez a kifejezés, hiszen a szóban forgó daraboknak van nyelvük, saját megszólalásmódjuk. A kérés nem is erre vonatkozik, hanem arra, hogy a darabok

nyelvhasználata „partinagyos” legyen, mely a megcélzott közönség számára ismert és kedvelt. Parti Nagy jelenti tehát a hívó szót a színházlátogatók számára, és nem a forrásmű szerzője.

Ezekben az esetekben persze – a Kappanyos András említette példákkal szemben – nem „saját jogon” tesz szert az adott mű magasabb presztízsrre a célkultúrában, mert nem a szerző személye, hanem a fordítóé biztosítja a mű számára az autoritást. A felvetés – miszerint érdemes lett volna olyan szövegeket is megvizsgálni, amelyek esetében a fordítás megszületése után történt presztízsváltás, és ez kényszerítette ki az újrafordítást – kétségtelenül színesítették volna az esettanulmányok palettáját.

Nem pontosan a vázolt módon ment végbe Germaine Tillion operettlibrettója esetében a felértékelődés. A szövegegyüttest a ravensbrücki tábor foglyai eredetileg csak a saját szórakoztatásukra, élethelyzetük feloldására szerezték, maguk sem tulajdonítottak különösebb rangot neki. A holokauszttal kapcsolatos emlékezetpolitikai tendenciák változásai tették azt lehetővé, hogy Tillion egyáltalán nyilvánosságra merje hozni a szöveget. Ez a gesztus – úgy vélem – a II. világháborút követő évtizedekben az események meggyalázásának minősülhetett volna. Nyilván a szokatlan hangvétel miatt látott lehetőséget a darabban a Vígszínház, és így készülhetett el a magyar változat is. Annak pontos okai, hogy a darab végül miért nem került színpadra, nem ismeretesek, de feltételezhetően az okokat a vélhető fogadtatásból, és nem a fordítás minőségéből kell eredeztetni.

(6)

Kappanyos András bírálatának egyik legérdekesebb felvetése a művek kanonikus státuszának és az ezekkel összefüggő fordítói stratégiáknak a vizsgálata volt. Az elgondolással – hogy a magasabb státuszú művek inkább idegenítő fordítói stratégiát vonnak maguk után, míg az alacsonyabb státuszúak pedig többnyire honosítót – magam is egyetértek, bár lehet, hogy ezt a tételt a dolgozat nem nyomatékosítja eléggé. A példák sorából viszont talán mégis leszűrhető. Különösen igaz ez a gyerekirodalmi alkotásokra, amelyek esetében amellett, hogy a célközönség befogadási képességeinek korlátai is megkívánják ezt, a fordítók a művek alacsonyabbnak vélt státusza miatt is nagyvonalúbbak. Más művek pedig mintha jobban ellenállnának annak a gesztusnak, hogy autonómiájuk felfüggeszthető legyen, és például átirat alapjává váljon.

Aktuális példa is kínálkozik ennek érzékeltetésére. A 2019/2020-as színházi évad kezdetén ugyanis Molnár Ferenc örökösei nem járultak hozzá Mohácsi János *Delila*-rendezésének a bemutatásához. Nem értettek egyet a Mohácsi testvérek átiratával, abban Molnár szellemének megsértését látták – tehát úgy vélték, hogy sérül a szerzői intenció az

átdolgozás eredményeként. Ezt követően Mohácsiék igyekeztek minél inkább függetleníteni a maguk változatát – ha nem is Molnár vélt szellemiségétől, de a jogokat birtokló örökösök aggályaitól. Új címmel (*A tétova menyasszony*) új darabot írtak „Molnár nyomán”, vagyis a plágiumgyanú elkerülése érdekében a drámai alaphelyzetet megtartva, de a dialógusokat lecserélve készítették el a saját szövegváltozatukat.

Megfontolásra érdemes javaslatnak tartom Walter Benjamin aura-fogalmának bevezetését a kérdés tárgyalásába. Azt hiszem, amennyiben reprodukcióként értelmezzük a fordítás fogalmát, e művelet során ugyanúgy megkérdőjeleződik a műalkotások Itt és Most-ja, – illetve más megfogalmazásban – egyszeri jelenléte. Ennek nyomán akár át is fogalmazható a fenti tétel: a magasabb státusz azt is jelenti, hogy az adott mű jobban őrzi az auráját, míg ez egy alacsonyabb presztízsű mű esetében ez mintha könnyebben leválasztható lenne.

(7)

Végül konklúzióként az alábbiakat tartom lényegesnek kiemelni. A dolgozat esettanulmányaiban olyan fordításokat, átiratokat, dramatizált változatokat vizsgáltam, amelyek esetében mind kiválasztásuk szempontjait, mind pedig a választott fordítói módszereket több tényező együttes jelenléte határozza meg. Befolyással vannak rá a célkultúra igényei, elvárásai, valamint a fordításmű a célkultúrában (várhatóan) betöltött státusza is.

Köszönöm a megtisztelő figyelmet!

VII. Szakmai önéletrajz

Tanulmányok, végzettségek

- 2009-2012: nappali tagozatos ösztöndíjas doktorandusz, PhD-tanulmányok, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Irodalomtudományi Doktori Iskola
- 2001-2009: egyetemi tanulmányok, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, magyar-művészettudomány szak, nappali tagozat (magyar nyelv és irodalom szakos bölcsész és középiskolai tanár; művészettudomány szakos bölcsész)

Nyelvtudás

- angol (középfokú „C” típusú nyelvvizsga)
- francia (alacsonyabb szintű nyelvvizsga, középfokú olvasási készség)

- német (kezdő szint)

Szakmai gyakorlat

- 2010-2012, Pécs: óraadó, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék

Ösztöndíjak, tanulmányút

- 2013. június – 2014. május: Nemzeti Kiválóság Program, Jedlik Ányos Doktorjelölti Ösztöndíj
- 2012. február: berlini tanulmányút (TÁMOP 4.2.2/B-10/1-2010-0029. „Tudományos képzés műhelyeinek támogatása a Pécsi Tudományegyetemen”)
- 2009-2012: PhD-ösztöndíj, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Irodalomtudományi Doktori Iskola

Konferenciaelőadások

- 2014. április 11-12., Pécs: „Hiányod átjár, mint...” Hiány, csonkítás, (ki)húzás, (el)hallgatás a drámában és a színpadon – „A láthatatlan életmű. Parti Nagy Lajos színházi fordításai”
- 2014. január 30-31., Párizs: Questioning / challenging modernism / modernity (PhD Workshop) – „Modernity from inferior aspect. The concept of science, femininity and mass-culture in Germaine Tillion’s *Le Verfügar aux Enfers*”
- 2013. november 15-17., Újvidék: 12. Vajdasági Magyar Diákköri Konferencia (VMTDK) – „Átültetés. Závada Pál regényadaptációi” (szekcióelső helyezés doktoranduszi és fiatal kutatói kategóriában)
- 2013. február 13., Nyitra: I. Nemzetközi Doktorandusz Konferencia – „Germaine Tillion *Le Verfügar aux Enfers* című színművének magyar fordítása”
- 2012. június 6-9., Kolozsvár: Irodalom, test, emlékezet – „(S)láglerlista: a hitelességre törekvő tanúságtétel és az események görbe tükre Germaine Tillionnál”
- 2012. március 23., Pécs: A magyar színháztudomány kortárs irányai (Bécsy Tamás emlékkonferencia) – „Végjáték: Kleinkunst a haláltáborokban és a munkaszolgálatos lágerekben. Különös tekintettel Lackfi János Germaine Tillion-fordítására”
- 2011. november 24-27., Újvidék: 10. VMTDK – „Az irodalmi ready-made Parti Nagy Lajos életművében”

- 2011. május 4-5., Pécs: Nemzedéki narratívák a nyugati kultúratudományokban – „Mindent apámról. Karinthy Gábor Karinthy Frigyesről”
- 2010. november 26-28., Újvidék: 9. VMTDK – „Műferdítés. Jevgenyij Svarc, Elbert János, Parti Nagy Lajos *A sárkány*”
- 2010. május 7., Budapest: Kultúra – színház – recycling – „»Operett a kultúrváróban?« Parti Nagy Lajos *Ibusár* című színművének olvasata a művészi újrahasznosítás szempontjából”

Egyéb szakmai tevékenység

- 2015. augusztus 5., Palkonya: 8. Ördögkatlan Fesztivál, Bölcsész Irodalmi Udvar, beszélgetés holokauszt / kultúra témában
- 2014. augusztus 17-23., Pécs: szemináriumvezető, Határtalan – Határon Túli Magyarok Interdiszciplináris Nyári Egyeteme (PTE BTK)
- 2014. augusztus 7., Palkonya: 7. Ördögkatlan Fesztivál, Bölcsész Irodalmi Udvar, beszélgetés Borbély Szilárd *Nincstelenek* című regényéről
- 2014: konferenciaszervezés, „Hiányod átjár, mint...” Hiány, csonkítás, (ki)húzás, (el)hallgatás a drámában és a színpadon
- 2013. november 16., Pécs: II. Kritikai Szalon, beszélgetés Borbély Szilárd *Nincstelenek* című regényéről
- 2013. április 9., Pécs: moderátor, Magyaros Szakhét, *Nemzetünk csinosodására* című kerekasztal-beszélgetés
- 2012. szeptember 26., Pécs: Irodalmi Diszkó, beszélgetés James Joyce *Ulysses* című regényének újrafordításáról
- 2012. január: előzsűrizés, Lázár Ervin családi mesedarab pályázat (Jelenkor – Pécsi Nemzeti Színház)
- 2009-2014: tutor, Sensus-műhelyszeminárium (PTE BTK)

Elismerés

- szekcióelső helyezés doktoranduszi és fiatal kutatói kategóriában (2013, 12. VMTDK)

VIII. Publikációk

Recenziók

Szem-szájnak ingere. Keresztesi József: Mit eszik a micsoda? – Bóbita Bábszínház, *Jelenkor* 2018/6, 715-718.

Molier. Parti Nagy Lajos: Molière-átiratok, *Jelenkor* 2016/9, 961-966.

A grafitnesztől a wellnessig. Parti Nagy Lajos: Az étkezés ártalmasságáról, *Jelenkor* 2012/3, 317-322.

Akit az istenek gyűlölnék. Dreff János – Tóth Dezső: Az utolsó magyartanár feljegyzése, *Jelenkor* 2011/11, 1192-1196.

Terra incognita. Kiss Tibor Noé: Inkognitó, *Kalligram* 2011/2, 97-99.

A tudás anyja. Bangha Ferenc – Reményi József Tamás – Tarján Tamás: Szénszünet. Irodalmi paródiák, *Irodalmi Páholy* 2010/1, 40-41.

Tanulmányok

A láthatatlan életmű. Parti Nagy Lajos színházi fordításai és átiratai, in *Hiány, csonkítás, kihúzás, elhallgatás a drámában és a színpadon*, szerk. P. Müller Péter – Balassa Zsófia – Göröcsi Péter – Neichl Nóra, Pécs, Kronosz, 2014, 207-217.

(S)lágertlista: a hitelességre törekvő tanúságtétel és az események görbe tükre Germaine Tillionnál, in *Irodalom, test, emlékezet*, szerk. Borbély András – Orbán Jolán – Pieldner Judit, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum, Egyesület, 2014, 239-246.

Fabrikált kultúra. A helyettesítő kreativitás modelljeként felfogott barkácsolás mint a kultúrateremtés és az ellenállás formája a Le Verfügar aux Enfers-ben, *Literatura* 2014/1, 3-16.

Az író-apa árnyékában. Karinthy Frigyesről fia, Gábor, in *Nemzedéki narratívák a kultúratudományokban*, szerk. Garami András – Mekis D. János – Németh Ákos, Budapest, Kijárat, 2012, 19-29.

Tárcairodalmunk az 1990-es évek elején. Parti Nagy Lajos sorozatai, in *Befejezetlen könyv*, szerk. Thomka Beáta, Budapest, Kijárat, 2012, 151-163.

Végjáték: Kleinkunst a haláltáborokban és a munkaszolgálatos légerekben (Lackfi János Germaine Tillion-fordításáról), *Jelenkor* 2012/6, 660-665. = *A magyar színháztudomány kortárs irányai*, szerk. P. Müller Péter – Rosner Krisztina, Pécs, PTE BTK – Kronosz, 2012, 29-36.

Újrahasznosítás. Parti Nagy Lajos: Ibusár és Sárbogárdi Jolán: A test angyala, *Literatura*, 2009/4, 529-534.

Hozzászólás, vita:

Semmi, te nagybetűs. Karinthy Frigyes Nihil című verséről. *Jelenkor* 2011/3, 305-306.

Szerkesztés

Hiány, csonkítás, kihúzás, elhallgatás a drámában és a színpadon, szerk. P. Müller Péter – Balassa Zsófia – Görcsi Péter – Neichl Nóra, Pécs, Kronosz, 2014.

(Szakkritika – Orbán Jolán: *Hiányjelek, hiánypótlás, hiányérzetek a drámában és a színpadon*. P. Müller Péter – Balassa Zsófia – Görcsi Péter – Neichl Nóra: *Hiány, csonkítás, kihúzás, elhallgatás a drámában és a színpadon*, *Jelenkor* 2015/6, 711-715.)

Hivatkozások

Balassa Zsófia: Monodrámák közelről: A monodráma mint antiutópia, in *A magyar színháztudomány kortárs irányai*, szerk. P. Müller Péter – Rosner Krisztina, Pécs, PTE BTK – Kronosz, 2012, 54-66.