

VALLÓ ZSUZSANNA

A drámafordítás elméletéről

1. A drámafordítás helyzete

A fordítás hagyományosan fontos szerepet töltött be az emberiség történetében, hiszen előmozdította a kultúrák érintkezését, és – az általa közvetített eltérő gondolkodás – és szemléletmód, az új hangok, témák és műfajok révén – segítette a befogadó nemzeti kultúrák gazdagodását. A fenti megállapítás igaz a fordítás magyarországi küldetésére is, a drámafordításra pedig, amely már a 19. századi kezdeteknél ott bábáskodott a születőben lévő nemzeti színjátszás bölcsőjénél, különösen az (Dávidházi 1989, 1995; Horváth 1990). A fordítás hangsúlyos szerepe a magyar színházkultúrában teljesen érthető, ugyanis a lírában köztudottan hagyományosan gazdag és termékeny magyar irodalom, drámában többnyire nem jeleskedett, így a magyar színpadok rászorultak a külhonból érkező, fordításban megjelenő színpadi művekre.

A magyar színházi életet azonban –, amely a kezdetekkor egyértelműen fordítás-függő volt – még ma is nehéz lenne elképzelni a meglévő vagy csak ezután születő színműfordítások nélkül. Ennek igazolására elég csak taláalomra fellapozni a budapesti és vidéki színházak műsorfüzeteit, azonnal nyilvánvalóvá válik, hogy az idegen nyelvből fordított darabok változatlanul nagy súllyal vannak jelen a magyar színpadokon.

Mégis, e tradicionálisan jelentős szerepéhez képest Magyarországon mindezidáig kevés olyan tudományos munka jelent meg, amely érdemben foglalkozna a színpadra szánt művek *fordításának* speciális gondoljaival.

A helyzet azonban más országokban sem sokkal jobb, így nem véletlenül panaszkodnak a hazai és külhoni szakemberek arra, hogy hiányzik a fordítást mint tevékenységet és mint produktumot értékelő tudományos megközelítés és az elemző színmű fordítás-kritika (Barnstone 1995, Géher 1981). Így természetesnek tekinthető az a helyzet, hogy a

színházi elemzők és kritikusok többnyire úgy hivatkoznak a szövegre, mintha az eredeti művel lenne dolguk, arra az általános és téves elképzelésre alapozva, mely szerint a fordítás többé-kevésbé pontos mása/replikája az eredetinek, a filológus elemzők pedig aprólékos műgonddal, a szöveget ízekre szedve mutatják ki a fordító tévedéseit, a pontokat, amelyekben eltér az eredetitől. Egy valamiről azonban mind a színházi elemzők, mind a filológusok megfeledkeznek, nevezetesen arról, hogy a fordítás egy adott célkultúra számára készülő célszöveg, amelynek *szükségképpen* különböznie kell a forrásszövegtől (Broeck 1985:55).

Úgy hisszük, már ebből a rövid bevezetőből is kiderült, hogy miért merült fel egy olyan rendszerő elmélet iránti igény, amely megkülönböztetett figyelmet szentelne a színpadra szánt művek fordítási gondjainak. Ezt a fiatal, az általános fordítástudományon belül szárnyait bontogató önálló ágazatot nevezik drámafordítás-elméletnek, amelynek célja, hogy tudományos módszerekkel feltárja, leírja és összefüggéseket állapítson meg a fordításra (mint tevékenység és mint produktum) jellemző jelenségekre és folyamatokra vonatkozóan.

A drámafordítás-elmélet olyannyira új diszciplína, hogy az első, kizárólag a színműfordítással foglalkozó tanulmányok és önálló kötetek csak a 1980-as években jelentek meg (Bassnett 1980, Zuber 1980a, b; Scolnikov & Holland 1989). Ezekben az úttörő munkákban publikáló szakemberek a drámaszövegek az egyéb (irodalmi) műfajoktól eltérő sajátosságaira hivatkozva érvelnek a tudományág önálló létjogosultsága mellett, valamint kiemelik, hogy e műnem speciális igényeket támaszt a fordítókkal szemben (Hamberg, 1969:91).

Egy tudományág történetében 20 év rendkívül rövid idő, így érthető, hogy ennek a helyét kereső új diszciplínának is számos nehézséggel, gyermekbetegséggel kell megküzdenie. Például azzal – az általános fordításelméletre egyébként is jellemző –

helyzettel, hogy szétszórta dolgoznak és nagyon különféle területről érkeztek az elméleti szakemberek, akik között vannak nyelvészek, irodalmárok, filozófusok, esztéták, kommunikációelméleti és – természetesen egészen más megközelítésből vizsgálódó – színházi szakemberek (Holmes 1972). E sokféleségnek persze vannak előnyei és hátrányai.

Előnyei között emelnék ki elsősorban azt, hogy egyetlen tudomány megközelítésében nehéz lenne leírni a színház és az abban megszólaló (fordított) szöveg kapcsolatát, azt a rendkívül bonyolult folyamatot, amelynek során a „jelentés” létrejön. Így a sokfelől érkező szakemberek a kutatás interdiszciplináris jellegét erősítik, és – sokféle szemszögből vizsgálódva – a jelenség teljesebb megértését is elősegítik. A sokszínűség hátrányai között említenék viszont, hogy az összefüggő, általános elmélet kialakítására egyelőre kevés a remény, hiszen mindenki a saját tudományterületéről hozza magával az ott kialakult paradigmákat, különböző modelleket és megközelítési módokat. Így nincs egységesen kialakult terminológia, és nincsenek egyezményesen elfogadott kutatási módszerek sem. A szétszórtság hátrányos következménye az is, hogy a nyelvészek, irodalmárok, esztéták és színházi emberek saját táborukba zártan, egymástól elszigetelten dolgoznak, és többnyire nem is tudnak egymás kutatási eredményeiről.

A helyzet tehát egyelőre változatlan, de önmagában már az reménykedésre ad okot, hogy létezik, sőt egyre erősödik a fordítástudományon belül az önálló drámafordítás-elmélet, amely ennek a műnemnek a sajátos fordítói gondjaival foglalkozik.

A következőkben ezt a fiatal tudományágat szeretnénk bemutatni, és főbb kutatási irányait felvázolni. A továbbiakban a szöveget csak a fordító és a fordítás nézőpontjaiból vizsgáljuk, és az írott szöveg jelölésére (amely nem minden esetben kerül színpadra) a dráma, míg a színházban megszólaló szöveg jelölésére a színpadi szöveg terminusokat használjuk.

2. Fordításelméleti megközelítések

fordítónak az a dolga – közkeletű felfogás szerint –, hogy az eredeti szöveg helyett (a továbbiakban forrásszöveg) létrehozson a befogadó kultúra nyelvén egy másik szöveget (a továbbiakban célszöveg), amely képes az előbbi „kiváltani”.

A „[...] fordításoknak és szövegeknek olyan pontosan illeszkedniük kell egymáshoz, hogy a fordítás adott esetben használható legyen az eredeti szöveg helyett. Ez szó szerint értendő: a fordítások azzal a céllal készülnek, hogy helyettesítsék az eredeti műveket, és olvasni is az eredeti művek helyett szoktuk őket.” (Erdélyi & Stern 1991:1469)

Ha azonban a színházi embereket kérdezzük meg a fordító dolgáról, ők az előbbi általános követelményeken túl még két lényeges szempontot emelnek ki: a fordítónak mindenekelőtt jól „mondható” és „játszható” szöveget kell létrehoznia. A színháziak szerint tehát a „jó” színpadi fordítás igen fontos (ha nem a legfontosabb) feltétele a „mondhatóság” és a „játszhatóság”. Ezek a fogalmak azonban bármily fontosak is színháziak számára, elméleti szempontból alapvetően definiálhatatlanok (Bassnett 1991), hiszen a mondhatóság és játszhatóság megítélése kortól és kultúrától, esetleg színházi divattól vagy éppen egy adott színház szövegmondó- és játékestilusától, sőt még egy-egy (hangadó) színész képességeitől is függhet.

Ezért úgy gondoljuk, hogy bár végső soron a „mondható” és „játszható” szöveg előállítására színházi nézőpontból érthetően fontos követelmény, mégis hasznosabb lenne, a szöveg és a szöveg támasztotta nehézségek felől, objektívebb megközelítésben vizsgálni a fordító munkáját, abban a reményben, hogy az impresszionisztikus megfogalmazások helyett így is (legalább részben) választ kaphatunk arra a mindenkit izgató kérdésre, hogy mitől lesz „jó” (értsd: „mondható” és „játszható”) a színpadi szöveg.

A 1980-as évek eleje óta megjelent drámafordítás-elméleti munkákat tanulmányozva két vonulat látszik egyértelműen kibontakozni. Ezek részben a dráma- és színházelméleti munkák eredményeire támaszkodva igyekeznek a műnem sajátos fordítói problémáit megragadni. Az egyik markánsan körvonalazható kutatási irány a szöveg speciális jegyeiben, a dialógus nyelvének sajátosságaiban, a szöveg „kettős életében” (például egy olvasót vagy egy közösséget/közönséget céloz meg stb.) keresi a fordítói problémák gyökerét (Zuber 1980a, b; Bassnett 1980, 1985), míg a másik a szöveg kivételes nyitottságával indokolja a fordítói gondokat. Vagyis ez utóbbi megközelítés hívei szerint a nehézségek legfőbb forrása az, hogy a színházban megszólaló szöveg különösen érzékeny a kontextus változásaira, és a kultúrák különbözőségéből származó értelmezési problémákra (Scolnikov & Holland (szerk.) 1989).

A továbbiakban tehát e két alapállás kutatási szempontjait és eredményeit igyekszünk bemutatni, valamint lényeges megállapításaikat összegezni. Előbb azonban tisztáznunk kell még egy fontos kérdést, mégpedig azt, hogy a fordításelméleti kutatók mit értenek drámaszövegen, azaz mit tekintenek kutatásuk tárgyának.

Erre az egyszerű kérdésre nem könnyű a válasz. 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 színházban létrejövő jelentés – vallják – az egymással kauzális kapcsolatban álló jelek összességéből születik, amely rendszerben viszont a szöveg a sok jel közül csak az egyik, bár kétségtelenül igen fontos résztvevő. „A dráma szavakból áll, de nem egyenlő a szavakkal” (Bécsy 1984:170).

A drámaszöveg jelentése tehát nem azonos a leírt szavak/mondatok jelentésével, hiszen függ a megszólaltatás körülményeitől, az előadás egyéb résztvevőitől is. A színház viszont egy olyan „élő happening”, amely a közönséggel való közvetlen kontaktusban, speciális interakció révén működik, és ez estéről estére egyedi visszacsatolást biztosít [...] tehát minden előadás egyedi /individuális szöveget hoz létre” (Rozik 1992:146). Így – állapítja meg Rozik – létezik egy írott drámaszöveg, és annak van egy örökké változó színházi szövegváltozata, amely a közönséggel való kapcsolata révén estéről-estére megújul. Ezért, minthogy nincs két egyforma közönség, nincs két egyforma színházi szöveg sem.

Ennek az álláspontnak nagy tekintélyű és sokat idézett képviselői vannak (Pfister 1977, Elam 1980, Esslin 1987, Pavis 1989), akik elméletük indoklásakor gyakran hivatkoznak Roman Ingardenre. Ingarden a drámaszöveg két rétegét különbözteti meg, az elsőt, amelyet a szöveg olvasója kézhez kap „Haupttext”-nek, míg az ehhez kapcsolódó másodikat, a kiegészítő szöveget, amely a színpadi megvalósítás során bontakozik ki „Nebentext”-nek nevezi (Ingarden R. 1960, idézi Esslin 1987:80). Ez a tétel vált kiindulópontjává annak az értelmezésnek, mely szerint ez a „félkész” állapotban lévő főszöveg csak abban a folyamatban teljesedik ki, amely során a színházi alkotók értelmezik a gesztusokra, hanghordozásra, mozgásra utaló kiegészítő vagy másodszöveget.

Több kutató ugyanakkor arra hívja fel a figyelmet, hogy ez a két szövegréteg szorosan összefonódva jelenik meg, azaz nem lehet őket külön kezelni. Elam például a *The Semiotics of Theatre and Drama* című kötetében szintén megkülönbözteti a „színház számára komponált” drámaszöveget a „színházban előadott” performansz szövegtől, de ugyanakkor hangsúlyozza, hogy ez elsőt alapvetően meghatározzák a második, a majdani (elképzelt) előadás bekódolt jelei (Elam 1980:3).

Esslin szintén azt emeli ki, hogy az Ingarden által említett főszöveg és járulékos (kiegészítő) másodszöveg szorosan összefonódik. Az utóbbi alatt ő a szereplőkre és környezetükre vonatkozó nem-verbális elemeket érti, amelyeket majd a színházi értelmezésnek kell kibontani. Ennek a két rétegnek az együttes jelenléte magyarázza, hogy ugyanabból a szövegből egészen más jelentést tud minden újabb rendező kiolvasni (Esslin 1987:79–87).

Az idézett véleményekből értelemszerűen következik, hogy ezek a kutatók és a nyomdokaikon haladó fordításelméleti szakemberek csak a színházi szöveget (értsd performansz szöveg = az előadáson megszólaltatott dráma szövege) tekintik teljesértékűnek, és szerintük a vizsgálódás tárgya is csak ez lehet.

Az ellenvéleményt hangoztatók, az írott szöveg primátusát hirdető – elsősorban irodalmárok – viszont úgy vélik, hogy a dráma szövegében benne van minden (például a situációra, mozgásra, hanghordozásra stb. utaló jelek), hiszen a színházi alkotók is abból dolgoznak, azt bontják ki és értelmezik, amikor rendeznek vagy játszanak. Az erős meggyőződésre, mely szerint a szövegből minden kiolvasható álljon itt példaként Pinter esete, akiből az akkor még kezdő színészként működő, azóta sikeres íróként megismert Ayckbourn instrukciókat szeretett volna kicsikarni az általa alakított Stanley (*A születésnap*) szerepére vonatkozóan. A megszólított szerző azonban barátságatlanul rámondult, hogy törődjön inkább a szöveggel, mert abban ott van minden. („Mind your own fucking business. Concentrate on what’s there.” Billington 1997:106)

Érdekes új jelenség viszont, hogy az irodalmárok mellett e tábor hívéül szegődött számos más tudományos területről érkező szakember is (nyelvészek, szociolingvisták stb.), akik a korábbi irodalmi elemzési módszerek helyett, az utóbbi két évtizedben a nyelvészetben kidolgozott diskurzusanalízis eredményeit használják fel irodalmi (elsősorban drámai) szövegek elemzésére. Ők is azt ál-

lítják, hogy a szövegből minden kiolvasható csak más módszerekkel látnak hozzá. A drámai szöveg kommunikációjára vonatkozó tanulmányok (Ben-nison 1993; Dowes 1988; Simpson 1989; Short 1989, Cs.Jónás 1989), valamint önálló kötetek (Burton 1980; Pratt 1977, 1986) beszédaktusként fogják fel a szöveget, és az új elemzési módszerrel éppen azt az Ingarden, Elam, Esslin stb. által említett a szöveg alatt meghúzódó másodszoveget igye-keznek tetten érni, amelytől a darab előadhatóvá és játszhatóvá válik.

Az előbb ismertett kétféle megközelítés lényege, hogy míg a színházi szöveg hívei a szöveg ki-teljesedésének feltételeként a színházi megszólal-tatást jelölik meg, a szövegpartíak ezzel szemben úgy vélik, hogy a szövegben minden, a majdani elő-adás felé mutató jegy fellelhető, csak megfelelő elemzési módszerek kellene, hogy ezeket kimu-tathassuk.

A két eltérő megközelítés magyarázata a drámai szöveg sajátos természetében keresendő, abban, hogy a dráma „kettős életet” él. Egyrészt írott szöveg, amely kizárólag a nyelv révén közvetíti a jelentést, és ame-lyet, ez esetben, úgy kell és lehet olvasni, mint iro-dalmi művet, másrészt a színházban megszólaló színházi (performansz) szöveg, amely a színház sokféle nyelvzetének egyike, és amely csak a többi jellel együtt válik teljes értékűvé és értelmezhetővé.

A két irányzat képviselői természetesen egyfor-ma hevességgel védelmezik álláspontjukat: az iro-dalmárok a szövegben hisznek, a színháziai az elő-adás létrejött szövegben. Bentley (1991) arra a kérdésre, hogy vajon kinek higgyünk, a követke-ző salomoni döntést hozza: mindkét félnek igaza van, de mindketten másról beszélnek, az egyik az írott szövegről, másik a színházi előadásról, – ami persze nem véletlen – hiszen egy jó drámának két, „teljes” élete van (1991:148).

Végezetül, elismerve és tisztelve annak a meg-közelítésnek létjogosultságát, amely a szöveget a színházi szemiotikai rendszer részeként vizsgálja, mi azokkal értünk egyet, akik az írott drámaszöve-get tekintik a legfőbb irányadónak, hiszen végső soron a színrevivő alkotók (rendezők, drama-turgok, színészek) is a szövegbe bekódolt jelentés-ből dolgoznak. Ezért úgy gondoljuk, hogy a fordít-ás szempontjai felől vizsgálódó kutatásnak is az írott drámai szövegre, annak jelentéshordozó tar-talmára kell összpontosítania.

Ez azonban nem jelenti azt, hogy visszakanya-rodnánk ahhoz a szigorúan szövegközpontú, régi

szemlélethez, amelyben a színházi előadás szem-pontjait nem vették figyelembe. Lehetséges a szö-veget és annak fordítói feladatait úgy is vizsgál-ni, hogy közben egy percre sem feledkezünk meg a majdani megvalósítás /megvalósítók számára oly fontos, a performanszra utaló jelekről sem (Kennedy 1983:5).

A kérdés tehát, amelyet a drámafordítás-elmé-letnek meg kell válaszolni, így hangzik: mi az a „többlet”, amit drámaszöveg fordítójának tudnia kell ahhoz, hogy színpadi megszólaltatásra is alkal-mas írott szöveget hozzon létre.

3. A drámaszöveg speciális jegyei

3.1. Kinek szól a szöveg : az olvasónak vagy a közönségnek?

Vizsgáljuk meg tehát, hogy fordítói szempont-ból milyen gondokat okozhat a drámaszöveg „kettős élete”. A nehézség egyik forrása az, hogy a fordítónak nemcsak két nyelvvvel, de két kö-zösséggel is számolnia kell (Zuber 1980, Hess-Lüttich 1991; Tornkquist 1991), hiszen a szöveg a kétféle rendszerben (az irodalmi és/vagy színházi), egészen más szituációban jelenik meg. Az egyikben mint írott drámaszöveg az otthon magányába hú-zódó egyes olvasót veszi célba, míg a másikban egy egész közösségre/közönségre akar hatni.

A fordítónak tehát még mielőtt valójában mun-kához látna, döntenie kell, hogy elsősorban irodal-mi szöveget hoz-e létre, azaz a kinyomtatott írott szó élvezet prioritást, avagy színházi szöveget, amely egy jövődöbéli előadás számára készül (Broeck van Den 1986). Az előbbi esetben a fordító nyugod-tan benne hagyhat bizonyos nehezebben érthető elemeket (például kultúraspecifikus allúziókat, konnotációkat, politikai, történelmi utalásokat, helyneveket, stb.), hiszen egy lábjegyzet vagy a szö-veg végén elhelyezett index segítségével magyará-zatot fűzhet ezekhez a szövegrészekhez. Ha viszont színpadra szánja a fordítást, a fenti segédeszközök-höz nem folyamodhat. Ilyenkor egyéb, a nyelvi fel-adatokon túlmutató műveletekre van szükség (ezekre még visszatérünk), amelyek segítik a szö-veg beilleszkedését, akkulturációs folyamatát.

A befogadás egyéni, illetve közösségi jellege te-hát befolyásolhatja a szöveget, így a fordítónak (részben) más feladatokat kell megoldania, amikor a színházi előadást szem előtt tartva dolgozik, az-

az a szöveget élőben hallgató közösség értelmezését kívánja elősegíteni. Ez utóbbi esetben hangsúlyosan arra kell törekednie, hogy a közönség számára ott helyben felfogható, hallás útján követhető, a színészek számára kiejthető, játszható és a spontaneitás hatását keltő szöveget írjon.

A két megközelítés teljesen legitim, hiszen tudunk olyan drámai művekről (könyvdráma), amelyek soha nem kerültek színpadra, tehát csak irodalmi „életük van”, míg fordítva, számtalan olyan színpadi szövegpéldány létezik, amely sohasem jelent meg (könyv) nyomtatásban. Neves és gyakorlott magyar fordítók nyilatkozataiból sok, érdekes megfigyelésre derül fény, hogy ők, a tapasztalataik alapján, milyen különbséget látnak a könyvdráma illetve színpadra szánt mű fordítása között (Nádasdy 1994; Márton 1990, 1995; Petri 1995a, b).

„Alapkérdés, ha az ember színpadra fordít, hogy annak ott azonnal hatnia kell. Nem olyan, mint olvasva.” (Petri, Magyar Narancs 1995. május 4.)

A fordítói gyakorlat szempontjából a dráma „két-éltűsége” ugyanakkor azt is jelenti, hogy a fordítónak olyan speciális írott nyelvet kell létrehoznia, amely bár jól olvasható, de amelynek artikulációjára egy élő közegben, a színházban kerül sor, így kimondva is jól kell hangozzék. Egy darab „dialógusát soha nem lehet csak a látott szöveg alapján megítélni, hallani is kell, milyen lesz megszólaltva” (Baker 1919:371). Ahhoz viszont, hogy a dialógus nyelve betölthesse e kettős funkcióját, a fordítónak tisztában kell lennie egyfelől az élőnyelv éppen aktuális állapotával, másfelől az adott kultúrában élő színpadi követelményekkel.

3.2. A dialógus nyelve és az élőnyelv

Az első és legfontosabb színpadi követelmény pedig az, hogy a dialógus életre tudja kelteni a jellemeket, és elhíttetni a nézővel, hogy élő emberek, élő szituációban beszélnek, és ott, a fülük hallatára születnek meg a mondatok. Ez a hitelesség persze nyilvánvalóan illuzórikus, hiszen koronként és kultúránként változik, hogy a közönség mit fogad el hitelesnek, mert változik a kép is, amely a befogadó kultúra felfogásában él „más” korokról, kultúrákról és emberekről. A fordítónak tehát számolnia kell ezzel, az új közönség körében élő felfogással (amely nem szükségképpen azonos a forráskultúrában honossal), amikor például egy régmúlt korban vagy más tájon/népcsoport köré-

ben játszódó történet nyelvi megformálásán (például archaikus nyelv, tájnyelv, argó stb.) fáradozik. Így, amikor döntést hoz, nem biztos, hogy elsősorban és mindig a korhoz és a forrásszöveghez való feltétlen „hűséget”, mint inkább a színházi „hiteletőséget” kell választania.

A színházi befogadás élő volta és közösségi jellege az élő (köz)nyelv változásaira is érzékennyé teszi a színpadi nyelvet. A fordítónak ezért rendkívül nagy körültekintéssel kell eljárnia, ha a szituációval összhangban álló, a szereplők szájából hitelesen csengő szöveget akar létrehozni, amely még ráadásul az egyszerűség (egyediség) és megismételhetetlenség látszatát is kelti. Ehhez nagyon pontosan kell a jellemrajzot és/vagy a szituációépítést szolgáló nyelvezet (szleng, tájnyelvi stb.) célnyelvi megfelelőjét megválasztania. Például egy angol környezetben játszódó történet erősen magyar konnotációjú vagy éppen az állampárti berendezkedésre utaló szavakat használó angol főhőse zavart idézhet elő a néző fejében, mert nem tudja azonosítani, „betájolni” a fikcióban szereplő karaktert. Nem segíti például a magyar néző tájékozódását *A gondnok* (Pinter) lecsúszott csavargójának, Daviesnek a szókincese, amely tájszavakat kever szocialista illetve városi flaszter zsargonnal: 1. (boy) kölket; (belongings) betyárbútor; (pan for vegetables) csuszpájzos lábos; 2. (mister) szakikám; (mate, man) kolléga; (van) meseautó; 3. (mate) apukám, give orders) dirigál, (governor) göré, (draughty) cüg, (caff) kricsma/bejzli, (any Harry) zsernyák, (mucking) macerál, (poking) pisztergál (*A gondnok*. 1975. ford. Bartos T.).

A nyelvi megformálás kapcsán Snell-Hornby még egy veszélyre figyelmezteti a fordítókat, arra, hogy ne hagyják magukat becsapni, mert az általa „Kunstsprache”-nak (1993:338) nevezett színpadi nyelvnek bár erős kapcsolata van az élő beszélt nyelvel, mégsem azonos vele, ez a kötődés is (mint a színházban minden) csak illúzió, hiszen még a legoldottabban csengő, köznyelvet imitáló drámai dialógus is erősen sűrít. Snell-Hornby megállapításának igazolására elég csak az abszurd dráma kiemelkedő alakjának, Pinternek a darabjait felidézünk, akit például gyakran vádoltak meg azzal, hogy a köznyelv szintjére süllyesztette le a színpadi dialógus nyelvét. Ha azonban alaposabban szemügyre vesszük a darabokat kiderül, hogy az a *köznyelv-szerű* színpadi nyelv, amelyet az angol író létrehozott, nagyon pontosan szerkesztett, kiszámítottan működő és hihetetlenül tömör valami.

„A drámai párbeszéd paradoxonja, önmagának ellentmondó követelménye abban áll, hogy egyfelől a természetesség, valóság és közvetlenség erejével kell hatnia, vagyis olyannak kell lennie, mintha a beszéd rögtönzött volna, a szavak a helyzetből forranának ki az érzések keletkezésének pillanatában. Ha azonban ez elegendő volna, akkor egy drámai jelenet az életből – pontosan sztenografálva – hatásos lenne a színpadon, nem is beszélve kitűnő regényeknek egészen kitűnő dialógusairól, amelyeket egyszerűen ki lehetne írni, vagy ki lehetne nyírni a színpadra. Köztudomású, hogy... (ezek) felmondják a szolgálatot (Hevesi 1961:101).”

3.3. A szöveg többszólamúsága, dimenziói

Tehát a drámai dialógus a mindennapi társalgáshoz viszonyítva több információt hordoz és feszebben szerkesztett, mert ebből a sűrített anyagból kell megtudnunk mindent (utalások múltbéli eseményekre, távollévő személyekre, távoli helyszínekre stb.), ami a jellemekre és a cselekményre vonatkozik. A harmadik és talán legérdekesebb kutatási irány éppen ezzel, a drámaszöveg többletjelentésével, a verbális és nem-verbális kommunikáció együttes jelenlétével és az ebből származó fordítói gondokkal foglalkozik (Zuber 1980 a, b; 1984, 1988; Bassnett 1980, 1991).

A fordításméleti szakemberek a dráma- és színházméleti megállapításokra támaszkodva, de már fordítói szempontból vizsgálják a dráma verbális szintje mögött meghúzódó másod- vagy kiegészítő szöveg támasztotta nehézségeket. Ez a főszöveg alatt meghúzódó másodsöveg tartalmazza ugyanis azokat a jeleket, amelyek a színész mozgását, akciót, díszletet, jelmezt stb. meghatározzák, és amelyeket a színháziaknak kell majd kibontani.

Már a legelső, az ausztráliai Zuber szerkesztésében megjelent, kizárólag a drámafordítás gondoljaival foglalkozó gyűjteményes kötetek is (*The Languages of Theatre* 1980; *Page to Stage. Theatre as Translation* 1984) ezekkel a színházban együttható jelekkel foglalkoznak. Zuber megkülönböztet verbális (vö. főszöveg) és nem-verbális jeleket (vö. másodsöveg). Ez utóbbiakat az érzékszerveinkre gyakorolt hatásuk szerint tovább rendszerezi, és megkülönböztet akusztikus, vizuális és nyelvi jeleket, amelyek a látásunkat (tárgyak, fények, színek), a hallásunkat (hangok, zene), szaglásunkat (például illatok, amelyeket a szavakhoz asszociálunk) célozzák meg (1980:64–65). Ezek átmentése Zuber szerint

sokszor nagyobb képzelőerőt, tudást igényel a fordítótól, mint a verbális szint (főszöveg) nyelvi megoldása.

3.3.1. A gesztus szöveg

Vannak szakemberek, akik e többszólamú, különféle érzékszerveinkre ható speciális szövegtípust plurimediálisnak nevezik (Pfister 1977:29; Törnquist 1991:12), míg mások a multimediális kifejezést tartják pontosabbnak (Hess-Lütich 1981:103; Snell-Hornby 1993:3). Snell-Hornby például (1993) a drámaszöveget egy partitúrához hasonlítja, amelynek a nyelvi kifejezőeszközei mellett létezik egy, a szövegből szintén lekottázható másik rétege is. Ilyen speciális szövegtípusnak tartja a színpadi szöveg mellett a film, az opera és a televízió számára készülő forgatókönyveket is.

A szöveg alatti tartalmat megragadni akaró kutatók közül sokan használják a *gesztus szöveg* elnevezést, amely fogalom alatt azonban különböző dolgokat értenek. Baker például általános értelemben beszél „gesztus szavakról” (1919:372), amelyek alatt a szövegbe bekódolt, a színészi mozgást, arcjátékot, intonációt meghatározó jeleket érti, míg Bassnett (1980, 1985) ide sorolja az extralingvális elemekre (a situációra, a színpadképre stb.) történő utalásokat is.

Mások viszont *gesztus szöveg* fogalmát elsősorban a színész mozdulataival, mozgásával, vagyis „gesztusaival” összefüggésbe hozható jelekre használják. Bécsy a drámaelméleti munkájában szintén utal erre, a beszédet kísérő gesztusrendszerrel, amelyet „azért is fel kell idézni, mert az emberek közötti vonatkozások sok elemét hordozzák és nyilvánítják ki” (Bécsy 1984:21). Bécsy példaként Shakespeare darabjait említi, és felhívja a figyelmet, hogy a színpadi dialógusban szükségképpen több az ilyen gesztusokra utaló szó/mondat, mint a köznapi beszédben.

Ilyen színpadilag fontos, a színészi alakítás létrejöttéhez hozzájáruló *gesztus szöveg* tartalmaz például az alábbi mondatban található egyszerű mutatónévmás, amelynek megváltoztatásával más helyzetbe hozhatjuk a szereplőket:

– Add azt ide nekem! (a szereplők egymástól távolabb állnak, a beszélő egy tőle színpadilag messzebb lévő tárgyra mutat).

– Add ezt ide nekem! (a szereplők egymáshoz közel állnak, a beszélő egy előtte, karnyújtásnyira lévő tárgyra mutat).

A fordítónak tehát, aki – ritka kivételtől eltekintve – nem számíthat a narrációra, különös figyelmet kell fordítania a beszédet kísérő testbeszéd (gesztusok, testmozgás, arcjáték) érzékeny rögzítésére, mert ugyanúgy ahogyan a hétköznapokban, a színpadon is meghatározhatják, sőt megváltoztathatják a szavak jelentését, másrészt sokszor a szavaknál is pontosabb jellemzést adhatnak a szereplőről. Ezeket a rejtett, szövegbe épített elemeket kell együttesen „kiolvasni” és a fordításba átmenteni. Ha a fordító helytelenül értelmezi vagy esetleg kihagyja őket, olyan modifikáció, „csúsztatás” következhet be a szövegben, amely megváltoztatja a darab színreviteli lehetőségeit.

3.3.2. A szöveg akusztikus és vizuális elemei

A dráma többszólamúsága, multimedialitása azt is jelenti, hogy a szöveg egyszerre több érzékszervünkre is hat, mert tartalmaz auditív, vizuális (Pfiesternél akusztikai és optikai, 1977:27) és kinetikus elemeket is.

Az auditív jelekhez sorolhatók a nyelvhez kapcsolódó paralingvális elemek (például intonáció, beszédtempó, hanglejtés, tónus stb.), valamint az egyéb, nem a nyelvvel összefüggő hangokra (hangeffektusok, zene) történő utalások. A vizuális jelek közé tartoznak az extralingvális elemek (például jelmez, smink, maszk, frizura, a színpadi díszlet, kellék, fények), míg a kinetikus jelekhez a mozgásra, gesztusokra, mimikára vonatkozó utalásokat soroljuk.

Fordítói szempontból ezeknek a performansz felé mutató jegyeknek a pontos tolmácsolása rendkívüli feladat. Elég egy rosszul megválasztott ritmusképlet, egy túl hosszúra (vagy túl rövidre) sikerült dialógus, ami felboríthatja /megváltoztathatja a szöveg belső egyensúlyát és az előadás dinamikáját. Sokszor előfordul, hogy a fordító éppen afeletti igyekezetében, hogy a szöveg információ-tartalmát átmentse explicitál (kifejt /részletezőbb lesz), aminek következtében nemcsak az előadás ritmusa kerül veszélybe, de a locsogóbbra sikerült szereplő esetében még karaktertorzulással is számolnunk kell. Ennek alátámasztására egyetlen példát szeretnénk idézni Neil Simon *Furcsa pár* című darabjának két fordításából. Az első, az eredeti ritmusát megtartó szöveg a zseniális író és ízig-vérig színházi ember Örkény István tollából, a másik egy nyilvánvalóan kevésbé színpad-érzékeny fordítótól (Zilahy Judit) származik.

Az eredeti szöveg:

VINNIE: A what?

SPEED: A girl. You know. Like when you are through work early.

Örkény fordítása:

VINNIE: Azt hiszed...Azt hiszed, hogy Félix-nek...

SPEED: Korán végez a munkával...

Zilahy fordítása:

VINNIE:Azt akarod mondani, hogy van egy...

SPEED: Mindennap négy óraker jön ki a munkahelyéről. Azon férfiak közül, akik négy óraker végeznek a munkahelyükön, hetvenhárom százaléknak van egy kis barátja.

Zuber (1988) is hoz egy érdekes példát a nem-verbális jelek szerepére vonatkozóan, amikor Tennessee Williams *Macska a forró háztetőn* című darabjának német fordítását elemzi. Zuber megállapítja, hogy míg az amerikai szerző a nem-verbális jelek komplex rendszerét alkalmazza, a fordításban ezek egy része torzul, más része elsikkadt így a német közönség egy másik művet lát. Egészen más asszociációkat hív elő és hangulatot ébreszt például az eredeti amerikai szövegben szóló „blues” zene, mint a helyette a németben álló összefoglaló jelentésű „jazz”. (1988:72)

Álljon itt egy utolsó példa arra, hogy milyen fontos lehet a szöveget kísérő hang-, látvány- stb. effektusok tolmácsolása, amelyek nem is mindig tűnnek fel úgymond első látásra. Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című művének színpadi változata a budapesti Vígszínházban került bemutatásra. Az orosz eredeti szöveghez szokott világhírű rendező, Ljubimov azonban hiába várta a színpadra berobbanó Raszkolnyikov szájából (Kern András) azt a baljóslatúan csengő első mondatot, amely az egész további előadás hangnembeli felütését megadta volna. Pedig a fordító tartalmilag pontosan fordított. Csak hangtanilag volt a szöveggel baj. Az eredeti első mondat fonetikus átírásban így hangzik „Vszeobsceje szásztyje!”, míg a magyar szöveg így „Egyetemes boldogság!”. Nyilvánvaló, hogy a nyitott „e” hangokat tartalmazó mondatot lehetetlen úgy intonálni, olyan erővel mondani (így ugyanazt a vésztyjőslő hangulatot sem lehet elérni), mint sziszegő mássalhangzókkal és a mélyhangrendű magánhangzókkal dúsan megrakott orosz eredetit.

4. A szöveg kontextus-érzékenysége avagy a kulturális transzfer kérdése

Az eddig tárgyalt szövegspecifikumok azt is bizonyítják, hogy a drámaszövegnek – az egyéb irodalmi műfajokhoz képest – nagyobb a kontextus-érzékenysége, hiszen „élő” közegben kell megszólalnia. Így a fordítást nem elegendő csak a nyelvi megvalósítás felől értékelni. Tehát a fordításelemzés feladata egyre inkább annak vizsgálata lesz, hogyan őrződtek meg és működnek az eredeti szöveg szövegpragmatikai funkciói a fordításban, más szóval: képes-e a forrásszöveghez hasonló szerepet betölteni a befogadó kultúrában.

Ez a „kulturális fordulat” elsősorban egy cseh tudós, Jirži Levy munkássága nyomán következett be a fordítástudományban. Levy hívja fel a figyelmet a „fordítás kontextuális meghatározottságára” (1974:50–51), arra hogy a fordítás (mint alkotási folyamat) egy komplex rendszerbe ágyazott és abban kibontakozó tevékenység, az elkészült fordítás pedig az ebbe belépő, ott hatást kifejtő produktum. Ezért az új szöveget, a fordítást sem lehet pusztán egy korábban megszületett írás jól-rosszul sikerült helyettesének tekinteni, hiszen a környezet változásai rajta is nyomot hagynak, befolyásolják a sorsát. Abból viszont, hogy nem létezik két egyforma kontextus – mondja Levy –, nyilvánvalóan következik, hogy nem jöhet létre két tökéletesen azonos szöveg sem.

Levy állításának helyességét a fordítás kultúra-függőségéről úgy hisszük, könnyű belátni. Elég ha csak a fordítás körüli feltételek (megítélés, elismerés stb.), a vele szemben támasztott követelmények állandó változására utalunk. Hiszen, ami jó volt az egyik korban és kultúrában, vétségnek vagy egyenesen végzetes bűnnek számított a másikban. Gondoljunk csak a 18. században, a kor követelményeinek megfelelően „átferdített” Shakespeare vagy Molière darabokra, vagy a 20. század elején a fordítói individuum kiteljesítésének divatja idején kosztolányisra gyűrt haikukra és Shakespeare-ekre (Dávidházi 1993, Bröeck van den 1986, Bart 1981).

Levy gondolatai később, Even-Zohar munkássága révén terjedtek el és váltak népszerűvé, aki az 1978-ban megjelentet *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem* című cikkében fejti ki a poliszisztéma elmélet (polysystem theory) néven ismertté vált nézeteit. Even-Zohar szerint a fordítás – a befogadó nemzet eredeti alkotásaihoz hasonlóan – egy összefüggő, bonyolult irodalmi

poliszisztéma részévé válik, amelyben különböző műfajok, iskolák élnek együtt és vetekednek a vezető pozícióért. Így a fordításnak is ebben a heterogén, folytonosan változó és bonyolult rendszerben kell megállnia a helyét. Even-Zohar még csak az irodalmi rendszer komplexitásában megjelenő fordítás helyzetét vizsgálja, Lefevere (1990) poliszisztéma értelmezése azonban már kiterjed az egész kultúrára, amelybe az irodalom is ágyazódik. Lefevere szerint az elfogadható, a közönség által elfogadott fordítás feltétele az, hogy a fordító a szigorúan lingvisztikai feladatok megoldásán túl képes legyen „kulturálisan” is fordítani.

A fentiekben ismertetett tételeket gondolják tovább a *The Manipulation of Literature* (1985) címmel megjelent gyűjteményes kötet szerzői (Hermans, Lefevere, Lambert, Bassnett, Toury, Zohar), akik szerint, ha a fordítás kontextusfüggő tevékenység, és a megszülető (fordított) szöveg sem vonhatja ki magát a befogadó kultúra hatása alól, akkor a környezet változása minden esetben a szöveg bizonyos fokú manipulációját eredményezi.

Még egy fontos a fordítás és a kultúra kölcsönhatását vizsgáló kötet jelent meg a *The Play out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture* címmel (1989, Scolnicov & Holland szerk.), amelyben – amint azt a könyv címe is elárulja – az eredeti kontextusukból kiemelt és a fordítás révén új közegben megjelenő drámai szövegek fordítási kérdéseivel foglalkoznak a szerzők. Ebben a gyűjteményes kötetben az egyik legizgalmasabb tanulmány Patrick Pavis *Problems of translation for the stage: interculturalism and post modern theatre* (1989:25–45) című írása, amely elsősorban a drámafordítás kulturális meghatározottságáról és a szöveg számos, a kultúrától függő (fordítói) olvasatáról szól. A francia szerző az 1992-ben megjelent a *From Page to Stage: A difficult Birth* című tanulmánykötetében viszi tovább a drámafordítás és kultúra kapcsolatára vonatkozó korábbi gondolatait. A drámafordítói munka egyik speciális nehézségének azt tartja, hogy a szöveg artikulációjára időben és/vagy térben sokszor nagyon eltérő (kulturális) körülmények között kerül sor. Artikuláció (enunciation) alatt Pavis azt a módot érti, ahogyan bizonyos kultúra bizonyos pontokra összpontosít, vagyis bizonyos módon hangsúlyoz és kiemel valamit (1992:24–25). A „játszható színházi fordítás” – vallja Pavis a nagy elődöt Mounint (1963) idézve – „nem annyira a nyelvészeti megfeleltetés, mint inkább dramaturgiai tevékenység eredménye” (Pa-

vis 1989:28), vagyis olyan tevékenységé, amelynek révén a szöveg „itt” és „most” válik érvényessé. Ezért a megszülető fordítás csakis a saját kontextusában olvassandó.

Végezetül, a hasonló szellemben íródott és utóbbi években megjelent számos izgalmas könyv közül csak kettőt emelnénk ki. Snell-Hornby *Translation Studies. An Integrated Approach* (1995) című kötetét, amely azért érdekes, mert a szerző – a korábbi kontrasztív nyelvészeti és irodalmi megközelítésekkel vitatkozva – a fordítást öntörvényű, saját jogon való szövegtípusként tárgyalja, amely integráns része a befogadó kultúrájának. Hasonló következtetésre jut a másik kötet szerzője Heylen is a *Translation, Poetics, and the Stage* (1993) című tanulmányában, aki a *Hamlet* hat francia fordítását összevetve állapítja meg, hogy a fordítást a korábbi nyelvészeti, illetve értelmező-irodalmi indítatású elemzések helyett más paraméterek szerint kellene vizsgálni. A fordítás ugyanis célorientált, szocio-kulturális tevékenység, amelyet nem lehet alapról, helytől és kultúrától függetlenül univerzálék alapján elbírálni, hiszen a fordítói tevékenység és produktum megítélése éppen ezektől (értsd: kortól, helytől és kultúrától) függően változik. Így érthető, hogy a különböző kultúrákban és/vagy különböző időben dolgozó fordítók más-más *Hamlet*et fognak újjáteremteni (1993:5).

A drámafordítás-elméleti kutatások eredményeit rendszerbe foglalva a következő választ adhatjuk arra a bevezetőben feltett kérdésre, hogy mit kell tudnia a fordítónak, ha a színháziak és a közönség értékelése szerint is jól „mondható”, „játszható” és érthető szöveget kíván létrehozni.

A fordító, amennyiben színpadra szánja a szöveget, soha nem feledkezhet meg a színház pillanatművészet voltáról, arról, hogy egy nagyobb közösségre (ott és akkor) helyben kell hatnia. Ez a körülmény viszont különösen érzékennyé teszi a drámaszöveget a kontextus változásaira. A fordítónak tehát olyan nyelvezetet kell kialakítania, amely az új befogadó közeg számára is értelmezhetővé teszi a jellemrajzot és a szituációt, vagyis konvergálnak elvárásaival, de teszi ezt úgy, hogy közben a lehetőség szerint megőrizi a forráskultúrára utaló, annak tárgyát világát, élet- és gondolkodásmódját közvetítő jegyeket. A drámafordítás másik nehézsége az, hogy a fordítónak egy *kettős funkciója* és *többszólamú* szöveggel van dolga. A nyelvi megformáláskor ügyelnie kell arra is, hogy a dialógus

írásban születik ugyan, de azzal a céllal, hogy „előben” megszólaljon, és egyszerre több érzékszervünkre hasson. A fordítónak tehát át kell menteni azt a „többletet”, azaz az auditív, vizuális és kinetikus jegyeket is, amelyek segítik a színrevivő alkotók szövegértelmezését és a kreatív színpadi megvalósítást. Ahhoz, hogy biztosíthassa ezt a sokszólamúságot, úgy kell olvasnia (és fordítania) a szöveget, hogy magában hallja a „hangokat”, számításba vegye a kadenciát, ritmust, szüneteket, és közben lássa mi történik a színpadon (mozgást, gesztusokat). Úgy gondoljuk mindezek alapján elmondható, hogy ennek a szövegalatti rétegnek a megjelenítése legalább annyi leleményt igényel és ugyanúgy próbatétel elé állíthatja a fordítókat, mint a dráma verbális szintjének hiteles tolmácsolása.

A drámafordítás-elméleti kutatások már eddig is fontos megállapításokat tettek, de természetesen még számos kérdést megválaszolatlanul hagytak. Alapos elemzésre és leírásra vár, hogy a fordító mint *első olvasó és értelmező* milyen módszereket, technikákat alkalmaz annak érdekében, hogy megszólamaltassa a szövegnek a korábban már ismertetett rejtett dimenzióit. Nem tisztázott az sem, hogy vajon a különböző technikák megválasztásakor (elhagyás, kiváltás, átalakítás stb.) mi befolyásolja a fordítót inkább: a kulturális közeg és annak elvárásai, avagy a fordító személyiségjegyei, alkotói magatartása. Nagyon érdekes fordításelemzési feladat lehet továbbá annak vizsgálata is, hogy e tényezők együttes hatására hogyan/milyen irányban mozdul el a szöveg, és ez hogyan érinti a szöveg kulturális identitását, az eredeti forráskultúra reprezentációját. Fontos kutatási téma lehetne továbbá annak elemzése, hogy a fordító értelmező (interpretáló) tevékenységének köszönhetően mennyire marad meg a szöveg „nyitottsága” vagy, esetleg éppen e közvetítés révén zárulnak le, szűnnek meg benne a színháziak számára az eredetiben még meglévő és többféle értelmezésre is módot adó ösvények.

A gyakorló fordítók és színházi emberek eddig is tudták, hogy a drámafordítói munka rendkívül sokrétű feladat, amely speciális igényeket támaszt a fordítóval szemben. Úgy gondoljuk, hogy a drámafordítás-elmélet a maga tudományos eszköztárával e tapasztalatokat részben megtámogatva, részben kiegészítve segít leírni és rendszerbe foglalni azt a sokféle tudást, készséget, amely a színpadra szánt szövegek újjáteremtéséhez szükséges.

Bibliográfia

- Baker, G. P. 1919. *Dramatic Technique*. Boston: Houghton Mifflin Co.
- Barnstone, W. 1995. *The Poetics of Translation. History, Theory, Practice*. New Haven: Yale University Press.
- Bart I. & Rákos S. (szerk.) 1981. *A műfordítás ma*. Budapest: Gondolat.
- Bassnett-McGuire, S. 1980. *Translation Studies*. London, New York: Methuen.
- Bassnett-McGuire, S. 1985. *Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Text* In: Theo Hermans, (szerk.) 1985, 87–103.
- Bassnett, S. A. & A. Lefevere (szerk.) 1990. *Translation, History and Culture*. London, New York: Pinter Publisher.
- Bassnett, S. 1991. *Translating for Theatre: The Case Against Performability*. *Studies in the Text and its Transformation* Vol. IV. No. 1, 99–111.
- Bécsy T. 1984. *A dráma lételméletéről* Budapest: Akadémiai.
- Bennison, N. 1993. „Discourse Analysis, pragmatics and the dramatic „character”: Tom Stoppard’s *Professional Foul*.” *Language and Literature. Journal of Poetics*. Vol.2. No.2, 79–99.
- Bentley, E. 1991. *The Life of the Drama*. New York: Applause Theatre Books.
- Billington, M. 1997. *The Life and Work of Harold Pinter*. London: faber&faber.
- Broeck, R. van den, 1985. *Second Thoughts on Translation Criticism. A model of its Analytic Function*. In: T. Hermans (szerk.) 1985, 54–63.
- Broeck, R. van den 1986. *Translating for the Theatre*. *Linguistica Antverpiensia*. XX. 1986, 90–110.
- Burton, D. 1980. *Dialogue and Discourse. A Sociolinguistic Approach to Modern Drama*. *Dialogue and Naturally Occuring Conversation*. London: Routledge.
- Cs. Jónás E. 1989. *Kommunikatív és szövegszerkezeti sajátosságok A. P. Csehov drámai műveinek dialógusaiban*. Nyíregyháza (kandidátusi értekezés)
- Dávidházi P. 1989. „Isten másodszülöttje.” *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Budapest: Gondolat.
- Dávidházi P. 1993. *Providing texts for a literary Cult. Early Translations of Shakespeare in Hungary*. In: Delabastita, D. & L.D’hulst (szerk.) Amsterdam John Benjamins Publ.Co. 1993, 147–163.
- Delabastita, D. & L.D’hulst (szerk.) 1993. *European Shakespeare. Translating Shakespeare in the Romantic Age*. Amsterdam: John Benjamins Publ.Co.
- Dowes, W. 1988. *Discourse and Drama. King’s Lear Question to his Daughters*. In: Peer, van W. (szerk.) 1988, 225–257.
- Elam, K. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen.
- Erdélyi Á. & L. Stern 1991. „A fordítás művelet és az eredménye.” *Holmi* 1991. III.évf. 11, 1456–72.
- Esslin, M. 1987. *The field of drama, how the signs of drama create*. London: Methuen.
- Even-Zohar, I. 1978. *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*. In: Holmes, J., Lambert J. & R. van den Broeck (szerk.) Leuven: Acco, 1978, 117–127.
- Even-Zohar I. 1990 *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*. *Poetics Today*, Vol. 11:1 ,45–51.
- Géher I. 1981. *A műfordító természetrajza. Helyzetelemzés*. In: Bart & Rákos (szerk.) Budapest: Gondolat. 61–102.
- Hamberg, L. 1969. *Some Practical Considerations Concerning Dramatic Translation* *Babel*, 15, 91–100.
- Hermans, T. (szerk.) 1985. *The Manipulation of Literature*. London, Sydney: Croom Helm.
- Hess-Lüttich, E.W.B. 1991. *How does the writer of a dramatic text interact with his audiences? On the pragmatics of literary communication* In: Sell, R. (szerk.) 1991: 225–241.
- Hevesi S. 1961 *A drámaírás iskolája* Budapest: Gondolat.
- Heylen, R. 1993. *Translation, Poetics, and the Stage*. London & New York: Routledge.
- Holmes J. 1972. *The Name and Nature of Translation Studies* 3rd. *International Congress of Applied Linguistics* , Copenhagen aug. 21–26, (előadás).

- Horváth A. 1990. Bájós tündéridill avagy miért fordította le Arany János a Szentivánéji álmat? Színház 1990 /7/1, 1–5.
- Kennedy, A. 1983. *Dramatic Dialogue. The duologue of personal encounter.* Cambridge: CUP.
- Lefevere, A. & S. Bassnett, 1990. Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The „Cultural Turn” in Translation Studies. In: Bassnett & Lefevere (szerk.) London: Pinter Publisher, 1990, 3–13.
- Levy, J. 1974. *Iszkussztvo perevoda.* Moszkva: Izdatyelsztvo Progressz.
- Márton L. 1990. „Bátorokodom békeséget szítani.” A windsori víg nők újrafordítása elé. Színház. 1990/7/1, 14–15.
- Márton L. 1995. A szöveg fonákja, avagy Faust mint műfordító *Lettre* , 1995 /19, 76–78.
- Mounin, G. 1963. *Problèmes theoriques de la traduction.* Paris.
- Nádasdy Á. 1994. „Tényleg egy kis takarmány” 2000, 9, 35–41.
- Örkény I. 1967. *A furcsa pár.* Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Könyvtár.
- Pavis, P. 1989. Problems of Translation for the stage: interculturalism and post modern theatre. In: Scolnicov, H. & P. Holland,(szerk.) 1989, 25–45.
- Pavis, P. 1992. From Page to Stage: A difficult Birth. In: P. Pavis, London/New York: Routledge, 1992: 24–43.
- Pavis, P. 1992. *Theatre at the Crossroads of Cultures.* London, New York: Routledge.
- Peer, W. van (szerk.) 1988. *The Taming of the Text. Explorations in Language, Literature and Culture,* London: Routledge.
- Petri, Gy. 1995a. A műfordító dilemmája *Lettre* 1995/19, 78–79.
- Petri Gy. 1995b. A talpára esett fordító. *Magyar Narancs.* május, 4.
- Pfister, M. 1977. *Das Drama.* UTB. München:Fink.
- Pinter, H. (1965): *A gondnok.* (ford. Bartos Tibor) In: *Mai Angol Drámák.* Budapest: Európa, 342–425.
- Pratt, M. L. 1977. *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse.* Bloomington: Indiana University Press.
- Pratt, M.L. 1986. Ideology and Speech-act Theory In: *Poetics Today,* Vol 7:1, 59–72.
- Rozik, E. 1992. *The Language of the Theatre.* Glasgow: Theatre Studies Publication.
- Scolnicov, H. & P.Holland (szerk.) 1989. *The Play out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture.*Cambridge: CUP.
- Sell. R. (szerk.) 1991. *Literary Pragmatics.* London:Routledge
- Short, M. 1989. *Discourse and the Analysis of Drama.* Language Discourse and Literature, 1989:139–170.
- Simon, N. 1971. *The Comedy of Neil Simon* New York: Random House.
- Simpson, P. 1989. *Politeness Phenomena in Ionesco's The Lesson.* Language Discourse and Literature. 1989: 171–192.
- Snell-Hornby, M. 1993. Der Text als Partitur: Möglichkeiten und Grenzen der multimedialen Übersetzung in *Traducere Navem.* Studia Translatologica ser. A. Vol.3.
- Snell-Hornby, M. 1995. *Translation Studies: An Integrated Approach.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Tornquist, E. 1991. *Transposing Drama.* London: McMillan.
- Zilahy J. 1967. *A furcsa pár.* Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Könyvtár.
- Zuber, O. (szerk.) 1980a. *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama,* Oxford & New York: Pergamon Press.
- Zuber, O. 1980b. *Translation of Non-Verbal Signs in Drama in Translation: Agent of Communication* (ed.) M.G. Rose *Pacific Quaterly Moana,* Vol.V No.1 Hamilton, New Zeland: Ourigger Publishers Ltd.
- Zuber , O. (szerk.) 1984. *Page to Stage. Theatre as Translation.* Amsterdam
- Zuber, O. 1988. „Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science.” *META.* Vol.33. No 4., 485–491.