

CS. JÓNÁS ERZSÉBET

Alkotói világlátás és fordítói szemlélet – a fordítás mint permanens interkulturális kommunikáció

Spiró György mai magyar Csehov-fordításai

Az alkotó világlátása és a fordítói szemlélet

Azok a fordítók, akik maguk is szépirodalmi művek alkotói, feltételezhetően egyéni nyelvi stílusukban is nyomon követhető világlátásukat, képi ábrázolásmódjukat, szövegalkotási technikájukat alapvetően nem változtatják meg a maguk választotta művek fordítása során sem. Különösen érvényes ez akkor, ha műveikben, s a világirodalom interpretációra általuk választott darabjaiban, még ha koronként más-más feldolgozásban is, de az ember nembeli lényegének azonos sorsdöntő kérdését vetik fel, mint a mai irodalom képviselői közül oly sokan: mit ér az ember, ha úgy érzi, kiüresedett az élete, ha talajtalan, ha jövőképe csak a kilátástalan, passzív vegetálást vagy az azzal egyenlő önpusztító, értelmetlen agresszivitás lehetőségét vetíti elé. Spiró György drámái, az *Esti műsor* (1981) és a *Csirkefej* (1985) ilyen megközelítésből állíthatók párhuzamba két, általa újrafordított Csehov-dráma, az *Ivanov* és a *Cseresznyés kert* alapkérdéseivel. A talajvesztettség ábrázolása azonos eszközzel történik mind a századforduló orosz drámaírója, Anton Pavlovics Csehov, mind a jelenkori emberi létezés válfajainak esettanulmányait adó Spiró György esetében. Ezért merhetjük Németh László gondolatait vezérfonalként hívni segítségül, amikor a drámaíró-műfordító Spiró György orosz drámafordításainak elemzéséhez közelítünk. Németh László, aki maga is kiváló műfordító volt, a Nyugat nemzedékéhez tartozó egyik költőről szólva vallotta: „A műfordítás az, amelyben az egyéniség legellenállhatatlanabbul gyónja ki magát. Az, hogy kitől, s mit fordít, még inkább: kit hogyan hamisít meg: szinte grafikonon mutatja ösztöne irányát” (Németh, 1928). Nem elmarasztaló ez az állítás, hanem inkább az alkotó ember művészetpszichológiai jellemrajzának adaléka. Amit tehát Németh László ösztönös megnyilatkozásnak tart, azt Spiró képzett filológusként, a fordításelmélet és a színpad törvényeit ismerve, tudatosan vállal: a színpadra szánt drámaszöveg szerkezeti, prozódiai sajátosságait a befogadó közönség értelmező reakcióinak megfelelően alakítja, hogy a fordítás kommunikatív effektusa eredményeként megfelelő reakciót váltson ki a meghatározott szociális magatartású közönségből. Dialógusai ezért olyanok, amilyet a ma befogadói elvárnak, sajátjuknak fogadnak el.

A szövegműfajok és a stílusjegyek keveredése a színpadra írt szövegben

A különféle szövegműfajok fordításának elméleti kérdéseivel foglalkozó szakirodalom a fordítás *funkcióját*, a *nyelvi* megformáltság domináns *paramétereit* és a *szövegtípusokat/műfajokat* állítja rendszerbe (vö. Reiss, 1971). Megállapításai követik Bahtyin véleményét, aki a drámai dialógust mint sajátos szövegtípust a származékos (összetett) beszédműfajok közé sorolja, amely, bár sok elemet átvett a társalgás mint elsődleges (egyszerű) beszédműfaj elemei közül, de nem azonos vele. A beszélgetés „egycsatornás”, nem hordoz több értelmet, belső zártság jellemzi. A drámai dialógus egyik sajátossága a többscsatornás párbeszéd, a több irányba ható értelem (vö. Levý, 1974: 188). A drámai szó paradoxona, hogy egyszerre kell cselekvésnek és szövegnek lennie: a tettek szavakká oldódnak, anélkül, hogy veszítenének drámaiságukból. Ez azzal magyarázható, hogy a színpadi beszéd mindig a gesztus ruhájában jelenik meg. „A gesztus a cselekvés epigrammája: egy találó mozdulat, szó vagy összkép a színen kialakult jelenet lényegét tudja hatásos formában érzékeltetni” (Almási, 1966: 175). A drámai dialógus és gesztus egymás szintjén alakul ki (főleg írásbeli formában). Ezek formálódásuk során magukba gyűjtik és feldolgozzák a legkülönbözőbb elsődleges (egyszerű) műfajokat, amelyek a közvetlen beszédérintkezésekben alakultak ki (vö. Bahtyin, 1986: 359–418).

A színpadi dialógus – a megnyilatkozás – nemcsak a hiányzó beszélt nyelvi elemekkel, hanem állandó funkcionális kapcsolódásaival is jellemezhető. Mint beszédre szánt szöveg kapcsolatban áll: *a)* a társalgási nyelv, tehát az élő beszéd általános normáival, *b)* a hallgatóval, azaz a színpadon lévő többi szereplővel, s a közönséggel, *c)* magával a beszélővel, azaz a megszólaló hős önmagával. Az élő nyelvvel való kapcsolat a kiejtés (dikció) szempontjából a jól mondhatóság, a stilisztika szempontjából a színpadi nyelv. A hallgatóval való viszonyt a replikák céltudatossága és a címzettek sokaságának (nézők) feltételezése jelenti. A beszélő viszonylatában a replika, a megnyilatkozás akkor tölti be a funkcióját, ha nemcsak a tárgyról szóló adatokat tartalmazza, hanem ugyanakkor őt magát is jellemzi: valamiről beszélve a hős önmagáról vall. A színpadi dialógus elemzésekor, a szintaxis, a lexika, a szövegstílus összefonódása révén értelmező megvilágítást kap a tétel, „a szintaxis és a grammatika nem más, mint befagyasztott stilisztika” (Kayser, 1960: 271).

Kayser 1960-as megállapítása már abba az elemzési irányba mutat, amely a hetvenes-nyolcvanas években szövegtani kutatásokban teljeseedik ki. A „befagyasztott” stilisztika a szöveg komplex elemzésével, a szöveg külső kapcsolatainak figyelembe vételével „olvad fel” végleg. Ez mutatható ki az újabb fordítások szövegében is.

A műalkotásoknak a társadalmi objektivitása mindig viszonyhálózat a mű és társadalmi környezete közt. Mégpedig nemcsak alkotó ↔ mű, egykorú társadalom ↔ mű, a mű és az egykorú befogadók közötti viszony, hanem a mű és a későbbi befogadók közti is (Török, 1990: 42–43). A művészi szöveget sajátos kommunikációnak foghatjuk fel a szerző és a címzett, a mindenkor olvasó között, aki saját kora kulturális, társadalmi, erkölcsi, esztétikai stb. normáit vetíti rá az alkotásra, s így akár természetesnek találhatja azokat az elemeket, amelyeket talán korábban elutasított (Lotman, 1970: 89; Tamás, 1984: 70–83).

Mint a drámai dialógust és a társalgási nyelvet összevető szakirodalom hangsúlyozza, a társalgási nyelv csak stilizáltan, finomítva jelenik meg a drámában. Ez vonatkozik

mind a lexikális, mind a szerkezeti, prozódiai felépítésére. J. Levý szerint „a drámai dialógusban a társalgási nyelv átalakul, a funkcionális stílusok érezhetően eltolódnak” (Levý, 1974: 184).

Huszár Ágnes azt vizsgálja, miben különbözik a drámai dialógus a beszélgetéstől. Fábriecz Károllyal együtt ő is a dialógus szövegvizsgálati alapjául az elsődleges, *hangzó beszédet* tekinti. Az általa elemzett klasszikus magyar drámaszöveg értelmező stilisztikai leírásához jól hasznosítható szempontokat kínál (Huszár, 1983: 124–132; Fábriecz, 1992: 51–58).

A kiemelt szövegjellemzők a színpadra szánt művek s azok mai fordításaiban döntő fontosságúak. A színdarab ugyanis egyszerre művészi szöveg, tehát épít a nyelv esztétikai formái jelérértékére, s felhívó szöveg is egyben, amely valamilyen nézői reakciót – közönségsikert – akar kiváltani. Nyelvi eszköztára mellett döntő fontosságú a prozódia, a jól mondhatóság ismérve. Pragmatikai célja a nézővel való azonos kommunikatív hullámhossz megteremtése, amelyhez a nyelven kívüli, színházi megjelenítő eszközöket (díszlet, jelmez, koreográfia stb.) hívja segítségül. A fordítandó szövegnek tehát, mindezt figyelembe véve, a színpad szolgálatába kell állnia, ha a kor nézőjéhez akar szólni. Ugyanakkor nem kétséges, hogy a világirodalom azáltal épül be egy nemzeti kultúrába, hogy a fordító révén a befogadó, kulturális asszociációs bázisára építve, a befogadás valamelyik fázisában „sajátjának” fogadja el a művet. Ezért van az, hogy a világirodalom értékei koronként újrafordításra ösztönzik az interpretációval foglalkozókat, ahogy a mi esetünkben Spiró György Tóth Árpád, Gábor Andor és Elbert János után újra megszólaltatja Csehovot (Csehov, 1973; Spiró, 1990).

A „valóság képi mása” Spiró színpadi nyelvében

A kivetettség-kirekesztettség állapotának parttalan félelme, amelyet a talajvesztett ember él meg, Spiró drámai dialógusaiban a *szövegszerkezet* és a *nyelvi jelek szintjén* kap képi megformálást. A dialógusok rövidek, szagatott lüktetésűek. A rövid párbeszéddek alappillére a megnyilatkozás aktuális tagolásának hű visszaadása. A rematikus csúcs kiemelésével a párbeszéddek lendületesek lesznek. A logikai kapcsolódás, az ok-okozati összefüggések és az időviszonyok jelöletlenül hagyása a befogadó értelmező készenlétének folyamatos működését követeli meg, hiszen csak így tudja a mellérendelő szerkezeteket helyesen kapcsolni egymáshoz. Funkcionális stílushordozóknak is tekinthetők ezek a nyelvi elemek, ugyanis pontosan követik a mai magyar társalgási nyelv videoklipek sebességével iramodó és azok tartalmi felületességét is magukon viselő lefolyását.

Spiró György drámái közül elemzésünk tárgyául tematikai és szerkezeti hasonlóságai miatt két darabot választottunk. Ezek az *Esti műsor* (1981) és a *Csirkefej* (1985). A drámai dialógusok vizsgálatával alapvetően azt kívánjuk bemutatni, hogy az értékvesztés, a lét peremén tengődés nyelvi hangsúlyozására épülő párbeszéddek milyen metamorfózison keresztül válnak művészi szöveggé, korról, életérzésről üzenetet közvetítő jellé. Kísérletet teszünk arra is, hogy a drámai dialógus néhány Spiróra jellemző szövegszerkezeti sajátosságára rávilágítunk.

Szövegszintű stílári eszközöket azt jelzik, hogy milyen a szereplőkben megszülető gondolat, gondolattörődék vagy annak teljes hiánya, minthogy egy szöveg a születő gondolatot szolgálva alakul olyanná, amilyen. Ilyen módon nem esetleges, hanem általában jól tipizálható szövegnyelvészeti szempontból. „A gondolat modellálásának s egyáltalán a szövegalkotásnak több és többféle domináns módja van, amely kortól,

műfajtól, témától, szerzőtől függően változik. Így a szöveg épülhet mondatok közötti grammatikai kapcsolatokra, kihagyásokra, asszociációra, ritmusra, témafejlődésre stb.” – állapítja meg Békési Imre (Békési, 1986: 7). Példáinkhoz Spiró György *Csirkefej* című kötetét használtuk fel (Spiró, 1987).

Ahhoz, hogy a drámai műnemhez lényegileg hozzátartozó párbeszédben írt szöveget szerkezetileg elemezhetővé tegyük, a műfordításelemzéshez hasonló módszereket követve járunk el. A *dialógusnak mint sajátos szövegnek az értelmezésén túl a vizsgálandó szövegegységek határait is meg kell határoznunk* (vö. Balázs, 1985: 9; Deme, 1979: 59 és Terestyéni, 1992; továbbá Pléh – Terestyéni, 1979: 269; Cs. Jónás, 1993: 28–29.)

Szereplőinek párbeszédei sorra megsértik az együttműködési alapelveket (vö. Grice, 1975). Az indító témához folyvást csak a szubjektum saját információját fűzik hozzá. A többfokú dialógus nem tartalmaz témafejlődést kínáló szerepcserét, ahol az egyik szereplő új témát elővezetve vinné tovább a párbeszédet.

A párbeszéd aktuális tagolás szerinti ágrajza azt mutatja, hogy a témafejlődés nem előrevivő, hanem „fészkes fejlődő”, a szubjektumon keresztül kapcsolódik (vö. Huszár, 1983: 136).

Az *Esti műsorban* domináns jegyként a kommunikatív készség hiányát, az üres párbeszédet jelöljük meg. A *Csirkefejben* a beszélt nyelvi elemek egész sorát használja az író a spontán megnyilatkozások, az elemi erővel feltörő indulatok érzékeltetésére. Ezek az alábbiak:

- a) Az *előkészítetlen* (spontán) beszélt nyelvi szöveg szerkezetében a mellérendelések, a tartalmi kapcsolódások nem következtethetők ki a meglévő vagy feltételezett nyelvi kulcsszavakból (pl. *kötőszók*).
- b) A beszélt nyelvi szöveg számos *logikai ugrást* tartalmaz.
- c) A befogadást két alapvető mozzanat teszi lehetővé. Egyfelől a *hallgató aktívan részt vesz* a beszélő által számára meghagyott logikai műveletek elvégzésében. Másfelől állandóan értékeli a szöveget annak koherens és logikus volta szempontjából, s a *tartalmi logikai tévesztéseket figyelmen kívül hagyja*.
- e) A spontán beszéd előállításakor a beszélőt egy *globális gondolategyüttes* irányítja, ugyanakkor az állítások szóállománya és az ahhoz tartozó tartalmi asszociációk közben *módosíthatják* a globális gondolatot.
- f) A *logikai ugrások* (a gondolatsorban előreszalad) és a *gyakori redundancia* (a tartalom több, azonos értékű megfogalmazása) a globális és a részleges gondolatsorok együttes felszínre törésével magyarázható.
- g) A *pragmatikus gondolatközvetítés* előadási *stratégiáit* követve a beszélő kész a megformáltság követelményeit háttérbe szorítani (vö. Fábri, 1988: 86–87).

(*Kijön a Vénasszony, sír. Tanár ajtajához megy, kopog.*)

TANÁR: (*háziköntösben, papucsban, kijön az ajtaján, megáll, nézi*):

Kezicsókolom.

(*Vénasszony hüppög.*)

TANÁR: Valami baj van?

VÉNASSZONY: Még meleg volt! Még meleg volt! – Ha csak tíz perccel hamarabb hazaérek – ha jön a villamos! – Most én mihez kezdjek a napjaimmal?! (*Sír.*) (*Kis csönd.*)

(Spiró, 1987: 303–304)

Mind a dialógusok szövegszerkezeti szintjén, mind az itt nem részletezett egyénítő szókinccs megválasztásában és annak hol konnotatív, hol denotatív tartalmára utaló írott jelölésbeli megkülönböztetésében (vö. Török, 1990: 18). Spiró nyelvi stílári eszközei a művészi szövegben „stilizált beszédként” megjelenő személyközi kommunikációnak a megszokott szépírói szövegalkotási módoknál expresszívebb visszaadását kínálják.

Spiró György – a fordító

Spiró Csehov-fordításainak nyelvi sajátosságait érzékeltetve két olyan vonást emelünk ki, amelyet saját drámáiban is jellegzetes technikának minősíthetünk. Az egyik az *informatív szűkszáviság*, a lényegre szorítókozó szövegszerkesztés, amely a mondat-szerkesztés elnagyoltságával, s a központozás elhagyásával csak fokozódik. Ezeket a szövegszerkesztési technikákat a Csehov-fordításokban is fellelhetjük az összevonások, elhagyások eredményeként. A másik jellemző sajátosság a *nyelvi jelek dísztelenítése*, amellyel a mai szürke, sietős „minek mondjam, úgyis mindegy” társalgási stílushoz idomítja az expresszív elemek elhagyásával a dialógusok szövegét. A szövegdimenziók tüzetes elemzését egy hosszabb összevetés tűzheti csak ki célul, egy-két domináns jegy felvillantásával itt csupán az egyéni és fordítói stílus, valamint a befogadó nyelvi terhelhetőségének összevetésével az audio-mediális szövegműfaj színpadi változatának sajátosságaira hívjuk fel a figyelmet Spiró György egyéni szövegkezelése és Csehov-fordításainak összevetésében (Cs. Jónás, 1996).

A *Csirkefej* nyelvi tagolatlansága sokkoló erejű. A nyelvi elemek szándékos lecsupaszítása Csehov stílusának is jellemző vonása, még ha más méretekben történik is ez. Spiró a maga nyelvi ábrázolásmódját követve tovább folytatja az expresszív nyelvi jegyek elhagyását, az informatív elemekre szorítókozó lényegkiemelést. Különösen szembeötlő ez a szövegalkotási technika, ha összevetjük az *Ivanov* Elbert János által 1973-ban készült szövegváltozatával, amely szókinccsét tekintve szintén a pesti utca zsargonjával teletűzdelt, mai magyar társalgási nyelv stílusjegyeit adja vissza. Spiró szövege még ehhez képest is szűkít.

БОРКИН: (*Берет его руку и прикладывает к груди*) Слышите??
Ту-ту-ту-ту-ту-тую. Это значит, у меня порок сердца.
Каждую минуту могу **скоропостижно** умереть.
Послушайте, вам будет жаль, если я умру??

ИВАНОВ: Я читаю ... после ... (...)

БОРКИН: В Плесниках я встретил следователя, и мы, **признаться**
ним рюмок по восьми стукнули. В сущности говоря,
пить очень вредно. Послушайте, ведь вредно?? А??
Вредно??

ИВАНОВ: Это наконец невыносимо ... Поймите, Миша, что это
издевательство ...

БОРКИН: Ну, ну ... **виноват, виноват!!** ... Бог с нами, сидите себе
... (*Встает и идет*) Удивительный народ, даже
поговорить нельзя.

(Чехов: Иванов, 1887-1889)

BORKIN: (*Megfogja Ivanov kezét, és szívéhez vonja.*) Hallja? Ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta. Ez csak egyet jelenthet: itt a szívbjaj. Bármelyik **pillanatban szörnyű váratlansággal elrabolhat a halál**. Mondja csak, legalább szomorú lenne, ha elragadna a halál?

IVANOV: Olvasok ... Majd ... aztán ... (...)

BORKIN: Plesznyikiben **összefutottam** a vizsgálóbíróval, és ami igaz, az igaz, **megittunk vagy nyolc pohárkával**, fejenként. Pedig **tulajdonképpen és alapjában az ivásnak kizárólag káros kihatása van**. Figyeljen már, na ugye, hogy káros? Na? Káros?

IVANOV: De hát ez tűrhetetlen ... Misa, hát nem látja be, hogy maga gúnyt űz belőlem ...

BORKIN: Na jó, jó ... **bűnös vagyok, bűnös vagyok** ... Isten áldja, csak üldögéljen nyugodtan ... (*Feláll és indul*) Furcsa társaság, még beszélgetni se lehet tisztességesen.

(Elbert, 1973)

Spiró mindebből az expresszív, képi elemeket elhagyja, felgyorsítja a párbeszéd lendületét, lefaragja a jelzőket, a dominanciát a játékra, a színpadi tér mozgásos cselekményére helyezi át, ahogy saját darabjaiban is teszi a hasonló helyzetek ábrázolásakor:

BORKIN: (*megfogja a kezét és mellére helyezi*) Érzy? Tu-tu-tu-tu-tu-tu. Ez szívbjaj. Bármelyik pillanatban **váratlanul meghalhatok**. Mondja, sajnálni fog, ha meghalok?

IVANOV: Most olvasok ... majd később ... (...)

BORKIN: Plesznyikiben **összeakadtam** a vizsgálóbíróval és **vagy nyolc vodkát bedobtunk**. Alapjában az ivás **rendkívül ártalmas**. Mondja, hát nem ártalmas? Mi? Ártalmas?

IVANOV: Ez már kibírhatatlan.

BORKIN: Na, na ... **bocsánat, bocsánat** ... (*feláll és elindul*) Fura egy népség maga, még beszélgetni se lehet.

(Spiró, 1990)

Pragmatika és stilisztika a műfordításban

A fordítás gyakorlati célnak való megfelelése adja a pragmatikai értékét, amely a szöveg jelentésrendszerébe épül be. Minden nyelvi jel három viszonytípussal jellemezhető. Ezek a *szemantikai*, a *szintaktikai* és a *pragmatikai* viszonyok. Ez utóbbit közelebbről vizsgálat alá véve azt mondhatjuk, hogy a pragmatikai jelentéshez tartozik a stilisztikai jelentés, az expresszív tartalom és az emocionális hatás is, vagyis a szöveg pragmatikai szintje minden konnotatív tulajdonságot magába foglal. A fordításnak ugyanolyan világos tartalmakat kell felmutatnia a célnyelvi befogadók számára, mint amilyeneket az eredeti szöveg képvisel. Ugyanakkor tudnunk kell, hogy a pragmatikai elem a szöveg teljes jelentésének az a része, amely a nyelvben akár gyors egymásutániségben is *változhat*, hiszen megváltoznak a szavakhoz fűződő asszociációk, érzelmi viszonyulások stb. A fordítás épp ezért nem két nyelv, hanem két kultúra között lezajló kommunikáció, amely során a kommunikatív hatás érdekében történő adaptáció állandó döntési kényszerbe hozza a fordítót. Különösen akkor lényeges ez, ha a forrásnyelvi és

a célnyelvi kultúra jelentősen eltér egymástól, vagy ha önmaga előző állapotához képest egy nyelven belül is változik. A pragmatikailag adekvát fordítást csak mint a forrásnyelv és a célnyelv között fennálló szerencsés lehetőséget szabad értelmezni, minthogy abszolút mértékű egyezés, a befogadói reakciókat is figyelembe véve, teljesen lehetetlen.

Lényeges elemnek tekinthető a „*kinek szól*” a fordítás kérdése is. Hiszen amikor a művészi szöveg kettős verbális interaktusáról tettünk említést, pontosan arra gondoltunk, hogy „*mit hall ki*” a befogadó a neki szánt közlendőkből, mi az a másodlagos jelrendszer, amely vele együtt közös kód alapján működik. A stílus nem örök kommunikációs kategória, hanem maga is történeti meghatározottságában jelenik meg. Mint Tolcsvai Nagy Gábor hangsúlyozza, a teljes nyelvközösség s az annak részeként működő beszélőközösség nyelvi szokásrendszerének többségében változatlan, kisebb részében változó (rugalmasan stabil) továbbhagyományozódása (vö. Tolcsvai Nagy, 1996: 15).

Új szövegműfajok, új stíluseszközök

Tolcsvai Nagy Gábor mellett Szili József és Nagy Pál is hangsúlyozza, hogy napjaink viharos információáradata, s az elektronika fejlődésével a videoklipek szövegképi technikájának villanásnyi időre méretezett sokkoló hatása új irodalmi műfajokat, de mellette új befogadói magatartást is létrehozott a magyar irodalomban (vö. Szili, 1992; Nagy, 1995). Ez a sajátos befogadói magatartás nehezen viseli el a narratív szövegeket, az elbeszélés lassú folyását. A közönség ma már nem tud kitartóan figyelni, csak ha minden pillanatban újabb mozgalmas, érdekesítő, hatásvadászó részlettel bombázzák. Épp az újabb fordításokat igénylő színpadi darabok a bizonyítékok amellet, hogy akár a hetvenes évek magyar színpadszövegei is lassúnak, nehezen mondhatónak, fárasztónak tűnnek a mai, látványon és nem verbalizmuson nevelkedett közönségnek. Elbert János, a hetvenes évek elismert orosz fordítójának tolmácsolásában jelent meg Csehov *Ivanov* című darabja 1973-ban. Ez az akkor *városi népnyelvi* stílusú magyar szövegváltozat ma már nehézkesnek érződik, a jelzői, szóképei miatt lassú a néző számára. Ezért kérték a színházak Spiró Györgyöt a darab újrafordítására. A cél abszolút pragmatikus: a nézőt más módon kell a színházban tartani, a rövid távra terhelhető figyelmét nem a szöveggel, hanem a színpadi eseményekkel kell frissen tartani. Spiró kapcsán, az ő egyéni drámaírói stílusára is gondolva, egy másik, tipikusan magyar stílusjelenségre is fel kell hívnunk a fordításelmélet figyelmét: A hagyományos, intézményes magyar nyelvváltozatok között a határok elmosódtak. A figyelemfelkeltés pragmatikus célja érdekében a hagyományosan *irodalmi stílus* sok esetben nem különül el, hanem stilizáltan magába öleli a *városi népnyelv és a diáknyelv* spontán és beszélt elemeit (vö. Tolcsvai Nagy, 1996: 153). Elemzésünk – épp a nyelvváltozatok állandó dinamizmusa miatt – deszkriptív és nem normatív szemléletű.

A posztmodern korszak új fordítói magatartása

Spiró fordítása Kosztolányival ellentétben a pragmatikus cél érdekében a stílus expresszív és emocionális elemeit, vagyis a szöveg konnotatív jelentéseit változtatta meg (vö. Péter, 1991). Már Nida kutatásai is alátámasztották e gyakorlati megoldást, hiszen a pragmatikai adaptáció az eredeti szöveg és a fordítás kommunikatív hatásának egyenlőségén alapul (vö. Nida, 1964). A kommunikatív cél azonosságának a szintjén megvalósuló ekvivalencia után a szituáció azonosságát, a szituáció leírásának a módját, majd a nyelvi szintekre térve a szintaktikai és a nyelvi jelek szószemantikai megfele-

léseit lehet az eredeti és a fordítás összevetésének alapjaként tekinteni. Ezekből a jelentésekből áll össze minden verbális alkotás szöveg szintű szemantikája, amely a fordításra ugyanúgy érvényes, mint az anyanyelven megírt szövegművekre (vö. Catford, 1967; Klaudy, 1994; Tolcsvai Nagy, 1996). A mű és a befogadó folyamatos párbeszédben áll egymással, hiszen nemcsak a fordító tesz fel értelmező kérdéseket, hanem a célnyelvi olvasó is hasonló interaktusba kerül a művel és a fordítójával egyaránt.

Az elméleti háttérben a fentiekben vázolt műfordításelemzésünk három kérdéskörre irányítja a figyelmet:

a) bemutatja a dialogikus szépirodalmi műnem nyelvtől független pragmatolingvisztikai, szövegnyelvészeti elemzésének lehetséges modelljét,

b) példát kínál az egyéni művészi stílus és fordítói magatartás szembesítésére mind klasszikus mind posztmodern szerző-fordító esetében, s végül

c) az új irodalmi műfajok és befogadói magatartások kapcsán rávilágít a fordításelmélet még meg nem válaszolt újabb kérdéseire.

Eredményeink egyes részleteit a fentiekben túl hasznosítani lehet mind az anyanyelvi, s idegen nyelvi kommunikáció oktatásában, mind az anyanyelvi viselkedés drámapedagógiai módszerekkel való fejlesztésében (Cs. Jónás, 1993).

IRODALOM

- Almási M. (1966). *Színházi dramaturgia*. Színházi tanulmányok 4. Budapest.
- Bahtyin, M. M. (1929/1986). *A beszéd és a valóság*. Budapest: Gondolat.
- Balázs J. (1985). *A szöveg*. Budapest: Gondolat.
- Békési I. (1986). *A gondolkodás grammatikája*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Catford J. (1965, 1967). *A Linguistic Theory of Translation*. London: OUP.
- Csehov, A. P. (1973). *Sirály. Színművek*. Budapest: Magyar Helikon.
- Deme L. (1979). A szöveg alaptermészetéről. In: Szathmári I. és Várkonyi I. (szerk.): *A szövegtan a kutatásban és az oktatásban*. Budapest: Magyar Nyelvtudományi Társaság kiadványa 154., pp. 57–65.
- Elbert J. (1973). lásd: Csehov, Sirály, Ivanov. Elbert János fordításában. pp. 21–120.
- Fábricz K. (1988). A beszélt nyelvi szövegalkotás kérdéseihez. In: Kontra M. (Szerk.) *Beszélt nyelvi tanulmányok*. Budapest: MTA Nyelvtudományi Intézete, pp. 76–89.
- Uő. (1992). Beszédszöveg és szövegnyelvészet. In: Petőfi S. J., Békési I., Vass L. (szerk.): *Szemiotikai szövegtan 5*. Szeged: JGYTF Kiadó, pp. 51–58.
- Grice, H. P. (1975). Logic and Conversation. In: Cole, P. – Morgan J. L. (szerk.) *Syntax and semantics* 3. kötet. Speech acts. New York: Seminar Press, pp. 41–58.
- Huszár Á. (1983). Az aktuális mondatagolás szövegépítő szerepe drámai művekben. In: Rác E. – Szathmári I. (szerk.): *Tanulmányok a mai magyar nyelv szövegtana köréből*. Budapest: Tankönyvkiadó, pp. 124–151.
- Cs. Jónás E. (1993). *Kommunikatív készségfejlesztés az anyanyelvi és idegennyelvi oktatásban*. Nyíregyháza: Stúdium.
- Uő. (1996). Test of Dialogues' Structures in György Spiró's Plays. International Multidisciplinary Conference. University of Baia Mare. 21-23 May 1996, Baia Mare 129–136.
- Kayser, W. (1960). *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern: Francke Verlag.

- Klaudy K. (1994). *A fordítás elmélete és gyakorlata*. Budapest: Scholastica.
- Levý, J. (1974). *Искусство перевода*. Москва: Просвещение.
- Lotman, J. M. (1970). *Структура фургжественного текста*. Москва: Искусство.
- Nagy P. (1995). *Az irodalom új műfajai*. Budapest: ELTE.
- Németh L. (1928). *Tóth Árpád*. Budapest: Erdélyi Helikon, pp. 485-491.
- Nida, E. (1964). *Toward a Science of Translating*. Leiden: Brill.
- Papp F. (1979). *Könyv az orosz nyelvről*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Péter M. (1991). *A nyelvi érzelmkifejezés eszközei és módjai*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Pléh Cs. – Terestyéni T. (szerk) (1979). *Beszédaktus – kommunikáció*. Budapest: TTK.
- Reiss, K. (1971). *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München.
- Spiró Gy. (1987). *Csirkefej. Darabok*. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Uő. (1990). Ivanov fordítása (Kézirat, a Vígszínház tulajdona.)
- Szili J. (szerk.) (1992). *A strukturalizmus után*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Tamás A. (1984). *A nyelvi műalkotás jelentése*. Debrecen: Studia Litteraria, KLTE.
- Terestyéni T. (1992). Szövegelméleti tézisek. In: Petőfi S., Békési I. (szerk.): *Szemiotikai szövegten*. 4. Szeged: JGYTF, pp. 7–33.
- Tolcsvai Nagy G. (1996). *A magyar nyelv stilsztikája*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Török G. (1990). *Pontok és kérdőjelek az általános stíluselméletben*. Budapest: Tankönyvkiadó.