



JANKÓ SZÉP YVETTE

## Színház fordított tájban

Kortárs finn szerzői színház  
a fordító szemszögéből

ERDÉLYI  
MÚZEUM  
EGYESÜLET  
KOLOZSVÁR

299

ERDÉLYI  
TUDOMÁNYOS  
FÜZETEK

SZÍNHÁZ FORDÍTOTT TÁJBAN

ERDÉLYI TUDOMÁNYOS FÜZETEK

---

299

ISSN 2068-309X

ERDÉLYI TUDOMÁNYOS FÜZETEK

---

299

JANKÓ SZÉP YVETTE  
SZÍNHÁZ FORDÍTOTT TÁJBAN

Kortárs finn szerzői színház  
a fordító szemszögéből



Kolozsvár, 2021

A kötet megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia és a Bethlen Gábor Alap támogatta.



Megvalósult  
a Magyar Kormány  
támogatásával



© Jankó Szép Yvette, 2021  
© Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2021

**Felelős kiadó**  
BIRÓ ANNAMÁRIA

**Szerkesztette**  
VARGA P. ILDIKÓ

**Korrektúra**  
ANDRÁS ZSELYKE

**Műszaki szerkesztés, borítóterv**  
BODÓ ZALÁN

**Nyomdai munkálatok**  
F&F INTERNATIONAL Kft., Gyergyószentmiklós

**Felelős vezető**  
AMBRUS ENIKŐ

DOI: <https://doi.org/10.36240/etf-299>

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**  
**JANKÓ SZÉP, YVETTE**

**Színház fordított tájban : Kortárs finn szerzői színház a fordító szem-  
szögéből / Jankó-Szép Yvette. - Cluj-Napoca : Erdélyi Múzeum-Egyesület,  
2021**

Conține bibliografie  
ISBN 978-606-739-200-5

821.511.111

## TARTALOM

1. Bevezetés .....	13
1.1. Hipotézisek vagy kutatási kérdések? .....	14
1.2. Miért épp az auteursök? .....	16
1.3. Szerzői(?) színházi(?) szövegek? .....	17
1.4. Fordításárnyalatok, avagy lehet-e csak a szöveget fordítani?.....	20
1.5. Hogyan elmélkedjünk a szerzői színház folyamatban lévő történetéről és fordíthatóságáról? .....	22
2. A színházi fordításról való gondolkodás fordulatairól .....	25
2.1. A színházi fordításról való gondolkodás fordulatai történelmi perspektívában .....	29
2.1.0. Rövid kitérő: a magyar drámafordítás és költőiség kapcsolatáról .....	30
2.1.1. A fordításról színháziként való gondolkodás útvesztőjében – A színházi és drámafordításról való gondolkodás utóbbi négy évtizedének „fordulatos” története.....	37
2.2. A színházi és drámafordítás-tudomány trópusairól.....	51
2.2.1. Performabilitás avagy a <i>-hatóságok</i> .....	53
2.2.2. A hézagos, lyukacsos, porózus szöveg.....	57
2.2.3. Fordítás mint színház – színház mint fordítás .....	64
2.3. Színház-transzlatológiai trópusok három könyv(dráma)fordítás tükrében.....	73
3. Színházi szerzőség európai és finn kontextusban.....	93
3.1. Auteur-elmélet(ek) és a szerzőség kérdése a filmtörténet- elméletben .....	95
3.1.1. Az auteurizmus manifesztuma .....	95
3.1.2. A filmes auteur elmélete.....	96

3.1.3. A szerző ezredvégi halála és feltámadása – egy új színházi szerzőségkoncepció körvonalazódása.....	98
3.2. A színházi auteur fogalmának meghatározási kísérlete: az auteurizmus mint a szerzői színház sajátos formája.....	100
3.2.1. Textualitás és teatralitás vitája .....	101
3.2.2. Történeti előzmények – az auteur-jelenség fel-felbukkanása a színház történetében, különös tekintettel a 20. század második felére .....	106
3.3. Az auteurizmus színeváltozásai – összetett szerzőség a finn színház és színházi szakemberképzés történetének kontextusában .....	109
3.3.1. Színházi szerzőség az 1960–80-as évek rendezői színházában: Kalle Holmberg és Jouko Turkka .....	110
3.3.2. A Turkka-paradoxon – Jouko Turkka, a kortárs finn színházi szerzőnemzedék mestere és démona .....	114
3.3.2.1. Paradigmaváltás az 1980-as évek színészképzésében – a „Turkka-iskola” .....	115
3.3.2.2. Turkka, az 1990-es évek író-rendező-guruja.....	117
4. A kortárs finn színházi szerzők „nagy generációja”. Laura Ruohonen, Leea Klemola és Kristian Smeds színháza a fordító szemével.....	121
4.1. Laura Ruohonen – a magát rendező drámaíró és dramaturg mint szerző.....	124
4.1.1. Organikusan születő szöveg, a dráma mint táj, a levegősség dramaturgiája.....	126
4.1.2. Nődráma másként, új historizmus és disztópia, a drámák anyanyelve .....	128
4.1.3. Fordítás mint tájékozódás és a dráma új tájának megtalálása.....	130
4.2. Leea Klemola – a színészből lett rendező-szövegíró mint szerző.....	137
4.2.1. A kortárs finn színház veterán ( <i>provoc</i> -)auteurje.....	137
4.2.2. A színpadra írás és a nemi szerepek újrarajzolása, androgünitás .....	139
4.2.3. Profi amatőrök, amatőr profik Kokkolától Grönlandig – a négyrészes arktikus „trilógia” tája, anyanyelve és mitológiája .....	140
4.2.4. Utópiák és disztópiák nyomában, egy posztthumán színház felé.....	144
4.2.5. Drámaíró vagy határsértő dilettáns? .....	146
4.2.6. Klemola színházi szövegeinek fordíthatóságáról – „őrült beszéd”, de van-e benne rendszer?.....	147
4.3. Kristian Smeds – a dramaturg-drámaíróból kibontakozott rendezőikon mint szerző.....	153

## TARTALOM

---

4.3.1. Az „új Turkka” – Smeds mint kalandor és szemtelen látnok.....	153
4.3.2. Kísérletezés és intézményesülés ciklusai Smeds, a fausti kalandor és bolondos látnok pályáján.....	155
4.3.2.1. A transzmodern szerző – ars poeticák és manifesztumok.....	156
4.3.2.2. Tanítók, elődök, hatások.....	157
4.3.2.3. Az újmódi színpadra írástól a posztdramatikusság határáig.....	158
4.3.3. Smeds szerzői „kézjegye” és szövegkezelése a fordító szemszögéből .....	162
5. Összegzés, következtetések, fordítói perspektívák.....	165
Felhasznált irodalom .....	171
Rezumat.....	189
Abstract.....	191





*Lengyel Anna nevetésének emlékére*



„Él bennem egy gyerekesen világos kép arról, hogy a fordító és író közötti együttműködésnek hogyan kellene zajlania: [...] Az író ír, a fordító fordít, majd a létrejött alkotást új, eredeti műként veszik szemügyre. Együtt módosítanak a szerkezeteken, a szórenden, változtatnak a mondatok sorrendjén, sőt, akár a bekezdéseken is – és a szöveg újjászületik, úgy hengeredik a kezünkbe izzón, mint a kohó mélyéről, új nyelvből kovácsolva.”<sup>1</sup>

„De az igazságos nem hagyandja fontolat nélkül a feladatok különbségét, s ítéletében az úttörőt megválasztja attól, ki már maga előtt nyomokat lel.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> A kötetben szereplő idézetek és címek fordításai tőlem származnak. Ahol más fordítását idézem, jelzem, kitől származik az idézet (J.Sz.Y.).

[„Minulla on lapsellisen selkeä haave siitä, millaista toivoisin kääntäjän ja kirjailijan yhteistyön olevan: [...] Kirjailija kirjoittaa, kääntäjä kääntää, ja sen jälkeen teosta tarkastellaan uutena alkuperäisteoksena. Yhdessä he muuttavat rakenteita, sanajärjestystä, vaihtavat lauseiden, jopa kappaleiden järjestystä – ja teksti syntyy uudelleen, kierähtää käsiimme hehkuvana kuin sepän ahjosta, taottuna uudelle kielelle.”]. Ruohonen 2010, 210.

<sup>2</sup> Bajza 1863, 153–154.



## 1. BEVEZETÉS

Kutatásomban olyan kortárs finn színházi alkotók műveinek fordításával, fordíthatóságával foglalkozom, akik – színházi formanyelvük, témaválasztásuk és alkotói módszereik különbségei dacára – valamennyien egy, a finn kultúrában viszonylag új, az ezredforduló környékén körvonalazódott színházi szerzőtípushoz tartoznak: a különböző színházi alkotói szerepeket egyesítő kortárs auteur típusához, aki egyszerre írója, dramaturgja és rendezője a létrejövő színházi alkotásnak, esetenként színészi, látványtervezői, zenészi, sőt, akár ügyelői szerepkörben is megmutatkozik. Laura Ruohonen, Leea Klemola, Kristian Smeds, Saara Turunen, Pirkko Saisio, Anna Paavilainen neve mellé (és a sort természetesen még folytathatnám) nem véletlenül kerül rendszeresen két vagy akár kettőnél több szerzői funkció is appozícióként, színházkritikában és elméleti írásokban egyaránt. Mindemellett az általam említett szerzők közül többen (pl. Saisio, Ruohonen és Smeds) a kortárs finn színházi gondolkodás és színházművészeti képzés meghatározó (egyszerre provokatív és inspiráló) alakjaivá is váltak az utóbbi két évtized során, hála sokoldalúságuknak és kísérletező kedvüknek. Említést érdemel továbbá, hogy nem utolsósorban e szerzőknek köszönhető a kortárs finn színház és dráma nemzetközi „lát-hatóságának” ugrásszerű növekedése a 2000–2010-es években, hisz aligha írhatjuk pusztán a(z) egyébként tudatosan és módszeresen művelt) jó nemzetközi marketing számlájára azt, hogy „fiatalos, modern és dinamikus” színházról, illetve az univerzális témákat sajátos, mélyen gyökerező gondolkodás- és látásmóddal átítató drámáról számolnak be a finneket külföldről nézők s olvasók.<sup>3</sup> A regionális kulturális identitás teatralizálásán túl természetesen a színes, egyéni szerzői hangok, a játékos, (ön)ironikus és szinte notóriusan (ön)elemző, tragikusát és komikusát ellenállhatatlan

---

<sup>3</sup> Ld. pl. Idée 2012, 17.

eleggyé vegyítő szövegek és előadások teszik a mai finn színházat üdítő, olykor üdítően mellbevágó élménnyé a más kultúrából érkező számára.

Miért van az hát – fogalmazódhat meg az utóbbi két-három évtized finn színházi történéseit és a finnról magyarra fordított dramatikus szövegek sorsát nyomon kísérő kevesek elméjében –, hogy ennyire láthatatlan a mai finn dráma és színház mind a nagyközönség, mind a kritika számára a magyar nyelvterületen, hogy ennyire gyér és egysíkú a finn színházi szövegek behozatala?<sup>4</sup> A fennebb említett színházi szerzők közül csak Kristian Smeds, Leea Klemola és Saara Turunen neve válhatott szűk körben ismertté, többnyire nemzetközi független produkcióknak, illetve a kortárs finn irodalmat és színházat felülről irányítva népszerűsítő projekteknek köszönhetően.

A továbbiakban erre a visszásságra világítok rá, illetve okokat, magyarázatokat keresek, konklúzióim között pedig megkísérek javaslatokat tenni e szempontból szomorú láttelelet legalább árnyalatnyi megváltoztatására a jövőben.

A kortárs finn szerzői színház három markáns képviselője, Kristian Smeds, Laura Ruohonen és Leea Klemola színházi világa és szövegei közel két évtizede foglalkoztatnak fordítóként, illetve színház- és dráma-kutatóként. Témáját tekintve ez a kötet folytatása és a fordítástudomány szempontjai alapján történő kibővítése azoknak az előtanulmányoknak, melyeket teatrológia szakosként kezdtem el, és azóta, finn irodalmat és drámát oktató tanárként, konferencia-előadások, cikkek, tanulmányok és fordítások formájában folytattam, illetve folytatok.

## 1.1. Hipotézisek vagy kutatási kérdések?

A kortárs finn szerzői színház fordítását/fordíthatóságát érintő kérdések zavarba ejtően szerteágazóak, a téma pluridiszciplináris megközelítést igényel, ám e színházfordítási hiányjelenségek szociológiai és adatoló történeti leírása, más irányú előképzettségem okán, csupán marginálisan és a teljesség igénye nélkül jelenik meg ebben a gondolatmenetben. Filológiai, fordítás- és színházstudományi előtanulmányaim, illetve gyakorló fordítói tapasztalataim a (színházi szerzőség kérdésére összpontosító) teatrológiai

<sup>4</sup> Mika Myllyaho *Pánik és Káosz* című fekete komédiáinak, illetve Sofi Oksanen *Tisztogatás* című tragédiájának kivételével, drámának íródott finn kortárs mű nemigen szerepelt az utóbbi két évtizedben hivatásos színpadon, repertoárdarabként. A nyomtatásban megjelent drámák száma is elenyésző a próza- és versfordítások tekintélyes tömegéhez képest, mint pl. Kovács Ottiliának a Budapesti Finn Nagykövetség honlapja számára összeállított válogatásából is kiderül. Ld. Kovács 2014.

és fordításelméleti, azaz pontosabban fordításpraxeológiai<sup>5</sup> megközelítés szerző-, mű- és műfajközpontúbb ösvényeire terelnek.

Első, általánosabb hipotézisem – a forrás- és befogadó kultúrában uralkodó felfogás különbségeiből kiindulva színház és dráma viszonyát illetően – a finn kortárs dráma (pontosabban a tanulmányozásra kiválasztott szerzői színházi szövegek) iránti érdektelenséget és értetlenséget elsősorban a magyar befogadó kultúrában uralkodó szöveg-, azaz drámaközpontú szemlélet számlájára írja, mely – a fordítás terén tapasztalható szövegközpontúságtól erősítve – vakká teszi a szakmai befogadó közönséget az auteur-színház kriptikusabb szövegeiben rejlő lehetőségekre.

Második, a drámafordításról való gondolkodást és annak gyakorlatát érintő hipotézisem szerint ez a „vakság” a járatlan út iránti bizalmatlanságból adódó szelektív látás inkább. Az általam említett szerzők szövegeire ugyanis nehezen alkalmazhatóak a drámafordítás elméletének bejáratott rutinfogalmi és módszerei, szövegátváltási stratégiái, mint azt a továbbiakban igyekszem szemléltetni. Klemola, Smeds, Ruohonen fordítása kapcsán, nézetem szerint, nem a szerzők jelentéktelensége, témaválasztásuk vagy drámaszerkesztésük érdektelen volta a kulturális átvitelt akadályozó tényező, hanem inkább a szövegek fokozott szerzőfüggősége és a befogadó kultúra meglévő paradigmáiba való beilleszthetlensége.

E szükségképpen leegyszerűsítő munkahipotéziseket természetesen megkísérlem a továbbiakban nyitott, árnyalando vagy átértékelendő kérdéseként kezelni, és a szerteágazó vizsgálódások folyamán nem szem elől téveszteni. Azaz nem színházi turistaként, egy koherens illúzió meg tapasztalására vágyó „akaratlagos idegenként”<sup>6</sup> indulok erre az útra, hanem komolykodó célra törésében kissé szánni való, önjelölt felfedezőként, aki a számára konstruált valóságot<sup>7</sup> próbálja fonákjáról is megvizsgálni, vagyis maga fordítani, nem csupán passzívan elfogadni a mások, bennfentesebbek vagy tanultabbak és módszeresebbek által felkínált, szükségképpen manipulatív könnyített verziót. A fordítás ilyen értelemben tehát nemcsak témája ennek az írásnak, hanem az értelmezve közelítés, a felfedezés modellje, azaz módszer is számomra, legyen bár a végeredmény közepszerű, jeles vagy rabi.<sup>8</sup> A fordítás mint végtermék helyett a fordítás mint aktus,

<sup>5</sup> Vö. Albert 2003, 22–26.

<sup>6</sup> Ld. Imre Zoltánnak a Dennis Kennedy kulturális turizmusfelfogását illető kritikáját: Imre, 2005.

<sup>7</sup> Beleértve Jean-Claude Idée előzőleg idézett, reklámszagúan optimista értékelését a „fiatalos”, „dinamikus” – értsd: vonzó, kívánatos és eladható – finn drámáról és színházról, mely a TINFO Finn Színházi Információs Központ nemzetközi fesztiválmeghívottaknak készült kiadványában jelent meg.

<sup>8</sup> Mint Rájnis József, 1789-es megjelenését követően, sokat idézett és bírált, ám szemléletességében és kajánságában utánozhatatlan(ul manipulatív) parabolisztikus vitáiratában fogalmaz, ezzel egyúttal elkezdve a magyar fordításról való gondolkodásban



mint folyamatos útkeresés és választás, döntéshozás<sup>9</sup> érdekes számomra tehát, annak minden baklövésével és mellékvágányával, illetve elkerülhetetlen szubjektivitásával és öntörvényűségével.

## 1.2. Miért épp az auteurök?

Az itt kiválasztott három szerző, Laura Ruohonen, Leea Klemola és Kristian Smeds, a finn színház elismert, drámaíróként és rendezőként is kanonizált alakjai közé tartozik, és bár igencsak különböző utakat jártak be eddigi pályájuk során, illetve keresve sem lehetne egymástól eltérőbb felfogással, temperamentummal, módszerekkel a színházcsináláshoz közelítő alkotókat találni, mégis fellelhetőek alkotói módszereikben olyan közös vonások, amelyeknek alapján azt mondhatjuk, ők egyfajta „nagy generációt” képviselnek az utóbbi húsz év finn színházi történéseiben. Az 1990-es években indult, majd az ezredfordulót követő évtized során egyre szélesebb körben megismert és elismerést szerzett alkotók egymást váltva lettek a finn kortárs színház és dráma nemzetközi szinten is láthatóvá (és exportálhatóvá) tevő, imázsépítő törekvések arcaivá. A légi-es szerkezetű, filozofikus dramatikusan szövegeiről ismert Laura Ruohonen egyrészt darabjai angol és német fordításai révén került be az európai színházi vérkeringésbe, majd olyan interkulturális színházi projektek kreatív kulcsfigurájaként, mint a londoni Royal National Theatre által megrendelt *Saari kaukana täältä* [Egy sziget messze innen] című szövegre épülő, ifjúsági színházi műhelyprodukciók 2003-ban. A játékos, provokatív független-színházi kísérleteiről elhíresült Leea Klemola a – 2005-ben az év legjobb színdarabjának választott – *Kokkola* kritikái és közönségsikere után vált polgárpukkasztó alternatív kísérletezőből exportképes egzotikumká (bár a filmszínészként ismert és díjazott Klemola humora és karizmája sem elhanyagolható tényező e nemzetközi reklámarccá válásban). A budapesti Finnagora (finn kulturális, tudományos és gazdasági központ) finn–magyar színházi kapcsolatokat élénkítő Finnpad-projektjének „kezdő lökését”<sup>10</sup> is épp a *Kokkola* lefordítására 2006-ban kiírt pályázat jelentette. E projekt első alkotói (és nem kultúrdiplomáciai) állomását pedig Kristian Smeds és a Houkka Bros minimálszínházi társulat budapesti látogatása, illetve a Krétakör színészeivel folytatott műhelymunka és -bemutató képezte 2006 őszén.<sup>11</sup> Smeds nemzetközi megmutatkozásai sorában azonban ez

később népszerűvé váló hármás felosztások sorát: „háromféle a fordítás, tudniillik: a *rabi fordítás*, a *közfordítás* és a *jeles fordítás*”. Rájnis 2008 (1789), 47.

<sup>9</sup> Vö. Levý 2012 (1966).

<sup>10</sup> Ld. A Finnagora kulturális központ „Finn színházi szakemberek Budapesten” tett látogatásáról beszámoló hírlevelét: [Szerző nélkül] 2006.

<sup>11</sup> Uo.

a kis szabású vendégművészkedés csak könnyed kikapcsolódásnak bizonyult. Ő azóta is a finn kortárs színház egyik legtöbbre értékelt reprezentálója külföldön, mint azt a 2011-ben első észak-európai jutalmazottként átvett Új Színházi Valóságok díj (Europe Prize for New Theatrical Realities) és számos külföldi meghívás, illetve Smeds által rendezőként jegyzett nemzetközi koprodukció is bizonyít.

Kézenfekvőnek tűnik tehát, hogy ezeket a nemzetközileg is elismert, a finn színházcsinálás mai képét markánsan meghatározó, fordulatos színházi pályát maguk mögött tudó alkotókat válasszuk témául, akiknek közös (következésképp némileg hasonló fordításbeli nehézségeket előrejelző) vonása, hogy az összetett színházi szerzőség különböző arcait, árnyalatait képviselik.

### 1.3. Szerzői(?) színházi(?) szövegek?

Amit ritkábban említenek a fenti művészeket nemzetközi színházfesztiválok showcase-ein kiállítási tárgyként mutogató színházi „diplomáták” és producerek, az az, hogy a mai finn színházi középnemzedék eme reprezentatív képviselői problematikusabb „exportcikkek”, mint a legtöbb, nemzetközi mobilitásban elégedő sikerrendező, hisz a drámairodalom klasszikusainak szövegei helyett ők többnyire saját, sajátosan kultúrspecifikus „hozott anyagból” dolgoznak rendezőként, íróként pedig sokkal nehezebben leválaszthatóak színházi szövegeikről, mint az autonóm drámát író színházi szerzők. Természetesen alkotó és alkotó, munkamódszer és munkamódszer, előadás és előadás között hatalmas különbségek adódhatnak, ám az közös ezekben a színházcsinálókban, hogy – komplex szerzőségükből adódóan – drámaik/színpadai szövegeik többé-kevésbé a színpadra állítás folyamatával összefüggésben íródnak, alakulnak. Végleges, nyomdakész szövegváltozat egyes esetekben nem is születik. Arra is akad példa, hogy nem a szerző, hanem a próbafolyamatot figyelemmel kísérő „krónikás” jegyzi le a folyton alakuló szöveget.

A kortárs finn dráma sikerbrandd é alakításán ügyködők többnyire szem elől tévesztik azt az első látásra tán nem egészen nyilvánvaló tény, hogy a kortárs finn drámairodalom reprezentatív, elismert, díjazott darabjai gyakran nem a szó szűk értelmében vett drámák,<sup>12</sup> hanem a szerzői színház sajátosan szellős szerkezetű szövegei, így aligha érdemes azokat az alkotójukról leválasztott exporttermékként kezelni. Ez a korántsem új, a színházi szövegek létmódját érintő fejlemény a kortárs színházcsinálás

<sup>12</sup> Ld. pl. Bécsy Tamás szikár, írásközpontú meghatározását: „csak azt a szöveget tekintjük drámának, amely Nevek és hozzájuk rendelt Dialógusok nyelvi formációjában létezik”. Bécsy 2001, 431.

módszereiben, mikéntjében, támogatási rendszerében, illetve, nem utolsósorban, a finn színházi képzés sajátosságaiban gyökerezik.

A színházi előadás létrejöttének folyamatába ágyazódó szövegírás vagy az adott társulatra és előadótérre szabott szövegek természetesen nem számítanak új jelenségnek a magyar nyelvterület mai színházi gyakorlatában sem, mint arról számos kritika, recenzió és közelmúlttörténeti tanulmány tanúskodik,<sup>13</sup> ám a 18–19. század folyamán meghúzott, majd a 20. század fordulójától kezdve eltörlésre ítélt határ színház és dráma, színjáték és színmű, előadás és nyomtatott szöveg, színházművészet és irodalom (az angol nyelvű szakirodalomban közhellyé vált, egybecsengő metonimikus ellentétpár szerint egyszerűen: *stage* és *page*) között máig tart, sőt, időről időre aktív frontvonalnak számít a magyar irodalom- és színháztudomány erői közt, bár az olyan gondtalan határsértők, mint Pintér Béla és színháza, egyértelműen figyelmeztetnek a demarkáció mesterseges voltára. Épp Pintér *Drámák*<sup>14</sup> címmel megjelent kötetének kapcsán írja P. Müller Péter: „A magyar közfelfogás és irodalmi szakma a színpadi szerzőket vagy az irodalom, vagy a színház oldalára pozicionálja, s nem látja szervesen összetartozónak (összetartozhatónak) ezt a két területet, ellentétben például az angolszász szemlélettel”.<sup>15</sup> Illetve a finnel, tehetnénk hozzá, hisz mi sem árulkodóbb, ami textualitás és teatralitás sokkal békésebb együttélését illeti a mai finn színházi diskurzusban, mint épp az előbb említett példák a dráma és előadás-szöveg közötti különbségtétel hiányára (Klemola és Ruohonen szövegei kapcsán), mint a differenciálatlan író–dramaturg–rendező–szerzőség kanonizáltsága, lassanként egyfajta normává válása a finn színházi gyakorlatban.<sup>16</sup>

Miért kerültek hát kérdőjelek az alcímbe szereplő kifejezés szavai közé? Mindenekelőtt azért, mert ez a munkaterminusként alkotott elnevezés minden elemében tisztázásra szorul, az elemek és kombinációik tisztázása pedig jelen írás gondolatmenetének főbb vonalait is kijelöli. A következő fejezetekben fény derül arra, mit értünk e tanulmány gondo-

<sup>13</sup> Ld. pl. Varga 2014; P. Müller 2006, 2013; Jákfalvi – Kékesi Kun, 2000.

<sup>14</sup> Hozzá kell tennünk, a látszólag jellegtelen, műfajmegjelölésben kimerülő címválasztás maga is állásfoglalásként értelmezhető e határvitában, a drámatérminusz újbóli kiterjesztéseként olyan szövegekre, melyek nem magasirodalmi elefántcsonttoronyokban, hanem a színházcsinálás folyamatában, játzókkal és játéktérrel szoros összefüggésben születnek. Ez egyben talán az ókori görögök, Shakespeare, Goldoni, Molière komplex színházi szerzőségére is emlékeztethet bennünket.

<sup>15</sup> P. Müller 2013, 1003.

<sup>16</sup> Centrális, ugyanakkor nem egyedülálló példája ennek a tendenciának a Mika Myllyaho (maga is drámaíró-rendező) igazgatta mai Finn Nemzeti Színház „drámainkubátor”-programja, illetve a Finn Színházi Információs Központ (TINFO) dráma-népszerűsítő stratégiája, mely nem tesz egyértelmű különbséget írva és játszva született dráma között. Sőt, hozzátehetjük, hogy a TINFO által társszervezett finn showcase-ek és drámafördítő műhelyek műsorában kitüntetett szerep jut az író-rendezőknél.

lati paradigmáján belül szerző, szerzői színház és szerzői színházi szöveg alatt. Bevezetőként itt annyit szeretnék tisztázni, hogy miért nem tartottam célszerűnek egyszerűen a *dráma*, *színdarab*, *színjátékszöveg* vagy *színpadi szöveg*, esetleg *előadásszöveg* kifejezések egyikének használatba vételét és következetes alkalmazását Ruohonen, Klemola és Smeds szövegeire. Bár fennebb a *dráma* elnevezés túlzottan leszűkítő – írott, a színházi megvalósításoktól független életet élő, magas irodalmi értéket képviselő (szín) műként való – értelmezése ellen próbáltam burkoltan érvelni, magyar kontextusban aligha lehetne a ráakódott konnotációk vagy – Kiss Gabriella kifejezésével – a beleivódott „papírszag”<sup>17</sup> nélkül alkalmazni azt. Másrészt, mint a színháztudomány fogalmi rendszerének rögzítésére és félreértés-mentesítésére törekvő kutató, Sirató Ildikó felhívja rá a figyelmünket, a *dráma* szó műnemet és egyes művet egyaránt jelölhet. A Hont Ferenc és Székely György színháztudományi terminológiájából örökölt, „a játékszín által létrehozott műalkotás elnevezésére [használt] *színjáték* kifejezést tudományos jelentésében”,<sup>18</sup> pontosabban az abból alkotott *színjátékszöveg*-terminust más értelemben tartom egyszerre túl bőnek és szűknek, azaz az itt tárgyalt szövegekre nehezen vagy csak részlegesen alkalmazhatónak. Egyrészt általánosabb szövegkategoriót jelöl, mint az általam vizsgált auteur-szövegek, másrészt pedig – különösen Kristian Smeds posztdramatikusba hajló, cselekményszerkezetet és írásos rögzíthetőséget dekonstruáló szövegeivel kapcsolatosan – enyhén korlátozónak érzem a fogalom meghatározásában a „dramaturgiai cselekményszerkezetbe rendezettség”<sup>19</sup> kritériumát.

A semlegesebb *előadásszöveg*, *színpadi/színházi szöveg* kifejezések, ugyanígy, a címben jelzettnél általánosabb kategóriákat jelölnek ugyan, ám birtokos jelzőkkel kiegészítve alkalmazhatóak lesznek a továbbiakban a kortárs finn auteur-színház szövegeinek megnevezésére. Az egészében kissé hosszú és körülményes címbeli elnevezést (melynek játékos rövidítésére erős az alliteráció sugallta kísértés) így talán nem kell unalomig ismételnünk.

<sup>17</sup> Kiss 2006, 154.

<sup>18</sup> Sirató 2007, 16.

<sup>19</sup> Uo. 18.

## 1.4. Fordításárnyalatok, avagy lehet-e csak a szöveget fordítani?

Valló Zsuzsa, a magyar nyelven tudományos hiánygazatnak számító leíró drámafordítás-tudomány szaktekinétye, az ezredforduló táján publikált rövidebb és terjedelmesebb, színházról és fordításról szóló tanulmányaiban<sup>20</sup> a drámaszövegekre irányuló kutatás két, egymással rivalizáló megközelítési módjáról tesz említést: a többek közt Keir Elam és Susan Bassnett által képviselt előadás-központú, jellemzően színház-szemiotikai szempontú megközelítésről,<sup>21</sup> illetve a diskurzuselemzés módszereit dramatikusan szövegekre alkalmazó, szigorúan szövegközpontú szemléletről, melynek iskolapéldáit a Mick Short által az 1990-es években írt és társszerkesztett kiadványokban találhatjuk.<sup>22</sup> A drámaelemzéshez az irodalomelmélet és filozófia (drámaontológia) irányából és fogalomrendszerével közelítő kutatók, akiket Jákfalvi Magdolna és Kékesi Kun Árpád némi malíciával „a Lukács–Szondi–Scherer–Pfister–Bécsy tengelyként” emleget a kortárs magyar „drámaterítéket” vizsgáló vitairatában,<sup>23</sup> az utóbbi, szövegközpontú szemléletmódhoz állnak közel, bár nem hiányzik gondolatmenetükből a színházi előadásra vonatkozó reflexió. A nem fölös és mellőzendő, sokkal inkább kezelhetetlenül illékony dimenzióját jelenti a drámaszövegnek. Ami rögzített és megragadható a színházi megvalósulást illetően az elemző számára, az eleve benne rejlik a szövegben: az Ingarden nyomán (ingatag határokkal) főszövegre (Haupttext) és mellék-szövegre (Nebentext) tagolt drámában.<sup>24</sup>

A dramatikusan szöveghez való elemző viszonyulásban tapasztalható eme kettősség a drámafordítás elméletével és leíró elemzésével foglalkozó kutatókat is explicit vagy legalább implicit állásfoglalásra készíti. A magyar nyelvű szakirodalom szerzői jellemzően a szövegközpontú vizsgálódás mellett döntenek, többnyire témaválasztásuknak megfelelően.<sup>25</sup>

Az általam tárgyalt szerzők színházi alkotásai azonban jellemzően nem csak szavakban, sőt, esetenként elsősorban nem szavakban fogalmazó művek. A fordításukkal, fordíthatóságukkal kapcsolatban felmerülő kérdések így nem válaszolhatók meg csupán az írott szövegek – eredeti, finn nyelvű drámák és már létező célnyelvi fordításaik – deskriptív, összehasonlító

<sup>20</sup> Valló 1996, 1999, 2002.

<sup>21</sup> Bassnett 1985, 1991, 2002; Elam 1980.

<sup>22</sup> Vö. Short 1998.

<sup>23</sup> Jákfalvi–Kékesi 2000.

<sup>24</sup> Ld. Szemes 2006.

<sup>25</sup> E kutatások nagyrészt klasszikussá vált drámaírók műveinek fordításaival és fordítás(elmélet)-történeti vizsgálódásokkal foglalkoznak – ld. pl. Valló 2002; Cs. Jónás 2001; Benő 2005.

vizsgálatával, hanem kénytelenek leszünk összetettebb és műspecifikus, azaz alkotásonként különböző szempontrendszerrel kialakítani. Ez együtt jár a színházi fordítás elméleti diskurzusát szervező fogalmak egy részének újraértelmezésével, a kortárs szerzői színház előadásszövegeire alkalmazott újragondolásával. Így talán nemcsak a már meglévő, sajnálatosan kevés kortárs fordításszöveggel kapcsolatban fogalmazhatunk meg gondolatokat, hanem a korábban jelzett akut hiányra, az említett szerzők műveinek fordítása terén tapasztalható ürre is reflektálhatunk, illetve megtehetjük az első lépéseket e hiány enyhítésének irányába az itt kiválasztott színházcsinálók műveinek, alkotói módszereinek, verbalitáshoz való viszonyulásának feltérképezésével, hogy utána a színházi fordítás interlingvális szövegtranszformáción túlmutatató fomáiról is elgondolkozhassunk.

A finn szerzői színház alkotásainak egy másik kultúrába való átvitele, azaz a szó tág értelmében vett fordítása tehát sokrétűbb kérdéseket vet fel, mint az előadástól független irodalmi műként, írásban rögzített drámaszövegek átültetése. Attól függően, hogy milyen célra és célközönség számára készül a fordítás, a forrásszöveghez hű interlingvális átváltástól a pragmatikai adaptáción vagy radikálisan célkontextusfüggő átiráson keresztül a dokumentáló és értelmező, sűrű leírásig vagy intermediális fordításig sokféle formát ölthet. A művek fordításával kapcsolatos kérdéshalmazok ráadásul igen különböző összetételűek attól függően, hogy melyik szerző melyik alkotásáról van szó, mivel az írásban rögzített szöveg aránya, illetve viszonya a színpadi mű egészéhez rendkívül változó.

Témaválasztásomnak megfelelően, az elméleti kiindulópontul szolgáló színházi fordításteoretikai írásokat elsősorban a fordítás gyakorlatát és elméletét szerves összefüggésben látó és tárgyaló finn és angol nyelvű (ezen belül kitüntetetten a Finnországban íródott angol nyelvű) szakirodalmából válogatom. Legfontosabb forrásaim Sirkku Aaltonen saját tanulmányai és az általa szerkesztett drámafordítás-tematikájú kötetek.<sup>26</sup>

Sirkku Aaltonen, a finnországi Vaasai Egyetem professor emeritája, az 1990-es évektől publikációk hosszú sorával írta bele magát az európai drámafordítás-elméleti diskurzus meghatározó alakítóinak szűkebb táborába. Az új elméleti trendekre nyitott, változatos megközelítési módokat alkalmazó, főként angol nyelvű írásaiba és akadémiai megszólalásaiba sikeresen építette be saját anyanyelvi kultúrájának, illetve a finn és angol színházi (és általánosabban kulturális) közeg közötti kölcsönhatásnak a tanulmányozása során kínálgató szempontokat. Az európai kontextusban enyhén egzotikusnak, de mindenképp némileg marginálisnak számító finn színház és dráma elsősorban Aaltonen közvetítésével került be a színházi fordításról való elméleti és gyakorlati gondolkodás összeurópai

<sup>26</sup> Aaltonen 1996, 1997a, 1997b, 1998, 2000, 2005, 2008, 2009, 2010a, 2010b, 2013.



közegébe. Sajnálatosnak tartom azonban, hogy az ezredforduló előtti és utáni évtizedek enyhe nyitására képest a szintén periferikusnak számító magyar és közép-kelet-európai régió fordításkutatói közössége és drámafordítói felé<sup>27</sup> a 2010-es évekre megszakadni látszik a közvetlen kapcsolat. Aaltonen írásai csak angol közvetítéssel jutnak el a magyar szakmai olvasókhöz, a finnről magyarra drámát fordítók pedig többé-kevésbé láthatatlanná váltak újra a finn fordításkutatók és színházi fordítást koordinálók szakmai közösségei számára. A finn színházi szerzők értőbb recepcióját magyar nyelvterületen elősegíthette volna az, ha eleven dialógus alakulhat ki drámáiról, színházáról, illetve perceptív elemző írások is kontextualizálják azokat. Némiképp már az is, ha például a Ruohonen szövegeinek fordítását sokoldalúan tárgyaló és a színházi fordítás kérdésköréről dinamikusán gondolkodó, Aaltonen Ruohonenre koncentráló elemzései eljutnak ahhoz a magyar közegben jelentős átfedésben létező akadémiai és fordítói körhöz, mely a finn–magyar kulturális kapcsolatok terén aktív. Azon keresztül, szűrve, fordítva, helyi kontextusra alkalmazva pedig a szélesebb szakmai közösség(ek)hez.

## 1.5. Hogyan elmélkedünk a szerzői színház folyamatban lévő történetéről és fordíthatóságáról?

„Előfordulhat, hogy nem azért vesznek fel külföldi drámákat a hazai repertoárba, hogy az idegen szövegeket aktuális hazai problémák fényében láttassák, hanem inkább a hazai problémák láttatásának céljából, az idegen szövegek fényében.”<sup>28</sup> Ezzel, a drámát (drámafordítást) mint fényforrást vagy tükröző felületet, a saját problémákkal való szembenézést segítő eszközt idéző gondolattal indítja Aaltonen angol nyelvű összegző kötetét a színházi fordításról. A fordítást, azon belül is kiemelten a dramaturgikus szövegek átültetését nem csupán az idegennel, a másik kultúrával való ismerkedésként, hanem önismereti tevékenységként fogja fel: friss szemmel, szokatlan fényben való rácsodálkozásként a saját kultúránk és nyelvünk által meghatározott világvilágunkra, fogalmainkra.

Reményeim szerint nemcsak a fordítás, hanem a(z) attól elválaszthatatlan) fordításról való gondolkodás is effajta tükörré válhat, amelyben megváltozott szemszögből, az idegen szemével, kritikusabban csodálkoz-

<sup>27</sup> Ezeket a kapcsolattelvéletli próbálkozásokat számomra például Aaltonen magyarországi konferenciárészvétele és publikációja (Aaltonen 1997a), valamint az Aaltonen szerkesztette 2010-es *Matkalippu maailmalle* antológia magyar és szlovák fordítói megszólalásai (Pap Éva és Zuzana Drábeková esszéi) bizonyítják.

<sup>28</sup> [Foreign drama may not be introduced into domestic repertoires so as to show foreign texts in the light of contemporary domestic issues, but rather domestic issues are presented in the light of foreign texts.] Aaltonen 2000, 1.

hatunk rá a magyar nyelvű fordítás- és színháztudományi diskurzus bejáratott fogalmaira és üresjáratokra. A kortárs finn szerzői színházi szövegek fordításáról, fordíthatóságáról való elmélkedéshez elengedhetetlen, szerzők és alkotásaik köré szerveződő közelmúlttörténeti áttekintés, mely fontos részét képezi e kötetnek, a mai finn színházi kultúra egy szegmenséről és az abban uralkodó szerzőségkonceptió(k)ról rajzolt képen kívül előreláthatólag a saját, kulturálisan determinált színház- és drámafelfogásunk, színházi szerzőről és fordításról alkotott elképzeléseink korlátaival is elengedhetetlenül szembesít majd.

Amit színházi közelmúlttörténetként emlegettem, az valójában le nem zárult folyamatok, a jelenben is folytatódó szerzői pályák leírását, sok stációt bejárat színházi alkotók ma is eleven, alakulófélben lévő művészi arccéleinek megrajzolását jelenti. A mában folytatódó közelmúlt történetét érintő vizsgálódások, mint a történetírás általában, nem függetleníthetők a bemutatott jelenségek szelekcióját meghatározó, illetve lehetővé tevő elméleti megfontolásoktól.<sup>29</sup> Nem átfogó közelmúlttörténeti áttekintésre vállalkozom tehát e szűk keretek között, hanem a normává emelkedő színházi auteurizmus partikulárisan finn jelenségének gyökerei és jelenének arcai, változatai válnak vizsgálódásaim tárgyává, valamint a kiválasztott szerzők műveinek fordításával kapcsolatos történések, a fordíthatóságukra vonatkozó reflexiókkal kiegészítve. A szerzőségelmélet(ek) és (színházi szempontú) fordításelmélet releváns fogalmi szervezik tehát az írásom közelmúlttörténeti narratíváját.

„Milyen viszony kialakítására törekszik a történész a múlttal? Vajon „rekonstruálni» akarja azt a filológiai hermeneutika hagyományos módszereivel, »megmagyarázni» Marx és Hegel módjára, vagy »interpretálni» a sokféle mai elméleti diskurzus stratégiáinak megfelelően?»<sup>30</sup> – teszi fel a kérdést a színháztörténet-írás ideológiai és teoretikai szervezőelveire figyelmeztető írásában Marvin Carlson, maga is Hayden White metatörténeti felfogása nyomán. Mindhárom felvetett lehetőség, mindhárom idézőjeles kifejezés előfordulhat, sőt, számos kultúrában és történelmi korban közhasználatú is a tágran értelmezett *fordítás* fogalmához társuló igeként.<sup>31</sup> Újra a fordítás kognitív metaforája körül tapogatózunk tehát, amikor a (folyamatban levő) múlt jelenségeinek megragadására keresünk módszert.

<sup>29</sup> Mint arra Marvin Carlson (Carlson 1991) és az ő színháztörténet-elmélettel kapcsolatos fejtegetései nyomán Imre Zoltán (Imre 2005, 399) felhívja a figyelmünket.

<sup>30</sup> [what is the historian's hoped-for relationship with the past? (...) is one attempting to "reconstruct" it, in the manner of classical philological hermeneutics, to "explain" it in the manner of Marx or Hegel, or to "interpret" it according to the strategies of many contemporary theoretical voices?], Carlson i. m., 275.

<sup>31</sup> Vö. Round 2005.



A színházi auteur-jelenség (le-, fel)fordítására, azaz értelmező (magyarázó, interpretáló) rekonstruálására tesz kísérletet ez a kötet. Kísérletet, hisz a téma feltérképezetlensége természetesen kockázatosá teszi, kortársága pedig eleve lezárhatatlanságra ítéli ezt a vállalkozást.

## 2. A SZÍNHÁZI FORDÍTÁSRÓL VALÓ GONDOLKODÁS FORDULATAIRÓL

„A »teória« szó etimológiája a görög θεωρία 'theoria' kifejezésre vezethető vissza, amely 'szemlélet' jelent, valaminek a szemléletét annak érdekében, hogy elmélkedjünk róla, és jobban megértsük. E tág jelentésében, azt mondhatjuk, a teória szó hasznos szempontot jelent.”<sup>32</sup>

„[A] színház jelentése nem korlátozódik egyetlen művészeti ágra, hanem sokkal általánosabb területre terjed ki. Ez a kiterjesztés a színház szó görög etimológiájára utal, miszerint az a »látni« igéből származik, vagyis a görögök a színházat egyszerűen »látóhely«-nek nevezték.”<sup>33</sup>

Amikor a kezdő fordításkutató mindent átfogni akaró, strukturalizáló lendületével fogunk a színházi és drámafordításról való gondolkodás releváns szempontjainak a történeti dimenzióra is érzékeny, összegző bemutatásába, joggal foghat el bennünket a tanácstalanság érzése a szerteágazó, egymással gyakran perbe szálló vagy különböző kiindulópontokból hasonló irányba tapogatózó preskriptív és deskriptív, történeti, elméleti és elmélettörténeti tanulmányok, illetve kötetek tömege láttán. Klaudy Kinga a magyarul fordítástudományként számontartott diszciplína angol elnevezésének széles körű elterjesztését Susan Bassnet fordításkutató 1980-ban megjelent (és azóta több kiadást is megért) *Translation Stu-*

<sup>32</sup> [The etymology of the word 'theory' goes back to the Greek θεωρία 'theoria', meaning 'a way of looking at something', in order to contemplate it and understand it better. In this broad sense, we can say that a theory is a helpful point of view.], Chesterman 1997, 3.

<sup>33</sup> Imre 2008, 15.

*dies* című könyvéhez köti.<sup>34</sup> Bassnett előszeretettel hasonlítja labirintushoz a feltérképezendő kutatási területet, és az útvesztőből való kijutáshoz a fordításról való elmélkedés útjának, módjának megtalálását.<sup>35</sup> E metafora érzékletesen szemlélteti, hogy a fordításról való gondolkodás nem egyutas tevékenység; a megfelelő beszédmód, egy kivezető ariadnéi fonal megtalálása nem zárja ki más, akár rövidebb, egyenesebb, akár kanyargósabb, időnként zsákutcába torkolló útvonalak létezésének és bejárásának lehetőségét. Andrew Chesterman egyik írásában öt (plusz egy) módját sorolja fel a fordításról való gondolkodhatásnak.<sup>36</sup> Ezeket ő teóriafajtáknak, elméletmódozatoknak nevezi, természetesen a teória fogalmának általa javasolt, tág, a szemlélés egyfajta módját jelentő értelmében. Egzaktságuk, tudományos artikuláltságuk mértékének növekedése szerinti sorrendbe állítva őket, középük sorolja a fordítás jelenségének gyökereit szimbolikus formába öltöztető mítoszokat (pl. Babel és a lélekvándorlás mítoszait); a fordítás leírására alkalmazott egyszerű és kiterjesztett metaforákat (pl. imitáció, festészet, szolgaság vagy – hogy egy közkedvelt és témánk szempontjából relevánsabb megfeleltetést említsünk – fordítás mint színház); a fordításról való gondolkodás modelljeit (komparatív, kauzális és folyamatmodelleket); különféle lehetséges hipotéziseit (interpretatív, deskriptív, esettanulmányokra vonatkozó magyarázó-oknyomozó, illetve a fordítástudományban ritkán alkalmazott prediktív hipotéziseket); valamint (kérdőjelesen) a Lakatos-féle értelemben vett tudományos kutatási programokat<sup>37</sup> (a poliszisztéma-avagy többrendszerűség-elméletet és a fordítási univerzálékra irányuló korpuszkutatást hozva fel példának). Ez utóbbi kapcsán hangsúlyozza, hogy a fordítástudománynak, nézete szerint, nincs közös, minden kutatói iskola által érvényesnek tartott paradigmája, az elképzeléseknek, elköteleződéseknek olyan közös gerince, ún. *kemény magja*, amely köré a különféle elméletek és kutatási irányzatok csoportosulnának. Egy közös fejlődéstörténetre konstruált, átfogó tudománytörténeti narratíva megírása sem kecsegtet tehát túl sok reménnyel, vonhatjuk le a következtetést. De a részterület, a színházi fordításról való gondolkodás minden rendel-

<sup>34</sup> Klaudy 2007 (1998), 28. A magyarra problematikus fordítható terminus eredetileg James Holmes 1972-es *The Name and Nature of Translation Studies* című előadásában tűnt fel, a szigorúbb módszertani korlátokat sugalló „Science of Translation” és „Theory of Translation” elnevezések alternatívájaként.

<sup>35</sup> Ld. Bassnett-McGuire 1985, Bassnett 1998.

<sup>36</sup> Chesterman i. m., 5–16.

<sup>37</sup> A Lakatos Imre matematikus és tudományfilozófus nevéhez fűződő tudományos kutatási program fogalmát használja itt Chesterman, illetve az e kutatási programokkal kapcsolatban megfogalmazott metodológiára hivatkozik. E kutatási programoknak van egy általánosan elfogadott, ún. elméleti „kemény magja”, amelyet nem kérdőjeleznek meg a programban résztvevők (bár érheti kritika természetesen a csoporton kívülről), illetve egy aköré szerveződő védőövezet olyan kiegészítő hipotézisekből, melyek tesztelésre szorulnak.

kezésre álló adatát és epizódját felfűző nagyelbeszélés megír(hat)ása is hiú ábránd volna, különösen egyfejezetnyi terjedelemben. Szemléletmódot (elméleti keretet) és beszédmódot kell tehát választanunk. A fordítástudomány Daniel Gile által élesen elhatárolt két paradigmája közül – a szerzőség kérdését érintő témaválasztásból és elméleti tájékozódási irányból adódóan – természetesen a bölcsészettudományi diskurzusba íródik ez a szöveg, bár a színházi fordításra vonatkozó vizsgálódásaink nyomán formálódó következtetések, tanulságok az empirikus tudományos paradigma keretei közé sorolt fordításszociológia irányába is vettetnek velünk majd egy pillantást, ami a színházi fordító számára kirajzolódó szakmai és társadalmi (kulturaközvetítői) szerepvállalás lehetséges formáit illeti.<sup>38</sup> A nyelvi kifejtés és fordítás természetéhez tartozó metaforikusság a színházi fordításról való gondolkodás irodalmának metaforái és többértelmű, retorizált kulcskifejezései felé tereli a figyelmünket vizsgálódásaink során, ám remélhetőleg anélkül, hogy ezek öncélú vizsgálata közben megfélekednénk hipotézisünkről a szövegközpontúság és az ekvivalenciaelvű komparatív fordításmodell kontraproduktivitását illetően a kortárs szerzői színház szövegeinek fordításában és a fordítások vizsgálatában. A statikus komparatív modell óvatos lebontásával egy időben egy dinamikusabb és kimenetelét tekintve plurálisabb folyamatmodellt próbálunk majd körvonalazni alternatívaként a színházi fordításban, nem annyira az ökonomikusság, mint inkább a környezetérzékenység szempontjait tartva szem előtt. A tudományos kutatási programmá érlelés természetesen nem megvalósítható egy fejezet keretei között, ezért annak perspektíváiról csak a végkövetkeztetéseink között van értelme elmélkedni.

A magyar nyelvű színházi fordításelméleti szakirodalom szűkösége és esetlegessége idegen nyelvű források felé orientál bennünket: elsősorban az utóbbi négy évtizedben robbanásszerűen gazdagodó, színesedő angol nyelvű fordítástudományi diskurzus szövegei felé, annak a kényeszerű belátásnak az árnyékában, hogy a fordításkutatás *lingua francája* jelenleg az angol nyelv, ugyanakkor annak reményében, hogy mindez nem egyszerűen valamiféle nyugatról keletre irányuló gondolatkolonizációnak való behódolást jelent, hanem inkább kreatív fordítást, az angolszász csomópont(ok)on keresztül áramló fordításteoretikai gondolatok és fordításszemlélési módok honosító pragmatikai adaptációját. A készen adott minták, kutatási metódusok hiánya másrészt egyfajta teória- és módszerbarkácsolásra készlet a bricolage-metafora Lévi-Strauss által szabadon

<sup>38</sup> Az angolul „Empirical Science Paradigm” (ESP) és „Liberal Arts Paradigm” (LAP) néven ütköztetett két paradigmára utalunk itt, amelyek között egyes kutatók szerint korántsem olyan egyértelmű és átjárhatatlan a határ. Ld. Chesterman–Arrojo 2017 (2000); Koskinen 2010.

engedett értelmében.<sup>39</sup> Ahhoz, hogy a kortárs finn szerzői színház fordításának, fordíthatóságának partikuláris kérdése magyar és erdélyi „minor magyar” kontextusban problematizálható legyen, szükségesnek látom a színházi fordításról való gondolkodás irányainak és irányváltásainak rövid áttekintését, különös tekintettel az (interdiszciplinaritás állapotából) diszciplínává önállósodott fordítástudomány utóbbi negyven évére, melynek során a színházi médium és szöveghasználat gyökeres átalakulásait követni igyekvő fordításkutatás egyre tágabban és képlékenyebben kényszerült értelmezni kutatásának tárgyát. Mary Snell-Hornby nyomán a *fordulat*<sup>40</sup> fogalmát tehát előbb a színházi fordításkutatás egymást váltó vagy olykor egymással párhuzamos irányainak felrajzolásában alkalmazom, a tudománytörténeti narratíva tagolására; a fejezet folytatásában pedig, a *fordulat* szó többértelműségét kiaknázva, a színházi és drámafordításra irányuló reflexiók néhány kulcsfogalmát, vissza-visszatérő (szó)fordulatát járom körül, egy-egy pillantást vetve mindegyikük kapcsán a kortárs finn-magyar színházi fordítási szcénára.

A színházi és drámafordításról való gondolkodás témánk szempontjából figyelemre méltó fordulatainak diakrón és szinkrón vizsgálatát követően a bevezetett fogalmakat az érdeklődésünk középpontjában álló három kortárs finn szerző egy-egy magyarul már megjelent darabjának fordítása kapcsán fogom alkalmazni.

Chesterman elméletmódozatai közül tehát a metaforikus teoretizálás (illetve az annak boncolgatására irányuló kísérletek) és a tentatív hipotézisek vizsgálatának kombinációjával jutunk el az új fordításmodellek konstruálásának igényéig, illetve a következő fejezetben a gyakorlati modellkonstruálás(ok)ig.

A már felsorolt öt teóriafajta után, fordításelméleti látásmódokat számba vevő írásának záró alfejezetében, melyet maga a szerző egyfajta főszövegbe csempészett lábjegyzetnek szán, Chesterman megjegyzi még, hogy végső soron maguk a fordítások is tekinthetők elmélet(ek)nek.<sup>41</sup> Hiszen könnyen belátható, hogy a különböző korokban, kultúrákban született átültetéseket a mindenkori fordításról való gondolkodás (közvetett)

<sup>39</sup> Az antropológus Claude Lévi-Strauss (ld. Lévi-Strauss 1962, 16–30.) a tanulmányozott naív kultúrák mítoszalkotóit jellemzi *bricoleur*ként, azaz barkácsolóként, akik a rendelkezésükre álló eszközökkel és fogalmakból konstruálják világértelmezésüket, olykor szokatlan módon. A *bricolage* fogalmát többek közt Jacques Derrida indította el egy sokkal általánosabb értelmezés irányába: az emberi gondolkodásra és jelalkotásra, jelölőkkel való kreatív és dekonstruktív mozzanatokban bővelkedő játékra alkalmazza metaforaként (ld. Derrida 2001, 278–294.).

<sup>40</sup> Snell-Hornby a fordulatként magyarítható „turn” fogalmát választotta nagy hatású fordításelmélet-történeti áttekintésének kulcskifejezéséül. Ld. Snell-Hornby 2006.

<sup>41</sup> Chesterman i. m., 16.

kordokumentumaiként vagy fordításpraxeológiai állásfoglalásaiként is szemlélhetjük. A fordítás elvei, normái, a szövegértelmezés uralkodó módozatai, az aktuális nyelv- és jelfelfogás, esztétikai és műfajképzetek implicit módon mind tükröződnek az átültetett szövegekben. A leíró fordítástudomány oly izgalmas kor-, kultúra- és kontextusérzékeny tanulmányai épp e belátás nyomán merülnek alá a fordítások és újrafordítások összehasonlító elemzésébe, a fordításteóriák nyomába szegődő interpretatív szövegekként.<sup>42</sup> Chesterman azonban ennél többet állít, frappánsan – bár enyhén spekulációízűen – levezeti, hogy egy-egy fordítás explicite is felsorakoztathatja a fordításról való gondolkodás előzőleg felsorolt elméletmódozatait: egyszerre (eredet)mítosza, metaforája, modellje, explicit hipotézise annak, hogy hogyan fordíthatjuk/fordítsuk a fordítandót, és létrejötté egy módszeresen alkalmazott kutatási program eredménye. A fordítás mint fordításról való gondolkodás, mint szemlélési mód, azaz teória tehát a legtömörebb, legkomplexebb, legszerveesebb módja a fordításról való elmélkedés szavakba öntésének. Néhány hasznosnak ígérkező történeti és elméleti fordulat nyomon követése után mi is ennek a teóriefajtának a szemrevételezésénél kötünk ki tehát a fejezet zárásaként.

## 2.1. A színházi fordításról való gondolkodás fordulatai történelmi perspektívában

„De az igazságos nem hagyandja fontolat nélkül a feladatok különbségét, s ítéletében az úttörőt megválasztja attól, ki már maga előtt nyomokat lel.”<sup>43</sup>

A magyar színházi fordításelméleti gondolkodás alakulásáról fejlődéstörténetként beszélni aligha érdemes. Ez természetesen nem jelenti, nem jelentheti az előzmények és elődök semmibe vételét, csupán arra az elgondolkodtató helyzetre vonatkozó reflexió, hogy a színházi és drámafordítást érintő irodalom zöme, (fordítás)elméleti szempontjait és hangsúlyait tekintve, nem változott radikálisan a hosszú 19. század fordítástörténeti munkái, fordításkritikája, preskriptív fordításmódszertanai, illetve személyes hangú és gazdagon burjánzó szóképekkel élő fordítói önelemzése, „műhelynaplói”, azaz Kazinczy Ferenc, Döbrentei Gábor, Bajza József, Arany János, Szász Károly, Bayer József vagy Radó Antal írásai óta. A drámafordítás zászlajára tűzött, önmagán túlmutató célok folyamatosan vál-

<sup>42</sup> Ld. pl. Heylen 1993, Aaltonen 1996, Mathijssen 2007.

<sup>43</sup> Bajza József Goethe *Nyugat-keleti díványjának* a fordítás kérdéséről értekező függelékéhez fűzi e szavakat. A 19. századi magyar fordítói elvekre nagy hatást gyakorló fordításelméleti fejtegetést ő maga fordította magyarra 1837-ben. Bajza 1863, 153–154.

toztak időközben: nyelv-, stílus- és műfajgazdagítástól az önálló magyar drámairodalom életre segítéséig, ízléspallérozástól, erkölcsi neveléstől a közönség esztétikai vagy egyéb igényeinek szolgálatáig, nyílt ideológiai üzenetektől a burkolt lázadásig. Ám a drámafordításról való gondolkodás csak ritka megszólalásokban lépett és lép túl a mitikus és metaforikus-poétikus szóhasználaton (vagy reflektál önnön mitológéimára és metaforáira), nem egységesült, specializálódott, és nem haladt a specifikus fogalmak keresése, tisztázása, vitatása, tudományos artikulációja irányába. Azokon az utakon legalábbis nem történt látványos felzárkózási kísérlet, melyeken a színháztudomány, az audiovizuális fordítás elmélete és a fordításszociológia felé nyitó nyugat- és észak-európai színházi transzlatológia az utóbbi évtizedekben elindult.

Nem a drámafordítás-irodalom, nem is a nemzet- és kultúraközi színházi kapcsolatok stagnálásáról van szó természetesen. Épp ellenkezőleg. A nyelvújítók és színházépítők, drámateremtők fordítógenerációja óta az induktív tevékenységként űzött fordítás és azon belül a drámafordítás elérte számos kitűzött célját: a magyar nyelv újult, gazdagodott, hajlékonyodott, a magyar nyelvű irodalom nemcsak felzárkózott a fordításirodalom mellé a 19. század második felére, hanem – Illyés Gyula megállapítása szerint: „aránylag gyorsan vált önellátóvá”<sup>44</sup> – a kulturális élet kiépítette intézményrendszerét. Érdeemes azonban észben tartanunk eközben, hogy a dinamikus fejlődésnek indult színházi élet, legalábbis ami a szöveghasználó szegmensét illeti, továbbra is fordításfüggő maradt, és ma is az, mint a „kis” nyelvek, nemzetek színházi kultúrái Európa-szerte. A színházi fordításról való írásos gondolkodás azonban alig ébredt önálló öntudatra, nem függetlenedett az irodalmi fordítást egyre egyértelműbben irányító fordítási elvektől. Szófordulataiban, érveiben a magyar színházi fordítást tárgyaló diskurzus máig a drámafordítást, az utólagosan színpadra is alkalmazható irodalmi alkotás interlingvális átültetését tekinti csupán vizsgálatá tárgyának.

### **2.1.0. Rövid kitérő: a magyar drámafordítás és költőiség kapcsolatáról**

Amennyiben egy gondolat kísérlet erejéig elfogadjuk a magyar Shakespeare-fordítás történetét kutató Szele Bálint szükségképp leszűkítő hipotézisét, miszerint „[a] Shakespeare-fordítás egyidős a modern kori magyar irodalommal, és ha végigkövetjük egyes állomásait, korszakait, kirajzolódk előttünk a magyar műfordítás története is”,<sup>45</sup> illetve ha kísérletünket

<sup>44</sup> Illyés 2008 (1964).

<sup>45</sup> Szele 2006b, 78.

nem zárjuk rövidre azzal, hogy már e mondat szóhasználatában is világosan megmutatkozik az irodalom- és szövegcentrikusság a színházi fordításról való kutatói gondolkodásban, hanem épp ellenkezőleg, a műfordítás történetét a fennebb vázolt chestermani értelemben a fordításelméleti gondolkodás történeteként is interpretáljuk, akkor tanulságosan gazdag példagyűjteményét tekinthetjük át annak, hogy a színházi és drámafordítás metairódalma hogyan korlátozza magát halott vagy más értelemben távol levő, de távollétükben is autoritatív, jelentésuraló szerzők írásban rögzített és szentesített szövegeinek, illetve azok nyelvközi fordításainak hűség szempontú összehasonlítására.

„A magyar Shakespeare”<sup>46</sup> több mint kétszáz éves története a hivatásos magyar nyelvű színházi fordítás kezdeteivel szorosán összefonódva indult. Bayer József, egy bő évszázad távolából visszatekintve, mosolyogatóan drámai (kvázi mitologikus) képpel írja ezt körül: „Az 1790-ben megszületett magyar színészet bölcsőjénél két nagy szellem [Shakespeare és Schiller] jelent meg és védőszárnyaik alá vették a csecsemőt”.<sup>47</sup> A korszak fordítási elvei igencsak képlékenyek voltak, sem a szöveghűség, sem az eredeti nyelvből történő fordítás nem számított követelménynek ebben az időszakban. A társadalmi célok, a kultúraépítési misszió szolgálatába állított és a világirodalmi kitekintést, tájékozódást segítő, kezdetben magyarító és sokszor közvetítő nyelvből történő, részleges fordítások kora után a Shakespeare-drámák meghonosítása körül elinduló elvi viták a 19. század első felében az eredetiből történő formahű fordítás ideáljának megfogalmazása felé vezettek. A romantika zsenieszményének választott „nagy angol Bárd”<sup>48</sup> Vörösmartyban lelte meg első igazán méltó fordítóját, olvashatjuk Szele Bálint ítéletét, aki Henszlmann Imre kritikájára hivatkozik, a Vörösmarty által magyarra ültetett *Julius Caesarról*: mely nem csupán a „maga nemében a’ legjobb magyar fordítás: hanem hogy az a’ mellett valódi költő’ munkája is”.<sup>49</sup> A méltatás egybecseng Vörösmarty elképzelésével a drámáról mint kettős természetű műnemről: „Soha nem kell feledni, hogy a’ dráma egyszersmind költői mű is, mit ugyan mindnyájan látszának tudni, csak az nem, kinek legjobban kellene, a’ színeköltő; ez gyakran

<sup>46</sup> Ez alatt az Arany kora óta közkeletű költői megszemélyesítés alatt – a szentként kanonizált, megmásíthatatlan Shakespeare-szövegekről alkotott fordítói elképzelésekkel bizonyos fokú disszonanciában – mindenekelőtt az angol drámaszerző-színész és költő szellemi örökösei által rekonstruált színpadi szövegek magyarra fordításának története és/vagy korpusza értendő – a lírai és epikai művekkel mellesleg kiegészítve vagy anélkül.

<sup>47</sup> Bayer 1912, 3.

<sup>48</sup> Kultusztörténeti és bizonyos értelemben fordítástörténeti kuriózum, hogy az angol Shakespeare-irodalom közhelyszámba menő körülírása a magyar olvasóját és alkalmazóját egyszersmind a nagybetűs Bárd legkultikusabban tisztelt magyar fordítójára, Aranyra is emlékezteti.

<sup>49</sup> Idézi Szele i. m., 81.



megfelelkezik a 'dráma' felsőbb tökélyeiről, „s erejét az alsóbb-, de szembetűnőbbekre vesztegeti”.<sup>50</sup>

A dráma mint elsősorban költői, másodsorban színpadi mű és műnem vonult be tehát ekkortájt a dramaturgiáról és drámafordításról való gondolkodás fogalomtárába a magyar hagyományban, és ebben talán nem elhanyagolandó a magyar Shakespeare születésének drámai körülményeihez kötődő fordítástörténeti mítosz<sup>51</sup> szerepe, melyben a főszerepet Petőfi, Arany és Vörösmarty, a korszak költőóriás-háromsága játszotta.<sup>52</sup>

A Petőfi hübriszének számlájára írt emberfeletti vállalásnak, a Shakespeare-életmű lefordításának megvalósítását egy bő évtizeddel Petőfi *Coriolanus*-ának megjelenése és az 1848-as forradalom bukása után vállalta fel végül Arany, mégpedig egy addigra letisztult, szigorú elvrendszernek megfelelően, egy gondosan koordinált fordítócsoport közös munkájaként. A Nyugat egymást követő nemzedékei<sup>53</sup> fejlesztették később tökélyre azt a színpad kívánalmi felé is ki-kikacsintó, irodalmi igényű, formai és tartalmi hűségre egyaránt törekvő drámafordítási módozatot, melynek elveit és gyakorlati módszertanát Arany már *A magyar Shakespeare megindítása* című jelentésében<sup>54</sup> meg(nyers)fogalmazta az első magyar Shakespeare-bizottság fordítói csoportosulása számára. A nagyszabású drámafordítói vállalkozásban részt vállaló Szász Károly 1859-es akadémiai székfoglalójában<sup>55</sup> részletesen is kifejtette Toldy Ferenc 1843-ban vitára bocsátott műfordítási elveitől „lényegesen eltérő” nézeteit. Szemléletére az „anyag” és „alaki” hűség igénye, illetve a fordítás olvasóra gyakorolt hatásának (befogadón tehát kitüntetetten az olvasót, nem a színházi közönséget érti), az eredetivel azonos gyönyörérzet támasztásának hangsúlyozása mellett jellemző a korábbi évtizedek drámaátültetéseiben elfogadott, bár visszaszorulóban lévő magyarítás és a nyelvi vagy poétikai megformáltságában túlzó honosítás gyakorlatának elutasítása. A 18. század végének és 19. század első felének öntudatébresztő nemzeti fordítási mozgalma, mely a magyar nyelv és kultúra felemelését, fejlesztését, intézményrendszerének kiépítését tekintette missziójának, a 19. század második felére tudós klubtevékenységgé szelődött, konszolidálódott, betagozódott a felállított intézményekbe, ugyanakkor szakmai tekintetben átgondoltabbá, hűségelvűbb és

<sup>50</sup> Vörösmarty 1969, 8.

<sup>51</sup> A mítosz fogalmát itt a chestermani értelemben alkalmazom: a fordítás (vagy, mint esetünkben, egy legendás fordítói vállalkozás) születését magyarázó, letisztult (a mellékesnek ítélt körülmények „zajától” megtisztított, azaz szükségképp leegyszerűsítő) lineáris elbeszélés értelmében, a korszak „kultúrhéroszait” szerepeltető eredetmítoszként.

<sup>52</sup> Ld. Szele i. m., 83.

<sup>53</sup> Ld. pl. Babits 1924, Mátraházi 1990.

<sup>54</sup> Arany 1860.

<sup>55</sup> Szász 1859.

## 2. A SZÍNHÁZI FORDÍTÁSRÓL VALÓ GONDOLKODÁS FORDULATAIRÓL

összetettebb tevékenységgé vált. A goethei hármas fordításklasszifikáció<sup>56</sup> fogalmi szerint Szász Károly elérhetőnek, sőt, elérendőnek tartotta a műfordítás harmadik fokát: „Nézetem szerint tehát a fordítmánynak bizonyos tekintetben *ugyanazonosnak* kell lenni az eredetivel”.<sup>57</sup> Amit Toldy Ferenc nyomán Hunfalvy Pál másfél évtizeddel korábban még „teljes tökéletes esztelenség”-nek<sup>58</sup> nevezett a magyar fordító szempontjából, Szász számára műfordítói követelmény „az eredeti eszmét tökéletesen az eredeti alakjában adni vissza”.<sup>59</sup> A hazafiúi érzület és a gyakran „szabadosság”-ba csapó romantikus alkotói szabadságideál követése helyett nála a fordíthatatlannal való dolgos birkózás kap teret, forma és tartalom szétválasztása helyett egy holisztikus értelemben vett fordítói hűségideál körvonalazódik, a szép terjesztésének jegyében. Érdekes összekapcsolni ezzel Kosztolányi Dezső háromnegyed évszázaddal később, az újrafordított *Téli rege* fogadtatása kapcsán írott gondolatait. Kosztolányi szavai a drámafordítás – azon belül is kiemelten a Shakespeare-fordítás – Szász Károlytól örökölt elveinek csavaros továbbírásaként is olvastatják magukat, sőt, akár frappánsan (ál)szerény Szász-paródiaként is értelmezhetjük őket: „Nem kérdezem, hogy melyik szöveg a tisztább, a teljesebb, az egyszerűbb, az érzékletesebb, a lüktetőbb, a mondhatóbb, a drámaibb [t.i. Szász Károly *Téli rege*-fordítása vagy saját új átültetése], mindössze arra az igen szerény elismerésre áhítozom, hogy az én szövegem a hívebb, hogy én vagyok a gondosabb, lelkiismeretesebb, az alázatosabb, hogy én vagyok Shakespeare szolgája”.<sup>60</sup> Ami Szász Károly fordításfelfogását<sup>61</sup> is jellemezte: a szép szolgálatában végzett kitarító, tudós munka, mely egyben szent kötelesség, Kosztolányi 20. századi megfogalmazásában így hangzik: „Shakespeare-t tolmácsolni nem kis költői és művészi föladat, próbára teszi képzeletünket és ítélő-képességünket, ösztönünket és tudásunkat, emberismeretünket és nyelvi leleményünket, de végeredményében mégis csak közvetítés, vagyis tudományos jellegű munka.” A fordítás minőségének elbírálásában pedig

<sup>56</sup> Goethe *Nyugat-keleti dítvánjához* fűzött jegyzeteiben három fajtáját, fázisát különbözteti meg az idegennel való találkozásnak a fordításban: az első típusú fordítás a forrásszöveg idegenségét saját fogalmaival, a költői mű formai sajátosságainak mellőzésével adja vissza, a második fázisban közelíteni próbál az idegenséghez, ám a saját nyelve és kultúrája, poétikai hagyományai által determinált átírásban teszi ezt, míg a harmadik szakaszban a fordítás, az eredetihez való teljes körű hűség jegyében, azonosul forrásszövegével, az idegen helyébe lép, nem hangsúlyozza saját nemzeti eredetiségét. Vö.: Goethe *Nyugat-keleti dítvánjának* függeléke Bajza József fordításában és kommentárjával kiegészítve: Bajza 1963, 150–151.

<sup>57</sup> Szász i. m., 17.

<sup>58</sup> Hunfalvy 1844, 163.

<sup>59</sup> Szász i. m., 178.

<sup>60</sup> Kosztolányi 1933.

<sup>61</sup> Nádasdy Ádám szerint „tárgyilagos, kálvinista lelkiület” jellemezte Szász felfogását. Nádasdy 2015.

magá a szerző, „Shakespeare a koronatanúnk”.<sup>62</sup> A fordítás, akár a szent szövegek nyelvi közvetítése, folytatja gondolatmenetét Kosztolányi, leg-helyesebb, ha nem is szóról szóra, hanem betűről betűre követi őt, Shakespeare-t (a megszemélyesített, testté tett ígét?). A hermeneuta fordító célja, Kosztolányi alázatos retorikája/retorikus alázata szerint: a szerzői szándék megfejthetőségében és megmásíthatatlanságában tetten érni a szöveg igazságát, hogy a fordítás a szerző „csontos, [...] inas” szellemi és nyelvi testalkatát magyarul megformálhassa, és ne egy hamis: „olvatag [...], csupa hús és zsír” Shakespeare-t idézzon (elsősorban) olvasója és (esetlegesen, járulékosan) színházi közönsége elé.<sup>63</sup> Ezzel bevallottan is beírja magát a Bárd szolgálatába szegődött „»nemzeti költők« s olyan szellemek [sorába], mint Vörösmarty, Arany, Petőfi és utóbb Babits. Az előző század háromsága mellé e gondolatmenetben felzárkózott tehát Babits, aki, Szele tolmácsolásában: „Shakespeare-t elsősorban bensőségesen átélhető költőnek tartotta”.<sup>64</sup> A korszak színházi emberei közül Szele által idézett Király György sok tekintetben különböző véleménye is csak egy kicsit más olvasat, mely a szövegből eleve kiolvashatóként kéri számon a fordítókon a színházibb, azaz „természetesebb, csiszolatlanabb, de eredetibb Shakespeare[t]”, azaz színházi árnyalatot kölcsönöz szöveggközpontúságának, de Kosztolányihoz rendkívül hasonló autenticitáskereső fogalmakat használ a fordításbeli biedermeier finomkodás elutasítására. Hozzátehetjük: a Nemzeti Színház igazgató Németh Antal sem a színház, hanem „a mai magyar költészet nyelvén [tolmácsolt] Shakespeare-t”<sup>65</sup> várta, visszaemlékezései szerint, a Szabó Lőrincsel folytatott együttműködéstől az 1930-as években.

A második világháború utáni fordítónemzedék szóhasználatában Mészöly Dezsőnél válik hangsúlyosabbá a „színházi Shakespeare” fordításának igénye, a hűség kritériumát a színházi publikumra tett hatásban, „a színpadi effektus”-ban azonosítva.<sup>66</sup> Majd a 20. század utolsó évtizedeiben veszi kezdetét a kései nyugatosok által is csak szelektíven bírált,<sup>67</sup> örökbecsű, 19. századi fordítóhármak örökségének eleinte nagy viharokat kavarázó lebontása, a 80-as években legaktívabban Eörsi István közreműködésé-

<sup>62</sup> Kosztolányi i. m.

<sup>63</sup> Kosztolányi 1917.

<sup>64</sup> „Igazán bámulatos, hogy ezek a finom nüánszokra épített, lírai és epikus festő drámák valaha színpadon is hatottak [...] darabjai igazában csak olvasva érvényesülnek” – egészíti ki megállapítását egy Babits-idézettel a kutató. Szele i. m., 85.

<sup>65</sup> Németh 1990, 5.

<sup>66</sup> Mészöly 1988, 15.

<sup>67</sup> Ld. Vas István fenntartásait Petőfi *Coriolanus*-fordításával kapcsolatban. Mátraházi 1990, 10.

## 2. A SZÍNHÁZI FORDÍTÁSRÓL VALÓ GONDOLKODÁS FORDULATAIRÓL

vel,<sup>68</sup> és nem elhanyagolhatóan Jan Kott Shakespeare-t kortárrsá értelmező elemzéseinek kései hatására.<sup>69</sup>

Az 1980-as és 90-es évek fordulója nemcsak a vasfüggöny szétbontásának ideje volt, hanem a Shakespeare-fordítás is ekkor vált elfogadottabban színházi belüggé, az irodalmi kanonizáció kényszere nélkül.<sup>70</sup> Ekkor vált polifonná a színpadra fordított Shakespeare, ami a kultúra intézményrendszerének változásain túl közvetve talán a központi felügyelet megszűnésével és a színpadi kettős beszéd előző rendszerbeli gyakorlatának kiürülésével is összefüggésbe hozható.

Az immár nemcsak általános-ködösen „színházi”, hanem előadás-specifikus Shakespeare-fordítási praxis elterjedése mellett ugyanerre az időszakra tehető a drámafordítás-tudomány önálló öntudatra eszmélése. Ezalatt elsősorban a korábban is említett Valló Zsuzsa szemléletükben és tematikájukban úttörő, terminológiahasználatukban tudományos korrektségre törekvő, a nemzetközi drámafordítás-elméleti diskurzusba való bekapcsolódást célzó kutatásait értjük.<sup>71</sup>

A nyelvész és író-fordító Nádasy Ádám saját Shakespeare-fordításai apológiájaként szellemesen vezeti le, hogy a 19. századi irodalom „húzóágazataként” a költészet hogyan sajátította ki és poétizálta túl az ízig-vérig színházi Shakespeare-szövegeket a fordításban.<sup>72</sup> Ahogy a fordítás gyakorlatában igény jelentkezett a Nádasy-féle „pinterizált”<sup>73</sup> beszédmódra, a drámaszövegek költőiségének csökkentésére a 90-es évektől, úgy tehát a drámafordításról való gondolkodásban is teret kezdett követelni magának egy költőietlenített nyelvhasználat, a leíró, elemző dráma-transzlatológia. Azonban ez a tárgyilagos prózává depoetizált drámafordítás-kutatás, ezen belül is a mai magyar Shakespeare-fordítástudomány ritkán tudatosítja magában kérdésfeltevéseinek korlátait, vagy kérdez rá önnön szűkre szabott határaitra (esetleg kérdez át e határok fölött – a határokon való átjutásként/átjuttatásként is értelmezhető fordítás szakértőjeként). Enyhe fenntartások övezik a fordítástudományi diskurzusban például a Csányi János által „színpadra fordított” *Szentivánéji álmot*,<sup>74</sup> melyből

<sup>68</sup> Ld. a *Hamlet* Arany utáni újrafordítása kapcsán támadt nyíltlevél-váltást: Józán 2008, 413–429.

<sup>69</sup> Kott 1970.

<sup>70</sup> Ld. Márton László, Forgách András, Nádasy Ádám és mások saját színpadi Shakespeare-fordításaihoz fűzött megszólalásait: Márton 1990, Szele 2008.

<sup>71</sup> Vallót a magyar Shakespeare-fordítások elméletétörténetét átfogóan felderítő és dokumentáló Szele Bálint is fontos elődjeként, irányítójaként említi. Szele 2006c, 7.

<sup>72</sup> Nádasy i. m.

<sup>73</sup> Ld. Forgách András Nádasy Harold Pinter szikár nyelvén beszélő fordításait érintő kommentárját, Szele 2006b.

<sup>74</sup> A szöveg fordításáért/ színpadra alkalmazásáért, a színpadtervért és rendezésért egyaránt Csányi felelt.

az 1990-es évek emblematikus előadása lett, és melynek az elindulni látszó színházi rendszerváltás kultikus jelenségévé nőtt Bárka-társulattá (majd kőszínházzá konszolidálódott és néhány éve felszámolt) szerveződésében is döntő szerepe volt.<sup>75</sup> A fordítás legmarkánsabb eleme, az átírt mesterember-jelenetek sora ugyan „nem tartozik a műfordítás kérdéskörébe” az aktualizálás módjait komparatíván vizsgáló tanulmány szerző, Oroszlán Anikó szerint, ugyanakkor írása egyértelműen rámutat a Shakespeare-fordításról való gondolkodás kultikus-kultusztapláló jellegére, illetve – a túlpoetizáltság csapdáján túl – általános szövegcentrikusságára.<sup>76</sup> Műfordítás és színházi fordítás, illetve ezek tanulmányozása egyértelműen külön utakat keres tehát már az ezredforduló környékén. Megfogalmazódik az igény, hogy a színpadra fordítás elméleti megközelítésében is az irodalmi fordítás szempontrendszerétől különböző fogalmakra van szükség, valamint elmozdulásra a szövegcentrikus hűségdiskurzus felől az átírás, adaptáció és fordítás között mesterségesen meghúzott határok eltörlése felé.<sup>77</sup>

Márton László *A windsori víg nők* fordításához fűzött esszéisztikus jegyzetében már 1990-ben előrejelezte az irodalmi és színházi Shakespeare-értelmezés különválását, illetve kételyeit azzal kapcsolatban, hogy saját nemzedéke „Shakespeare-hangjának megszólaltatása kizárólag vagy döntő mértékben irodalmi indíttatású lehetne. Az impulzus mindenekelőtt a színházaktól kellene hogy jöjjön”<sup>78</sup> – fogalmaz, visszautalva ezzel a Shakespeare-fordítást abba a közegbe, ahonnan a 18–19. század fordulóján az irodalom és műfordítás nagyjai magukhoz vonták azt: a fordításban dilettánsnak ítélt színházcsinálók hatáskörébe. A Csányi-féle „hintás” Shakespeare-ként elhíresült *Szentivánéji álm* és az Örkény Színház 2019-es Bodó Viktor által színpadra rendezett *Kertész utcai Shaxpeare-mosója*<sup>79</sup> jelölik ki az irányát annak a színházi szöveghez nem befejezett műként, hanem dekonstruálható és újra-, tovább- és szétírható szöveganyagként viszonyuló tendenciának, mely létjogosultságot követel magának a szövegtisztelő magyar (kő)színházi gyakorlat perifériáján. A színházi fordítástudomány sem zárhatja ki egyszerűen ezeket az előadásokat a tanulmányozható fordítások köréből (sem a magyar színházi Shakespeare-hagyomány sok más feltáratlan területét) fogalmi eszköztelenségre, elméleti

<sup>75</sup> A Csányi Szentivánéji-rendezésében összeállt alkalmi társulat jelentette a magját a Bárka Színház későbbi csapatának. Ld. Bérczes 1994, 33–36.

<sup>76</sup> Oroszlán 2005.

<sup>77</sup> Hozzá kell tennünk, a szemlélet korántsem számít újdonságnak a 2000-es évek elején a tágabb európai kontextusban. A újraírásként értelmezett fordítás elméletének alapvetéseként számontartott kötet, André Lefevere *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* című műve 1992-ben jelent meg először.

<sup>78</sup> Márton 1990, 15.

<sup>79</sup> William Shakespeare *Rómeó és Júlia* című drámája, Závada Péter átírata és a Társulat improvizációi alapján

fogódzók hiányára vagy, még naivabban, a kutatás tárgyának illékonyságára hivatkozva az audiovizuális rögzíthetőség korában.

### 2.1.1. A fordításról színháziként való gondolkodás útvesztőjében – A színházi és drámafordításról való gondolkodás utóbbi négy évtizedének „fordulatos” története

„Egy új performatív fordulatra van szükség, amely a múlt merev és rögzített textuális kultúráját a jövő fluid, állandóan változó performatív kultúrájává változtatja [...]. A színház hozzájárulhat ehhez a szükséges performatív fordulathoz azzal, ha elkezdti úgy kezelni a szöveget, mintha az a szóbeli hagyomány része lenne’ [(Schechner 1969: 227)]. A rögzített szöveget ízeire kell szedni ahhoz, hogy az örökké változó performanccé megjelenhessen.”<sup>80</sup>

A magyar színházi és drámafordításról szóló diskurzus – mint az előzőekben vizsgált szegmense is mutatja – nem szűkölködik mítoszokban, legendákban: a nagy Bárd életművének fordítása fölötti uralmat gyakorolni egyedül képes és méltó 19. századi magyar költőtriumvirátus,<sup>81</sup> az Arany János Shakespeare-fordítóvá érését a pár hónapos vándorszínészskalandtól a *Szentivánéji álomig* és *Hamletig* egyenes vonalban vezető narratíva,<sup>82</sup> a „magyar színészet bölcsőj[e]” fölött örökdő két nagy drámaírószellem korábban idézett képletes meséje leginkább a mitikus beszédmód kategóriájába sorolhatók. A szépirodalmi igényrel retorizált programadó írások a fordítás önmagán túlmutató céljairól vagy a fordítók számára előírt elvekről szemléletes metaforákkal és egyéb szóképekkel, illetve kettes vagy jellemzőbben hármas klasszifikációkkal gazdagították a fordításról való gondolkodás irodalmát, ám a színházi fordítást elsősorban irodalmi kanonizációra alkalmas drámafordításként fogták fel, melynek fontos, de má-

<sup>80</sup> [A new performative turn is needed that will transform the solid and fixed textual culture of the past into a fluid, ever-changing performative culture of the future [...]. Theatre can contribute to the performative turn required when it sets out to treat 'the text as if it were part of an oral tradition' [(Schechner 1969: 227)]. The fixed text has to be dismembered in order to allow the ever-changing performance to emerge.], Fischer-Lichte 2005, 224. A Richard Schechner és az ő nyomán Erika Fischer-Lichte által kulcsfogalommá emelt *performance/performansz* magyar írásmódja nem rögzült, sőt egykönnyen nem is rögzíthető anélkül, hogy az angol kifejezés rendkívül tág jelentésmezőjét ne szűkítené bizonyos mértékben a magyar átírás. Itt a Schechner színházelméleti esszéit 1984-ben (Regős János fordításában) közreadó, *A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről 1970-1976* című kötet óta elfogadott kompromisszumként az angol írásmódot emeltük át.

<sup>81</sup> Ld. pl. Kállay 2005.

<sup>82</sup> Ld. pl. Horváth 1990, 2–4.



sodlagos eszközfunkciója a színpadon való alkalmazhatóság. A 20. század második felére – a fenti, teljességre nem, de egy szükségében reprezentatív keresztmetszet bemutatására törekvő összefoglaló alapján – a színháziság/színpadiság igénye felzárkózott a holisztikus hűségelv mellé a dramatikus szövegek fordításáról szóló kritikai és elemző paratextusokban, fordítói önelemzésekben, majd a század utolsó évtizedeire maga mögé is utasította azt. Ám a színházi/színpadai jelző vagy megmaradt viszonylagos tisztázatlanságában, vagy definiálása kimerült a „mondhatóság”<sup>83</sup> és/vagy „érthetőség”<sup>84</sup> erősen kontextusfüggő kritériumainak emlegetésében, esetlegesen az aktualizáció igényével kiegészítve. A színháziságot/színpadiságot érintő reflexió így nem lépett túl a szövegközpontúság és az ekvivalencia (bár a korábbiaknál dinamikusabb, mondatszintű ekvivalencia) elvén.

Az 1990-es években elkezdődött elméleti nyitás egy depoetizált(abb) kutatói nyelvhasználat és a színház-szemiotika szempontjai felé orientálódó interdiszciplináris fordításkutatás irányába megtorpanni látszik a lezárt műként értelmezett dramatikus szöveg és interlingvális fordítása(i)/magyarítása(i) kétségtelenül tanulságos komparatív vizsgálatánál. A fordítás polimorf jelenségének a színházi események multimediális közegében, a színházi megszólalásig (vagy más, pl. írott formában való színpadai megjelenésig) és esetlegesen azontúl is tartó folyamatában, illetve az inter- vagy transzkulturális színházcsinálás többnyelvű ökoszisztémájában történő vizsgálata inkább a fordítást marginálisan érintő (és szintén leszűkítve értelmező) színházelmélet vagy a történeti kontaktológia irodalmában kerül terítékre a drámafordításról szóló diskurzusra szorító magyar színházi transzlatológia helyett.

E keretek között természetesen nem a magyar drámafordítást tárgyaló irodalom kanonikus retorikájának átfogó, módszeres lebontása a cél (és ezzel egy illuzórikusan új poszt- vagy inkább neopoétikus elméleti nyelvezet építgetése). Bár kétségtelenül elérkezett az ideje a nagy drámairodalmi klasszikusok (köztük elsősorban a kultusz övezte Shakespeare és Csehov műveinek) magyar fordításáról való gondolkodás posztkolonialis-

<sup>83</sup> „Arra törekedtünk, hogy a szöveg – a magyar műfordítás legjobb hagyományaihoz mérten – irodalmilag is értékelhető legyen, mindenekelőtt azonban színpadai szöveget akarunk létrehozni, olyat, ami az előadás során „mondható”, ahogyan - benyomásaink szerint - az angol szöveg sem más, mint a hajdani előadáson elhangzottak, lejegyezve”, Márton i. m., 15.

<sup>84</sup> „A XX. század második felében tehát egyértelműen a drámaíró Shakespeare felé lendült a korizlés ingája. Jegyezzük meg, hogy a magyar kultúrában ezt az újra megtalált drámaiságot elsősorban Mészöly Dezső fordításai segítették elő, aki mindig ügyelt arra, hogy szövege jól mondható és érthető legyen. Drasztikusan csökkentette az archaizmusok számát (még ha egészen nem adta is föl őket). Azt a lépést azonban nem tette meg, hogy a költészeti eszközöket egyértelműen a dramaturgiának rendelje alá” – írja Nádasy Ádám elődjéről, ám a dramaturgiának való alárendelést maga is a szigorú mondatszintű ekvivalencia jegyében képzeli el. Nádasy i. m.

## 2. A SZÍNHÁZI FORDÍTÁSRÓL VALÓ GONDOLKODÁS FORDULATAIRÓL

ta szempontú kritikájának többféle értelemben is, jelen írás keretei között a fordítás- és színháztudományi diskurzus párbeszédbe elegyítése inkább a témánk szempontjából produktív törekvés, ami segíthet szempontokat találni a fordítás színházi kontextusban való vizsgálatához, azt nem csupán a távol lévő szerző írott egész drámai művének más nyelvű írott egészként való lejegyzésére redukálva, hanem egy performatív értelmezési keretbe helyezve.

Mint Michaela Wolf osztrák színház-transzlatológus a fordításkutatásban tapasztalható performatív fordulat(ok) kapcsán Doris Bachmann-Medick kultúrantropológus érveire hivatkozva megállapítja, a kultúrakutatás vonzásköréhez tartozó diszciplínák esetében nem alkalmazhatjuk a természettudományok történetelméletének Thomas S. Kuhn-féle „forradalmi” retorikáját.<sup>85</sup> A haladás nem a korábbi nézőpontokat cáfoló, mindenestül felborító paradigmaváltások, tudományos forradalmak egymásra következőeként írható le, hanem sokkal kisebb szabású irányváltások, radikálisukban változó nézőpont-módosulások korántsem egyenes vonalú vagy egyirányú folyamatoként, a kutatói tekintet el-, fel- vagy akár szerteszt fordításának történeteként. A paradigmaticusnak nevezhető változások, tehetnének hozzá, elsősorban a színpad- és rögzítéstechnika „forradalmi” változásaival köthetők össze a drámafordítás tematikus keretein túlmutató színházi fordításkutatásban is, a színháztudomány performatív fordulataihoz némiképp hasonlóan. Az audiovizuális és digitális fordulatok, a rögzítés/rögzíthetőség és közvetítés/közvetíthetőség technikájának forradalma, a felirat- és szinkrontechnikai fejlődés a pusztán elméleti szempontváltásoknál és -gazdagodásnál sokkal egyértelműbben, kényszerítő erővel bontották le a színházi fordítást drámafordításként rögzítő szemlélet védőbástyáit.

A fordítástudomány újkori történetét kutató Mary Snell-Hornby a paradigmaváltás helyett a már említett *fordulat* fogalmát vezeti be kulcsterminusként, hogy ennek fogalmi ernyője alatt vezethesse végig olvasóit az önálló diszciplínává vált fordításkutatás néhány évtizedes történetén, mely rendkívül mozgalmas, szempontváltozásokban gazdag képet mutat. Amit tehát ő általános terminussal fordulatnak nevez, az a szemléletváltások rendkívül széles skáláját öleli fel az enyhe kutatásbeli iránymódosítástól a radikális hátraarcig vagy teljesen új paradigmák bevezetéséig.<sup>86</sup> A Hans J. Vermeer 1992-ben elhangzott konferencia-előadásában felvetett tudományfilozófiai kérdést, hogy ti. „mi a haladás?”, és Vermeer arra adott

<sup>85</sup> A Wolf által említett Thomas S. Kuhn tudománytörténész és -filozófus a tudománytörténetet forradalmak egymásra következőeként írja le *A tudományos forradalmak szerkezete* című paradigmaticus művében. Wolf 2017, 28.

<sup>86</sup> Snell-Hornby 2006, 2.



kreatívan kitérő válaszát, mely a haladás mibenlétét annak milyenségében fogja meg és pluralizálja,<sup>87</sup> Snell-Hornby a nagy múltú bölcsészettudományok között fiatalnak számító, interdiszciplinaritását produktívan tematizálni igyekvő fordításkutatás területén próbálja feltérképezni. A Vermeer által leírt haladásrajzolatok vagy (színháziban) -koreográfiák közül átfogó, ugrásszerű előrelépések viszonylag ritkán azonosíthatóak a fordításelmélet heterogén diskurzusában, hisz nem a korábban elgondoltak cáfolata, nem a kulcsfogalmak teljes lecserélése a jellemző, hanem a meglévők kritikai kimozdítása centrális pozíciójukból, és az új perspektívák felé való nyitás a rokon tudományterületekről érkező elméleti hatások becsatornázásával a fordítás kutatásába. Vermeer nyomán Snell-Hornby ezt a progresszív folyamatot a lassú elmozdulást lehetővé tevő körbe-körbe forgó spirálmozgásként vagy még inkább egy spirális és cikcakkmozgást vegyítő szabálytalanabb, többdimenziós kanyargásként írja le (ezzel hallgatólag kizárva a csupán illuzórikus haladást jelentő, kezdőpontjához visszatérő, „saját farkába harapó” elméleti körmozgást, melyet Vermeer a forradalmi előrelépdeléshez képest a másik végletként említ progresszióosztályozásában). A tudományos előrehaladásnak ez a zezzugosan kanyargó modellje kísértetiesen emlékeztet ugyan Susan Bassnett korábban említett labirintusmetaforájára, ám amíg Bassnett szóképe a maga kilátástalanságában a helyes út megtalálásának lehetetlennel határos nehézségét hivatott érzékeltetni, addig Snell-Hornby egy minden irányba nyitott, bonyolult és folyamatosan tovább alakuló, épülő útvesztőt, azaz inkább úthálózatot igyekszik leírni; nem a benne tévelygő, hanem a változatos tájában gyönyörködni tudó, fölé emelkedni kész térképész szempontjából.

Snell-Hornby említett kötetének fókuszában nem a színházi és drámaf fordítás áll, bár a szerző befolyásos alakítója a témakör elméleti irodalmának az 1980-as évek óta. A fordítástudomány fordulatainak nagy ívű áttekintésében csak Jiří Levý úttörő drámaf fordítás-elméleti meglátásai,<sup>88</sup> illetve az 1990-es évektől egyre nagyobb kutatói figyelmet vonzó multimedialis/audiovizuális fordulat kapcsán esik szó részletesebben a színházi és drámaf fordítás periferikusként kezelt témaköréről.<sup>89</sup>

A következőkben ezért elsősorban Inmaculada Serón-Ordóñez kétrészes kutatástörténeti áttekintésére támaszkodunk, mely az európai színházi fordításról való elméleti igényű gondolkodás utóbbi évtizedeinek aprólékos krónikáját nyújtja,<sup>90</sup> illetve hivatkozunk Ekaterini Nikolarea

<sup>87</sup> Vermeer 1994, 3.

<sup>88</sup> Ld. Levý 2011, 2012.

<sup>89</sup> A szerző képletesen a fordítástudomány „mostohagyerekeként” említi a drámaf fordítás kutatását az 1960-as évek és Levý elméleti alapvetése kapcsán, majd maga is mostohán bánik a témával a továbbiakban.

<sup>90</sup> Serón-Ordóñez 2013, 2014.

## 2. A SZÍNHÁZI FORDÍTÁSRÓL VALÓ GONDOLKODÁS FORDULATAIRÓL

előadhatóság és olvashatóság kettősségére épülő történeti összefoglalójára,<sup>91</sup> és kiegészítjük ezeket többek közt Susan Bassnett, Sirkku Aaltonen, Cristina Marinetti, Michaela Wolf és helyenként Valló Zsuzsa szempontjaival.

A színházi fordításról való elméletalkotás a „színházi” jelző kétféle, elvont és pragmatikus értelmezése között ingadozik, a drámáról mint színházi szövegről való elgondolások mintájára: a színháziság egyfelől az irodalmi műként is olvasható/felfogható drámába kódolt elvont színházi, azaz előadható jelleget jelenti; másfelől, gyakorlatiasabban, arra a helyre utal, amelynek céljaira vagy egyszerűen amelynek terében a fordítás létrejön. Az utóbbi évtizedek nyugat- és észak-európai színház-transzlatológiai gondolkodásában minden ingadozás ellenére határozottan az utóbbi értelmezés irányába történt elmozdulás: a „kétéltű” műnem, az egyszerre irodalmi és színházi dráma kvázi irodalmi fordítása felől a színpadi, azaz színpadon elhangzó és megjelenő szöveg fordítása, sőt, tágabban, bármilyen színházi közegben zajló vagy színházi eseményhez köthető fordítási tevékenység tanulmányozása felé. Az elméleti szövegek terminusválasztása is magáért beszél, illetve az, hogy a dráma- vagy a színpadi, színházi fordítás számít-e átfogóbb, a másikat tágabb keretbe foglaló, magába olvasztó fogalomnak.<sup>92</sup>

Mint a tudományterület tárgyának körülhatárolásában mutatkozó terminológiai kanyarok is sejtetik, a színházi fordításról való elméleti gondolkodás fordulatai a fordítástudomány fősodrától viszonylag függetlenül alakultak, a határtudományok, méghozzá elsősorban a színház- és dráma-kutatás által erősen meghatározott külön úton.

<sup>91</sup> Nikolarea 2002.

<sup>92</sup> Valló Zsuzsa a magyar szakirodalomra általánosabban is jellemző módon „kétéltű” drámaf fordításról beszél az ezredforduló környékén született írásaiban. A 2010-es évek elején megjelent fordításelméleti kézikönyv témába vágó két fejezetében Kevin Windle (2011) „drámaf fordítás”, Eva Espasa (2013) „színpadi fordítás” címszó alatt nyújt összefoglalót a tudományterületről. Susan Bassnett változó szemléletét szépen példázza az a széles fogalmi és szemléletmódbeli skála – „térbeli költészet”-hez hasonlított „színházi szöveg”-től (*Translating Spatial Poetry. An Examination of Theatre Texts in Performance*, 1978) „drámai/dramatikus szöveg”-ig (*Translating Dramatic Texts*, 1980) majd „színházi szöveg”-ig (*Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*, 1985), „színház számára való fordítás”-ig (*Translating for the Theatre: The Case Against Performability*, 1991), „színház és fordítás” viszonyrendszeréig (*Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*, 1998) –, amelyet írásai címeiből kiolvashatóan végigjárt. Serón-Ordóñez címválasztását (*Theatre Translation Studies: An Overview of a Burgeoning Field I.–II.*, 2013–2014) részletesen indokolja a bevezetőben, és sokatmondóan azt tartja említésre érdemesnek, hogy a tanulmány nem zárja ki érdeklődési köréből az olvasásra szánt drámaf fordítás („translation for the page”) szakirodalmát.

A színháziság, előadhatóság kritériumainak pontosabb meghatározását célzó elméleti reflexiók terén az 1960-as, 1970-es évek hoztak áttörést mind Valló, mind Serón-Ordóñez elmélettörténeti narratívája szerint. A korszak politikailag kettéosztott Európájában két párhuzamos és egymással sokáig csak aszinkron módon kommunikáló diskurzus indult el: egyfelől a prágai szemiotikai iskola strukturalista szempontjait a műfordítás elméletében alkalmazó Jiří Levý *A fordítás művészete (Umění překladau, 1963)* című kötetének drámafordításról értekező fejezetével; másfelől gyűjteményes kötetekben és a *Babel* című fordítástudományi folyóiratban megjelent esszéisztikus hangvételű írásokkal az előadhatóság, játszhatóság, mondhatóság kritériumait, a szöveg színháziságának ismerveit,<sup>93</sup> valamint a színházi fordítás és adaptáció elválaszthatatlanságát<sup>94</sup> illetően.

A következő évtized előrelépést jelentő publikációi, az Ibsen-fordító Michael Meyer és a fordításelméleti szakember, Susan Bassnett tanulmányai az előadásra szánt drámaszövegnek a fordítás során követendő/közvetítendő színháziságát a szöveg mélyebb rétegében rejlő és ható, a szövegből tehát kiolvasható szubtextusban,<sup>95</sup> illetve a belekódolt gesztusnyelvben<sup>96</sup> vélték megragadni.

A dramatikus szövegek fordítására reflektáló elméleti irodalmat és összehasonlító kutatást érintő hiányérzet a 70-es és 80-as évek fordulóján fogalmazódott meg, legmarkánsabban Bassnett írásaiban. A kutató olyan sikerrel hangoztatta 1980-ban megjelent *Translation Studies* című kötetének műnemspecifikus kérdéseket tárgyaló harmadik részében a drámafordítás elméletének elhanyagolt státuszát a költészethez és prózához viszonyítva,<sup>97</sup> hogy e panasz máig fel-felbukkanó tévképzetként erősíti meg az amúgy is kommunikációhiány sújtotta tudományterület perifériáján működő vagy alkalmi kutatókat gyökértelenségérzetükben. A mozgósító hatás azonban nem maradt el. Az elszórtan és egymástól elszigetelten megjelent drámatranszlatológiai tanulmányok, könyvfejezetek és drámafordítók tollából származó pragmatikus esszék hőskora után az 1980-as években korábban nem tapasztalt intenzitással folyt tovább, pluralizálódott és mélyült el új részletekben a színházi és drámafordításról való elméleti gondolkodás, illetve párbeszéd tudott kialakulni a kutatók és szempontjaik között a témának szentelt első gyűjteményes tanulmánykötetek megjelenésének köszönhetően.<sup>98</sup> Az Ortrun Zuber-Skerritt szerkesztette

<sup>93</sup> Ld. Corrigan 1961, Hamberg 1969.

<sup>94</sup> Mounin 1968.

<sup>95</sup> Ld. Peter Newmark részletes ismertetését Michael Meyer *On Translating Plays* című 1974-es írásáról: Newmark 1988, 112–113.

<sup>96</sup> Bassnett-McGuire 1980.

<sup>97</sup> Bassnett (1980) 2002, 123–124.

<sup>98</sup> Zuber-Skerritt 1980, 1984; Scolnicov–Holland 1989.

## 2. A SZÍNHÁZI FORDÍTÁSRÓL VALÓ GONDOLKODÁS FORDULATAIRÓL

két kötet témaválasztásában és szerkesztési elveiben tükröződtek azok a fő irányok és megszólalási módok, amelyek a színházi fordításról való gondolkodás alakulását a következőkben meghatározták. Az első tanulmánygyűjtemény, mint a címe is jelzi – *A színház nyelve. A drámafordítás és -átültetés problémái (The Language of Theatre. Problems in Translation and Transposition of Drama)* –, a nyelvközi fordítás témakörén kívül a színpadra való alkalmazás, az interszemiotikai fordítási dimenzió tanulmányozását is érdeklődési körébe vonta. A nonverbális és verbális aspektusokon kívül a kulturális vonatkozások és az adaptáció problémái is figyelmet kaptak. A ausztráliai szerkesztő bevezetőjében hangsúlyozta a kötet úttörő jellegét: új, körvonalazódóban lévő diszciplínaként beszélt a drámafordítás-tudományról, illetve kiemelte a szerzőválogatás nemzetköziségét (bár ez elsősorban a globális angol nyelvű diskurzus résztvevőit jelentette) és sokszínűségét, ami a megszólalók foglalkozását illeti. A gyűjtemény elméleti és gyakorlati szakembereket: színházi fordítókat, drámaírókat is megszólaltatott. A teoretikusok közül André Lefevere a normatív szemlélet felől a deskriptív megközelítés felé való elmozdulás szükségességét hangoztatta, Zuber-Skerritt pedig a nyelvi és irodalmi, stilisztikai megfontolásokon túlmutató, a dramatikus szöveg fordítását az előadás kontextusában vizsgáló kutatói megközelítés mellett érvelt. A bizonyos szempontból folytatásnak tekinthető, 1984-es tanulmánygyűjteménye – *Könyvrolapról a színpadra: a színház mint fordítás (Page to Stage: Theatre as Translation)* – egyenesen a tágabb értelemben vett színpadi fordítást, azaz a színpadra alkalmazást tárgyalta, színházi alkotók: rendezők, dramaturgok/adaptálók, színészek bevonásával az elméletet a praxis felé tágító diskurzusba.

Az 1970-es évek elméletalkotóira jellemző irodalomelvű megközelítési mód tehát egyre világosabban elmozdult egy performatív szemlélet irányába, mely az előadás egész multimediális kontextusában vizsgálta a dramatikus szöveg fordítását és színpadra alkalmazását. A Zuber-Skerritt által bejelentett diszciplínává érés azonban csak a 2000-es évek elejére vált egyértelművé. Ehhez nem csupán a színházi fordítás fogalmának egyre komplexebb értelmezésére, a tudományterület specifikus terminológiájának kialakítására, tudományos műhelyekre és a nemzetközi fordítástudományi párbeszéd fórumainak kialakítására volt szükség, hanem a 90-es években lezajlott diszkurzív konszolidációra is. Azokra a leíró fordítástudományi elveket alkalmazó, illetve a társtudományok – a nyelvészet, stilisztikán, irodalomelméleten túl a performatív fordulatra reflektáló színháztudomány – felé is kitekintő monográfiákra<sup>99</sup> és tanulmányköte-

<sup>99</sup> Ld. Brisset 1990, Heylen 1993. és Aaltonen 1996. deskriptív összehasonlító monográfiáit. Észrevehető a fordítástudomány kulturális fordulatának hatása: a szociokulturális háttér, illetve az akkulturáció jelenségének és fokozatainak tanulmányozása a fordítások tükrében.

tekre, melyek az ezredforduló környékéig sorban születtek, és ezzel lépéselőnybe hozták a legaktívabb kutatói bázissal rendelkező angol–amerikai, német, francia, spanyol és a kisebbek közül például a finn színházi fordítástudományt. Nyugvópontra jutott az a Nikolarea szerint a 20. század utolsó másfél-két évtizedét meghatározó vita, mely a szövegközpontú és előadás-központú megközelítési módok között zajlott, és drámaian rajzolódik ki Susan Bassnett előadhatósággal, gesztusnyelvvvel kapcsolatos írásainak fordulatossá egymásutánjából (ld. erről bővebben a performabilitás fogalmát is tárgyaló következő fejezetben). Ahogy Nikolarea rámutat, az olvasásra és előadásra szánt drámafordítás éles szembeállításával egymással mesterséges elméletirői polarizáció.<sup>100</sup> Ez a redukcionista elképzelés, mely a színházi fordításkutatás kezdeti fázisát mozgatta, lassanként átadta helyét egy árnyaltabb, a fordítást tágabban értelmező és a színpadi előadásra szánt fordítást többfázisú folyamatként és kollektív tevékenységként látó/láttató felfogásnak.<sup>101</sup> E dualitást tovább oldották, pluralizálták, majd a színházi fordításról funkcióspecifikusan gondolkodó, többféle fordításfajta megkülönböztető teoretikusok a 2000-es évek során.<sup>102</sup>

Az 1980-as, 1990-es évek szakirodalma tehát egyrészt szemléletes metaforikus elgondolásokkal gazdagította a színházi fordítás elméletét, melyek közül említést érdemel például Mary Snell-Hornby kottametaforája,<sup>103</sup> melyet Mark O’Thomas – a zenei asszociációs mezőn belül maradván – az improvizáció dimenzióját is magába építő dzsesszként gondolt képletesen tovább;<sup>104</sup> illetve Sirkku Aaltonen albérléthonalata. Ő Michel de Certeau nyomán a fordító által kibérelt lakáshoz hasonlítja a drámaszöveget, melyet az birtokba vesz, és saját ízlésének, egyéniségének és tanult beidegződéseinek megfelelően rendez be, dekorálja újra.<sup>105</sup> Aaltonen ezzel a társbérllet-metaforikával árnyalja azt a képet, melyet korábbi kötetében az erőszakosabb beavatkozást sugalló „akkulturáció”, „a Másik akkulturációja” terminussal írt le,<sup>106</sup> már ezzel is szelídítve elődei, például Patrice Pavis szóhasználatán, aki az 1980-as és 90-es évek fordulóján megjelent írásaiban kulturális kisajátításként beszélt a fordításról.<sup>107</sup>

<sup>100</sup> Nikolarea i. m.

<sup>101</sup> Ld. pl. Pavis 1999.

<sup>102</sup> Ld. Aaltonen 2010a, 15–16; 2010b.

<sup>103</sup> Snell-Hornby 2006, 86.

<sup>104</sup> O’Thomas 2013, 55–64.

<sup>105</sup> Aaltonen 2000, 9.

<sup>106</sup> A kulcsszó már a monográfia címében is szerepel: „Acculturation of the Other”, Aaltonen 1996.

<sup>107</sup> Ld. Pavis 1989, 1992.

## 2. A SZÍNHÁZI FORDÍTÁSRÓL VALÓ GONDOLKODÁS FORDULATAIRÓL

A metaforikus teoretizáción túl azonban születtek a drámafordítások leírására alkalmas modellek is: Louise Ladouceur a deskriptív fordítástudományi iskolától örökölt, irodalmi fordítások leírására használt Lambert és Van Gorp-féle sémát alkalmazta,<sup>108</sup> míg Sirkku Aaltonen a formatervező Victor Papanek funkcionális modelljével kísérletezett színházi fordítások kapcsán.<sup>109</sup>

A nyugati színházi fordítástudományi diskurzusból a kezdetektől jelen lévő téma, az interlingvális fordítók helyzetének elemzése a (színház) intézményi hierarchiában az 1990-es években egyre nagyobb hangsúlyt kapott, különösen az angol nyelvterület színházi gyakorlatának fordítói „kasztrendszerét” érte gyakori kritika.<sup>110</sup> A fordításokról mint produktumokról való leíró értekezés mellett sok esetben áttevődött a hangsúly a fordítók személyére, státuszára, illetve a fordítás folyamatára, többek közt a David Johnston szerkesztette 1996-os esszé- és interjúgyűjteménynek köszönhetően. A *Stages of Translation* című kötet kapcsán egyenesen a gyakorló fordítók hozta fordulatról („practitioners’ turn”) beszél Serón-Ordóñez.<sup>111</sup> Említést érdemel továbbá az a tudományos reflexió számára ekkor megnyíló új terület, mely a színház közegében eddig legfeljebb technikai mellékkörülménynek számított: a színpadon zajló színházi fordítás, azaz a feliratozás és szinkrontolmácsolás vagy más formájú nyelvi közvetítés kérdése és helye az előadásban.

A 2000-es évek elejére tehát a színházi fordítástudomány zavarba ejtő gazdagsága és sokszínűsége mellett jellemző a határok tágításának igénye, az új kutatási és elméletalkotási módok iránti érdeklődés. A gyakorlatról leválasztott teoretizálás, mely az önálló diszciplínává válás fontos mozzanata volt a 80-as, 90-es években, az, hogy az elmélet a praxistól megfelelő rálátást biztosító távolságra helyezkedett, lassanként korlátozó tényezőnek bizonyult. A leíró fordításkutatás viszonylagos objektivitása után újra a praxis és teória, azaz a fordítás és arról való elemző, általánosító gondolkodás közötti kapcsolat szorosabbra fűzése jelentette a továbblépés lehetőségét. Egyfelől a Snell-Hornby által a fordítástudomány általános tendenciájaként emlegetett „empirikus fordulat”<sup>112</sup> enyhén megkésett lecsapódásaként, illetve a kijelölt diszciplínahatárok gondolatébresztő átlé-

<sup>108</sup> Ld. Serón-Ordóñez 2013, 105–106.

<sup>109</sup> Ld. Aaltonen 1997b.

<sup>110</sup> Aaltonen használja a kasztrendszer szót. Aaltonen i. m. De már Michael Meyer 1974-es írása is szót ejt a brit színházakban bevett gyakorlatnak számító kettős fordításról: a névtelen nyelvi szakértő által készített szó szerinti nyersfordítások alapján a forrásnyelvet nem vagy kevésbé ismerő színházi szakember, általában egy neves drámaíró készíti el a színpadi változatot. Ld. Meyer i. m.; Johnston 1996; Mateo 2002.

<sup>111</sup> Serón-Ordóñez i. m. 106.

<sup>112</sup> Snell-Hornby i. m., 115.



pése, jellemzően például a színházi és filmes fordítás rokon területeinek közös ernyőfogalmak alatt való egyesítése révén,<sup>113</sup> vagy a szociológia és kultúranropológia tudományterületeihez való fogalmi és módszerbeli csatlakozással.<sup>114</sup>

A Snell-Hornby terminusával „globalizációs fordulat”-nak nevezhető átrendeződés a színház közegében nem csupán a technikai fejlődésnek köszönhetően felgyorsult kommunikációt és nagyobb mobilitást, illetve az angol nyelv túlsúlyát jelentette a nemzetközi rendezvényeken, hanem a színházi események és gyakran a dramatikus szövegek többnyelvűsödését is. A fordításkutatás természetes módon tematizálni is kezdte a színpad heteroglossziáját.<sup>115</sup> Ez a tematika a kisebbségi magyar színházi gyakorlat fordítástudományi szempontú vizsgálatában is aktuális és fontos kérdés lehetne.

Serón-Ordóñez áttekintő tanulmányának tanúsága szerint az utóbbi másfél-két évtizedet a kutatás robbanásszerűen gyorsuló üteme jellemzi, bár az egységes és szilárd elméleti keretek felállítása szerinte továbbra is várat magára.<sup>116</sup> A tanulmány második részét a pusztán kronológián túlmutató tematikus tagolás jellemzi. Ezzel a kutató egyben a „nagykorúvá vált” színházi fordítástudomány szerteágazó irányait is jelzi. Ezeket a kvázi lineáris dialektikát megbontó, különböző irányú fordulatokat foglaljuk röviden össze az alábbiakban.

Az elmélet és gyakorlat szervezettebb összekapcsolása<sup>117</sup> mellett a kutatás kiterjedt korábban felfedezetlen földrajzi<sup>118</sup> és tudományos területekre. Ez utóbbi terjeszkedés elsősorban a színpadon, az előadás terében és idején zajló fordítás tanulmányozásának differenciálódását jelentette: a feliratozás, tolmácsolás, színopsziskészítés hagyományosabb formái mellett kutatói figyelem irányult a kommentár, az előadással dialogikus viszonyt fenntartó kreatív feliratozás<sup>119</sup> és a színházi élmény érzékelésétől részben elzárt hallás- és látássérült közönség inklúzióját segítő, komplex fordítási

<sup>113</sup> Ld. az adaptáció témakörében Phyllis Zatlin beszédes című tanulmánykötetét: *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*, Zatlin 2005.

<sup>114</sup> Ld. Aaltonen 2000, 2007; Wolf 2007, 2017.

<sup>115</sup> Ld. Carlson 2006, Aaltonen 2009.

<sup>116</sup> Serón-Ordóñez 2014, 28.

<sup>117</sup> A korábban említett *Stages of Translation* című gyűjteményes kötet ilyen irányú szerkesztési elvét 2000-től több kiadvány is követte. Ld. Upton 2000., Coelsch-Foisner-Klein 2004, Anderman 2005, Zatlin i. m. Rövid megszakítás után, a 2010-es évek kezdetén aztán a kutatói párbeszéd olyan intenzitással terelődött újra a kollaboratív fordítás és az ezzel összekapcsolódó elméleti reflexió témájára, hogy újabb „practitioners' turn”-ról, a gyakorló fordítók közreműködésének köszönhető újabb fordulatról lehetett beszélni a színházi fordításról való gondolkodásban. Vö.: Baines-Marinetti-Perteghella 2011.

<sup>118</sup> Az afrikai és ázsiai kultúrákkal folytatott fordítástudományi párbeszéd kap hangszlyt. Ld. pl. Che Suh 2002; Lindsay 2006.

<sup>119</sup> Ladouceur 2013.

## 2. A SZÍNHÁZI FORDÍTÁSRÓL VALÓ GONDOLKODÁS FORDULATAIRÓL

feladatok témájára. A marginalizált csoportokra és kisebbségekre általánosan is a 2000-es években kezdett el figyelni a színházi fordítástudomány.<sup>120</sup>

Az új évezredben érkezett el az ideje annak is, hogy a színházi fordítás témakörére specializálódott önálló folyóirat szülessen,<sup>121</sup> ekkor fogalmazódott meg az igény a tudományterület terminológiájának egységesebbé tételére, illetve a korábban leírtak és az esetlegesen már meghaladott szempontok ismételtetésének elkerülésére.<sup>122</sup> A drámairodalom klasszikusainak fordítására és újrafordítására irányuló reflexió előadás-központú kutatási elveket érvényesítve éledt újra,<sup>123</sup> az új historizmus fogalma a drámafordítás-történeti kutatás mellett az elmélet terminológiáját is gazdagította.<sup>124</sup> A színház-transzlatológia immár klasszikusnak számító kérdései (fordítás és adaptáció viszonya, a performabilitás és a dramatikusság hézagosság, „lyukacsos” jellege) újra és újra terítékre kerültek új szempontrendszerek alapján (ld. a következő alfejezetben). A honosítás-idegenítés és fordíthatóság/fordíthatatlanság kimerítettnek és elavultnak tűnő kérdései a nyelvi közvetítés nehézségein túlmutató, kulturális és (társadalom)politikai diszkurzív keretbe helyezve újra aktuálissá váltak.<sup>125</sup> Az 1970–90-es évek interkulturális színházának kulturális elemeket kisajátító, „gyarmatosító” gyakorlata helyett a 2000-es évek nyugati színházi praxisában a kultúrák egyenrangúbb, „krosszkulturális”, nem hierarchikus összefonódására, dialogikus viszonyára épülő előadásokkal kísérleteztek.<sup>126</sup>

A legújabb irányok között különösen nagy hangsúlyt kap a szociológiai és filozófiai kitekintés, mint a fordító megbecsültségét és a színházi fordítás kollaboratív folyamatában betöltött szerepét vizsgáló kutatások,<sup>127</sup> illetve a fordításra a Másikkal folytatott párbeszédként (etikai gyakorlat-

<sup>120</sup> Beverley Curran japánra fordított nyugati drámák kapcsán hívja fel a figyelmet a bennszülött kisebbségek és marginalizált csoportok problémáinak tematizálásában közreműködő fordítás kérdésére, David Kinloch egy québeci francia queer melodráma kanadai angol és skót fordításait tárgyalja tanulmányában. Ld. Curran 2008; Kinloch 2007.

<sup>121</sup> A határtudományok periodikáinak több tematikus különszáma után (ld. Serón-Ordóñez i. m., 36–38.) egy teljesen a színházi fordításoknak (elsősorban a latin-amerikai dráma angol nyelvű fordításának) és a témát tárgyaló elméleti és kritikai írásoknak szentelt online folyóirat indult el *The Mercurian* címmel az Észak-Karolinai Egyetem dramaturgiaprofesszora, Adam Versényi szerkesztésében, 2007-ben.

<sup>122</sup> Regattin 2004.

<sup>123</sup> Az ókori klasszikusok mellett a spanyol aranykor „comediájának” angol és Shakespeare drámáinak francia, spanyol és holland fordításairól született elemzések, tanulmányok ismertetését ld. Serón-Ordóñez i. m., 41–43, 48–50.

<sup>124</sup> A drámaklasszikusok színpadra fordításának gyakorlatát elemző David Johnston számára az új történelmiség nem múltrekonstrukciót jelent, hanem a múlt új életre keltését a megőrzése érdekében. Ld. Johnston 2009, 61.

<sup>125</sup> Ld. Shread 2007; Serón-Ordóñez i. m., 43–46.

<sup>126</sup> Fischer-Lichte 2014, 9–30.

<sup>127</sup> Ld. Aaltonen 2013.



ként) tekintő színház-transzlatológia etikai fordulata<sup>128</sup> mutatja. A kutatási módszerek és elméleti fogalomrendszer bekapcsolása a szociológiával, antropológiával és mindenekelőtt a performatív gyakorlatok vizsgálatára szakosodott „performance studies”<sup>129</sup> eleve határátlépésekben gondolkodó diskurzusával folytatandó interdiszciplináris párbeszédbe továbbra is produktív irány, és érezhetően kihangsúlyozódik a 2010-es évek tudományos kiadványaiban.<sup>130</sup> A performativitás újra felfedezett fogalma, melyet kreatívan aknáz ki többek közt Sirkku Aaltonen a fordítást performatív gyakorlatként elemző tanulmányában,<sup>131</sup> nem a színház-transzlatológia sokat emlegetett műszavában, a performabilitásban (az előadhatóság kritériumában) gyökerezik, illetve természetesen nem tévesztendő össze azzal, hanem sokkal inkább az Erika Fischer Lichte által John L. Austin és Judith Butler nyomán kulcsszóvá emelt performativitásfogalomban, mely a produktumként értett alkotás felől az eseményként értendő alkotási folyamat felé tereli a színházstudományi diskurzust.<sup>132</sup> Aaltonen ezt az elgondolást a színházi fordításra vonatkoztatja, performatív eseményként elemezve, bontva ki azt,<sup>133</sup> de természetesen a fordításról való gondolkodási, elméletalkotási folyamatra is alkalmazhatjuk ezt a folyamatmodellt, a színházi fordítást és róla való teoretizálást egyfajta elméletkonstruáló gondolatperformszéként szemlélve.

Konklúzióiban Serón-Ordóñez visszakanyarodik Susan Bassnett máig emlékezetes kijelentéseiig az 1980-as évekből: a Bassnett által egykor legelhanyagoltabbnak ítélt fordítástudományi terület nem nevezhető feltérképezetlennek többé, legalábbis ami az angol, francia és kanadai, spanyol, német és finn színházi kultúra fordításhoz való viszonyát illeti. Valójában épp ellenkező a helyzet: Cristina Marinetti, a Cardiffi Egyetem színház-transzlatológusa szerint „a színházi fordításról és azt érintően az utóbbi években megjelent szakirodalom pusztá mennyiségéből adódóan

<sup>128</sup> Ld. Maitland 2012.

<sup>129</sup> A Richard Schechner által bevezetett „performance studies” elnevezés lefordíthatatlanságával, azaz az angol kifejezés teljes jelentésmezejének ökonomikus magyarázatával kapcsolatos problémákról ld. pl. Oroszlán Anikó írását: Oroszlán 2010.

<sup>130</sup> Ld. Bigliazzi–Kofler–Ambrosi 2013; Marinetti 2013; Aaltonen i. m.

<sup>131</sup> Aaltonen i. m.

<sup>132</sup> Ld. Fischer-Lichte 2009, 47.

<sup>133</sup> Richard Schechner alap gondolatából kiindulva, melynek értelmében „szinte bármit”, bármilyen viselkedést, eseményt, tettet vagy dolgot vizsgálhatunk performanszként (a fogalom schechneri értelmében), Aaltonen a Bruno Latour nevével fémjelzett cselekvő-hálózat elmélet („actor-network theory”) modelljét és a fordítástudomány alapvetően interlingvális fordításfelfogásától eltérő transláció fogalmát alkalmazva kíséri nyomon egy előadás céljára készült fordítás „fabrikálását”.

## 2. A SZÍNHÁZI FORDÍTÁSRÓL VALÓ GONDOLKODÁS FORDULATAIRÓL

valamennyi megközelítési mód és téma felületes áttekintése is gargantuai feladatot jelentene”.<sup>134</sup>

Ugyancsak Bassnett szellemében teszi fel és hagyja nyitva a tanulmány szerző a kérdést, hogy sikerült-e kijutnia a kutatásnak az útvesztőből,<sup>135</sup> posztlabirintusi fázisába ért-e tehát a dramatikus szöveg fordításáról színháziként való gondolkodás? A kérdésre magától értetődő választ kínál a Snell-Hornby és Wolf képviselte „fordulatos” tudománytörténeti látásmód, mely nem végtelen útvesztőben való bolyongásként, hanem a különböző elméletalkotási irány- és paradigmaváltások folyamatos, nem lezárható feltérképezéseként tekint a korábbi tudományos elképzelések, kutatási irányok között való eligazodásra és a színházi fordításról való reflexió érvényes szempontrendszerének kialakítására.

A tudományterület szakirodalmának túlbujánzása, az elméleti irányok túlkínálata az amerikai, illetve nyugat- és észak-európai régió kivül korántsem ilyen egyértelmű. Nem a reflexió hiányzik, hisz a fordítások színházivá tételéről, színpadra alkalmazásáról minden előadás alkotócsapata elgondolkodik, és ennek a sokszereplős, összetett folyamatnak gyakran írásos vagy másképp rögzített dokumentuma is születik műsorfüzetek lapjain, fordítói műhelynaplókban, színházi lapok hasábjain vagy épp – ritkábban – konferenciákon<sup>136</sup>, drámafordítók műhelybeszélgetéseiben, interjúiban. A magyar nyelvterület kőszínházi struktúrájában azonban a „csupán” fordítónak, akár az élő civil szerzőnek,<sup>137</sup> többnyire az önbizalom-hiányos kívülálló szerepe jut, vagy, magabiztosabb fellépés és akadémiai beágyazottság esetén, a felülemelkedés a drámaszöveg megtámadhatatlanul komplex interpretációjának felsőbb régióiba.<sup>138</sup> A párbeszéd a

<sup>134</sup> [The sheer breadth of scholarship published on and around theatre translation in recent years would make even a cursory review of all approaches and themes a gargantuan task], Marinetti 2013, 309.

<sup>135</sup> A tanulmányíró egy 2012-es, Manuela Carvalho és Daniela Di Pasquale szerkesztette gyűjteményes kötet címére utal: *A labirintus után: színház és fordítás (Depois do labirinto: teatro e tradução)*.

<sup>136</sup> Kivételesen jól dokumentált példa erre a Katona József Színházban 2017. április 22-én rendezett, drámafordításról szóló konferencia, melynek videófelvetele elérhető a színház honlapján: <http://katonajozsefszinhaz.hu/42785-videon-a-dramaforditasrol-rendezett-konferencia>.

<sup>137</sup> Ld. pl. Márton László kellemetlen tapasztalatait a darabjainak próbafolyamatában való részvétel kapcsán: Elek 2014.

<sup>138</sup> A Katona József Színházban rendezett konferencia megszólalói között ilyen méltán privilegizált helyzetben volt, azaz a színházi „mesteremberek” diskurzusa fölött állt Nádasy Ádám műfordító és nyelvész, illetve Karsai György klasszika-filológus, egyetemi tanár. A tudósi tekintélyében kevésbé bízó, bár sokoldalú színházi és műfordítói tapasztalattal, illetve alapos filológiai háttérismeretekkel felvértezett norvég szakos egyetemi adjunktus, Domsa Zsófia viszont inkább a kívülálló pozíciójából nyilatkozott – szinte mentegetőzve – az általa fordított kortárs norvég szövegek szokatlan minimalizmusáról, a magyar közegben könnyen befogadható ibseni hagyományhoz képest kétes színházi erényeiről és előadhatóságáról.

színházi alkotók és a gyakorló fordító között, amennyiben ez utóbbi nem belső, színházi alkalmazott (többnyire dramaturg) maga is, az előadás dramaturgiájának zsiliprendszerén keresztül történik, ha elkezdődik egyáltalán. A rendező (és víziója) által uralt hierarchikus intézményi berendezkedés keretei közt valódi párbeszédre csak ritkán, egy-egy kivételes (en egyenrangú) rendezői–dramaturg-fordítói együttműködés esetén adódik alkalom.<sup>139</sup> A kevésbé autoriter vagy kevésbé intézményesült, projektalapon működő független közegben és kulturális vagy színházi intézetekhez (pl. I.T.I., OSZMI), fesztiválokhoz (pl. a Kortárs Drámafesztivál) köthető színházi, felolvasószínházi projekteknél, a színházművészeti képzés intézményeiben<sup>140</sup> több alkalom nyílhat a dialógusra a nyelvi fordítást végző(k) és a fordítást színpadra alkalmazók között, ideális esetben akár a közönség bevonásával.<sup>141</sup> Színházi transzlatológusok azonban nemigen részesei e vitáknak, beszélgetéseknek; a színházi fordítás komplex jelenségét és sokféle modalitását kutató elméleti szakember szinte ismeretlen a magyar színházi és tudományos diskurzusban. Következésképp a színházi fordítás terepén tapasztalható tendenciák – különösen a témánk szempontjából releváns hiányjelenség, mely a finn kortárs dramatikus szövegeket, különösen a szerzői színház textusait érinti – elemző tudományos reflexió nélkül maradnak.

Jól kitaposott elméleti csapások híján megpróbálok olyan fogalmi fogódzókat keresni, melyek alapján a pusztán ítélezésnél reflektáltabban vizsgálhatóak az előadatlanul heverő drámafordítások és a sajnálatosan lefordítatlanul maradó kortárs finn szerzői színházi szövegek. A következőkben tehát a drámafordítás-elmélet klasszikusnak számító, a legkülönbözőbb kutatástörténeti fordulatok kapcsán vissza-visszatérő kulcsfogalmi és elképzelési közül választok hármat, hogy segítségükkel árnyalni próbáljam a Leea Klemola, Laura Ruohonen és Kristian Smeds színházi szövegeinek kapcsán kifogásként felmerült előadhatatlanság kérdését.

<sup>139</sup> Mint az Ascher Tamás és Eörsi István, Ascher és Spiró György vagy Zsótér Sándor és Ungár Júlia közötti szoros együttműködés esetében, mutat rá Albert Mária a fent említett konferenciáról szóló beszámolójában: ld. Albert 2017.

<sup>140</sup> Ld. pl. Gál Boglárka beszélgetését Albert Máriával a marosvásárhelyi drámaírói mesterképzés keretein belül zajló színházi fordítói műhelymunkáról: Gál 2016.

<sup>141</sup> A színészek megszólaltatása és a közönséggel folytatott dialógus fájdalmasan és a hierarchikus beidegződéseket erősítő módon hiányzott, Albert Mária beszámolója szerint, az egyébként sokszínű Katona József színházbéli fórumon is.

## 2.2. A színházi és drámafordítás-tudomány trópusairól

„És valóban, átható erejű kulturális tapasztalatokra volt szükség ahhoz, hogy [...] a latin eredetű bevett minta megkérdőjelezése így gyökeret verhessen. Ugyanígy előfordulhat, hogy egy eljövendő kor saját fordításról szóló diskurzusa őriz majd egy-egy fordulatot a 20. századi számítógépes nyelvfeldolgozás addigra rég elavult kézikönyveiből. Illetve az is megeshet, hogy nem.”<sup>142</sup>

Az eddig tudománytörténeti műszóként alkalmazott *fordulat* főnév a körülmények különös összejátszása folytán magyarul egy töről fakad a történetileg vizsgált tudományág tárgyával, a *fordítással*. A *fordítás* szavunk maga is fordítás: a latin nyelvben Cicero korában honos három egymástól eltérő kifejezés, a *közvetítést, átszállítást* jelentő *transferre (translatum)*, a *visszaadasként, utánzásként* értett *reddere* és a *vertere/convertere*, azaz *átvált(oztat)ás, átfordítás* közül ez utóbbinak a magyarítása. Az európai nyelvek többségében tovább élő első szemantikai kör, az átvitelként értett fordítás helyett a magyar nyelvben és ezzel a metaforikus gondolkodásban – történetesen a finnhez hasonlóan – a konverzió képzeje él tovább a *fordítás* katakretikus szóképeinek köszönhetően,<sup>143</sup> és nem a *tradukcióé, translációé*. A *fordítás* mint elsősorban átváltás, átváltoztatás, metamorfózis, jól megfér egymás mellett egyébként a növényi asszociációkat ébresztő átültetés és a gondolatainkat a színházi alakítás irányába mozdító utánzás, visszaadás mellett a fordítandónak magyar identitást kölcsönző magyarítás, érthetővé tevés, azaz magyarázás etnospecifikus fogalmaival is. Érdekes megemlíteni azonban, hogy a színházi és drámafordítás szakirodalmában a *magyarítás* kifejezés köznyelvi általánosságából speciális szakszóvá avanszált: olyan kulturális átültetést alkalmazó fordításokat vagy radikálisabb, akkultúráló és magyar kontextusba ágyazó átdolgozásokat jelöl,<sup>144</sup> melyek az identitását kereső, eredeti magyar nyelvű drámairodalom mellett nyújtottak átmeneti megoldást a nemzeti nyelvű színjátszás igényeire a

<sup>142</sup> [And indeed, it took a particularly powerful cultural experience [...] to implant this questioning of the established Latin-derived model. Just so might some future age preserve in its own discourse about translation, some turn of phrase from the long-obsolete manuals of twentieth-century computerized language-processing. Or then again, possibly not.] Round 2005, 53.

<sup>143</sup> A *fordítás*, akárcsak számos más nyelv fordítást jelölő figuratív alapkifejezése (pl. a finn *käännös*, a német *Übersetzung* vagy a latin *translatio* és újlatin, illetve angol származékai) nem szokványos adalékmetaforák, hanem hézagpótló, közvetlen megnevezés híján szükségből alkalmazott katakretikus szóképek.

<sup>144</sup> Ld. Benó 2005, 28.

19. század közepéig. Ám erre a partikuláris példára talán nincs is szükség ahhoz, hogy belássuk, a színházi fordítás és a hozzákapcsolódó reflexió – az irodalom és előadó-művészet között mozgó vizsgálati tárgyával – mindig is kicsit különutasnak számított, még a szelíd erőszakkal irodalmiasító tendenciák sem fosztották meg tartósan színpad- és előadásfüggő öntudatától. Így amikor Andrew Chesterman példája nyomán azon gondolkodunk el, milyen vissza-visszatérő fogalmi elemeit, újra és újra felbukkanó *mémjeit*, azaz utánpótlás vagy átvétel útján terjedő kognitív mintázatait, egyforma szófordulatokban lecsapódó (gyakran többé-kevésbé különböző) elképzeléseit azonosíthatjuk a színházi fordításról való gondolkodásnak, akkor azt látjuk, hogy a legmakacsabb mémek, a legszívósabb trópusai a színházi és drámatranszlatológiának azok az állandó jelzők és hasonlatok/metaforák, melyekkel a tudományterület önnön specifikumát próbálja körülírni.<sup>145</sup> E jellemzők, melyek a próza vagy vers epikus és lírai használatától eltérővé teszik a dramatikus szöveget, a drámafordítás-kutatás immár klasszikussá vált alapszövegei szerint: az eddig is sokszor emlegetett *előadhatóság* vagy – a Susan Bassnett és más drámatranszlatológusok nyomán átvett neologizmussal – *performabilitás*, mely gyanúsán sokféleképp értelmezhető; illetve a drámai/színházi szöveg anyagára jellemző különös porózus felépítés, az a sűrítést és többdimenziós kitérítést is lehetővé tevő tulajdonság, melyet Anne Ubersfeld nyomán „*troué*”-nak<sup>146</sup> nevezhetünk. A dramatikus szöveg epithetonjai mellé harmadikul az a hasonlat kínálkozik ígéretes színházi fordításelméleti trópusként, mely épp vizsgálatunk tárgyának két elemét kapcsolja mindkét irányba működő analógiás viszonyba egymással: a *fordítás mint színház* és *színház mint fordítás*.

<sup>145</sup> Legismertebb művében, a *Memes of Translation (A fordítás mémjei)* című (alternatív fordításelmélet-történeti összefoglaló munkában Chesterman a mémkutató Richard Dawkins világsikerű fogalmát a fordítás kicsit sarkított, de kétségtelenül szellemes és továbbgondolásra inspiráló meghatározására használja fel: „Dawkins argues that human (and plant and animal) bodies are in fact survival machines for genes: they are the means whereby the genes ensure their own continuing replication, their own immortality. Human beings are also survival machines for memes, but they are not the only ones [...] But for a meme to be transmitted verbally across cultures, it needs a translation. Indeed, the need for translation is a neat criterion for the existence of a cultural boundary. This gives us a fundamental definition of translation: translations are survival machines for memes.” [Dawkins azt állítja, hogy az emberi (és növényi, illetve állati) testek valójában a gének túlélőgépei: ezek révén biztosítják a gének saját folyamatos replikációjukat, saját halhatatlanságukat. Az emberi lények ugyanakkor a mémek túlélőgépei is, sőt, nem is az egyetlenek [...] Ám ahhoz, hogy egy mémét verbálisan közvetíteni lehessen a különböző kultúrák között, fordításra van szükség. A fordítás szükségessége csakugyan világos kritériuma a kulturális határvonalak létezésének. Ezzel egyben a fordítás egy alapvető definícióját is megkapjuk: a fordítások a mémek túlélőgépei.]; Chesterman 1997, 7.

<sup>146</sup> Ubersfeld 1999 (1976), xvi.

### 2.2.1. Performabilitás avagy a *-hatóságok*

„Semmilyen megalapozott elméleti érv nem szól amellett, hogy a ‚performabilitás‘ létezhet vagy létezik.”<sup>147</sup>

„A fordítás hatalmi viszonyok függvénye, és mindig is az volt, a fordító pedig sajnos gyakran kerül gazdasági, esztétikai és szellemi értelemben alárendelt helyzetbe.”<sup>148</sup>

Első két kulcsfogalmunk fontos katalizátora volt a tudományterület körvonalazódásának és önállósulásának az 1980–1990-es években, és többszörös újraértelmezésük szorosan kapcsolódik az irodalomtudományos kiindulópontokra épülő drámatranszlatológiából színházi fordítástudománnyá való diszciplináris emancipálódás fordultatos folyamatához. A józan fordítóésszel felfogható evidenciaként kezelt minőségjelzőből drámafordítás-elméleti műszóvá emelt *előadhatóság* és alkalmi részleges szinonimái, a *mondhatóság*, *játszhatóság* autoritatív, bár kezdettől fogva problematikus, ellentmondásos és erősen kontextusfüggően meghatározható fogalmak. E drámatranszlatológiai *-hatóságok* valóban mémszerűen terjednek, és örökítik át magukat a dramatikus szövegeket érintő diskurzusban, minden trónfosztási kísérlet – vagyis minden elméleti ellenvetés és látványos szemantikai kiürülésük – dacára.

A performabilitás, azaz előadhatóság/játszhatóság fogalmát, melyet Susan Bassnett 1980-ban még úgy írt körül, nagy reményeket táplálva iránta, mint „az írott szöveg plusz dimenzióját, melyet a fordítónak valamilyen képp meg kell ragadnia”,<sup>149</sup> az azóta eltelt évek során egyre gyanakvóbban kezdte kezelni magán Bassnetten kívül a tudományterület sok más kutatója is. Eva Espasa egy 2017-es tanulmányában így fogalmaz: „A textuális és extratextuális tényezők között a fordítás során megmutatkozó összefüggéseket – vagy feszültségeket – gyakran az ‚előadhatóság‘ ernyőfogalma alatt szokás tárgyalni. A terminus megfoghatatlanságának ellenére [...] a színpadi fordítás kutatásában és gyakorlatában a mai napig, az új évezredbe lépve is foglalkoznak ezzel a témával”.<sup>150</sup> A kutatás azonban az új

<sup>147</sup> [There is no sound theoretical base for arguing that ‚performability‘ can or does exist.], Bassnett 1991, 102.

<sup>148</sup> [Translation is, and always has been, a question of power relationships, and the translator has all too often been placed in a position of economic, aesthetic and intellectual inferiority], uo. 101.

<sup>149</sup> [„an extra dimension to the written text that the translator must somehow be able to grasp”] Bassnett 1980, 126.

<sup>150</sup> [The connections – or tensions – between textual and extra-textual factors in translation have often been addressed under the umbrella term of ‚performability‘. Despite the elusiveness of the term [...] the research and practice of translation for the stage in the new



évezredben már nem a fogalom egyértelmű meghatározására törekszik, épp ellenkezőleg: a terminus által az idők folyamán generált értelmezések sokféleségére hívja fel a figyelmet, és a különböző nézőpontok áttekintésére és ütköztetésére összpontosít.

Bassnett maga hosszú ideig vesződött a fogalommal, mint a korábban említett labirintushasonlatot újralátogató írásaiból kiderül: miután elemzően körüljárta az 1985-ben megjelent tanulmányában, különbséget téve a szöveg szintjén és a *mise-en-scène* közegében érvényesülő elvárások között az előadhatóságot illetően; majd ellene érvelt az 1991-es vitáiratában, végül letett a terminus használatáról, akárcsak a drámaszövegekben tetten érhető színháziság, egy olyan gesztikus dimenzió kereséséről, mely univerzálisan jellemző a műnem szövegeire, és csak a színházi előadásban való kibontásra vár.<sup>151</sup>

A dramatikus szövegekbe kódolt esszenciális performabilitás gondolatának elvetésével párhuzamosan zajlott a 90-es években az a színházi szöveghasználatot érintő folyamat, melynek során az írásban rögzített szöveg elsődlegessége, sőt egyáltalán szükségessége újra erőteljesen kérdőjeleződött meg a nyugati színházi gyakorlatban. A humántudományokban észlelhető performatív fordulat kicsit megkésett lecsapódásaként a drámafordítás-kutatás érdeklődési köre is színházivá/színházibbá kezdett szélesedni, mint már rámutattunk, a hangsúly az előadássá válást is a fordítási folyamat részeként vizsgáló színház-szemiotikai szempontokra helyeződött a korábbi, összehasonlító irodalmi látásmód szövegközpontúsága helyett. Ugyanakkor a kulturális aspektusok vizsgálatának fontossága egyértelművé vált a fordításkutatásban, a tudományterület interdiszciplinaritásának köszönhetően beépültek a transzlatológiába a színházstudomány szolgáltatta tanulságok. Belátva azt, hogy az írott textusba kódolt gesztikus szöveg (az az elképzelés, hogy a drámaszöveg kódolva diktálja a színpadi gesztusokat) egy adott színházi korszakra, a 20. században virágkorát élő realista-naturalista és posztnaturalista színház és dráma játékhagyományára jellemző elsősorban, Bassnett levonta a kiábrándító következtetést, hogy e „rendkívül korlátozott” színházfelfogásból kiindulva a performabilitással kapcsolatban csakis végletesen leegyszerűsítő következtetésekre juthatunk, melyek sosem lépnek túl a célszöveg gördülékenységére vonatkozó, az általánosság szintjén megfogalmazott igényeken.<sup>152</sup> E következtetésben megmutatkozik a transzlatológus kutató elégedetlensége az említett színházi konvenciórendszerben a fordítással kapcsolatban támasztott elvárásokkal szemben. A fordítás fordításságának minél tökéle-

millennium still address this issue.], Espasa 2017, 279.

<sup>151</sup> Bassnett 1985, 1991.

<sup>152</sup> Ld. Bassnett 1991, 102.

tesebb leplezésére törekvő színházi közegben az előadhatónak minősített, azaz (itt) könnyen fogyasztható, gördülékennyé honosító fordításoknak vagy (minél) átlátszó(bb) határfelületet kell képezniük a drámai forrásszöveg és a cél előadás között, vagy – mint az angol nyelvterületre jellemző színházi gyakorlatban bevett szokás – a „laikus” nyelvközi fordító teljes láthatatlanságra ítéltetik, munkájával csupán nyersanyagot szolgáltat a színpadi változatot készítő neves szerző számára, aki személyével és színházszakértői renoméjával garantálja, hogy a fordítás színházi lesz, és előadható, azaz nem „könyvíví”, nem „izzadságszagú”.<sup>153</sup> A realista-naturalista előadásmódra jellemző játék az itt és most illúziójával a fordításra is kiterjed tehát: a spontaneitás látszatát kelteni hivatott színjátékszöveg „fordítassága”, fordított volta elkendőzendő a néző-fogyasztó előtt. Ebben a színházi tradícióban tehát az *előadhatóság*, a fent említett többi *-hatósággal* egyetemben, csupán annak a domesztikáló gördülékenységnek a színpadi adaptációja, amelyet Lawrence Venuti és az általa a 90-es évektől kezdeményezett láthatóság-/láthatatlanságdiskurzus tematizált.<sup>154</sup> A fordítás gördülékenysége a kukucsáló színpad<sup>155</sup> átlátszó, negyedik falához hasonló illúziószolgáló konvenció: a szöveg fordítottsága éppúgy elhomályosítandó, akár az előadás reprezentáció volta. A realiztikus színpadi illúziót szolgálja és erősíti az, ha az idegen szöveg másságát emészthetővé, ismerőssé maszkírozza az ilyen értelemben előadható/játszható/mondható fordítás és honosító újírás. A *játszhatóság*, *performabilitás* ideál(j)a tehát szorosan kapcsolódik a Sztanyiszlavszkij-féle lélektani realizmus és naturalizmus hagyományához, a honosító, gördülékenyítő tendenciák a fordításban a valósághű reprezentáció belefeledkezésre csábító szemfényvesztését szolgálják. A terminus maga azonban nem rendelkezik stabil jelentéssel, és kilépve ebből a konvencióból, könnyen kiürül, öncélúvá vagy egyenesen céltalanná válik a használata. A dramatikus szövegbe kódolt performatív dimenzió, azaz a láthatatlan *mise-en-scène* létezése és kutathatósága tehát kérdésessé vált a színházi transzlatoológiában, különösen Hans-Thies Lehmann posztdramatikus színházról szóló elméleti alapvetése után.<sup>156</sup> William B. Worthen szavaival: „A szövegek nem szabják meg, hogyan használjuk őket, bár utalhatnak kortárs színházi konvenciókra, [...] vagy olykor kifejezhetik a szerző abbéli vágyát, hogy a darabot adott

<sup>153</sup> Ld. Bassnett i. m., Aaltonen 1996.

<sup>154</sup> Ld. Venuti 1995.

<sup>155</sup> A kőszínházainkban legelterjedtebb színpadi térszerkezetet szokás doboz- vagy kukucsáló színpadnak nevezni, melyet a közönség a színházi konvenció szerint a rivalda vonalában húzódó láthatatlan falon keresztül figyel a sötét nézőtérrel.

<sup>156</sup> A színházi elméletirő Lehmann a kortárs kísérleti színházi formáknak azt a vonulatát nevezi enyhén provokatíván „posztdramatikusnak”, melyek nem egyszerűen egy drámai cselekmény reprezentálására használják a színházi kifejezőeszközöket, hanem ellenkezőleg, túllépnek a drámai reprezentáció konvencionális modelljén. Ld. Lehmann 2006; Jászay 2008.



módon képzeljék színpadra”.<sup>157</sup> Nem beszélhetünk tehát egyféle módon megfejthető, a kód helyes felfejtésével előadássá bontható szövegről.

A drámafordítások előadhatóságával kapcsolatban megfogalmazott ítéletek és elvárások is kontextuálisan értendők következőképpen, és többnyire az azokat megfogalmazó színházi szakember vagy intézményvezető preferenciáit, illetve a célközönség igényeivel, a szöveg potenciális befogadhatóságával, sikerével kapcsolatos becslését tükrözik. Ahogy Eva Espasa 2000-ben megjelent tanulmányának címe is sugallja – *Előadhatóság a fordításban: Mondhatóság? Játshatóság? Vagy csak eladhatóság? [Performability in Translation: Speakability? Playability? Or Just Saleability?]* –, az előadhatóság megítélése inkább az előadó intézmény vagy társulat műsorpolitikájával függ össze, mint a drámaszöveg inherens színháziságával vagy azzal, mennyire képes azt visszaadni a fordítás. A performabilitással kapcsolatos ítéletekben mindig egy többszereplős játszma hatalmi viszonyai is tükröződnek, és e játszmákban a döntéshozói hatalommal alig vagy egyáltalán nem rendelkező fordító rendre alulmarad a dramaturgokhoz, rendezőkhöz, művészeti vezetőkhöz, igazgatókhoz viszonyítva.

A kortárs szerzői színház szövegei (azok a szövegek tehát, melyeket az írói, rendezői és néha színészi funkciókat magában egyesítő alkotó ír általában egyenesen egy adott társulatra) ráadásul a megszokottnál zavarosabb helyzettel szembesítik az előadhatóságukat bizonyítani és nyelvileg közvetíteni próbáló fordítót. Az olyan szerzői színházi szövegek esetében, melyek csak az eredeti alkotó rendezésében kerültek színpadra, értelemszerűen kimaradt a forráskultúrában egy, a drámaalapú kőszínházi struktúrában magától értetődő módon működő *előadhatóság-szűrő*: a szerzőtől különböző rendező és dramaturg, illetve a társulat és társulati döntéshozók ítélete. A performabilitás mint a szöveg mögött rejtő *mise-en-scène* létezése viszont a megszokottnál kézzelfoghatóbban adott. Amiről a színházi fordítás sajátosságairól elmélkedő Pavis kijelenti, hogy általában nem szolgál támpontul, ti. a színpadi konkretizálódás, a szöveggel együtt születő színházi megvalósulás,<sup>158</sup> az a drámaírói, rendezői, dramaturgi, olykor színészi funkciókat személyében egyesítő színpadi szerző műveinek esetében pont, hogy adott. Olyan öntörvényű színházcsinálók, mint például Leea Klemola vagy Anna Paavilainen, akik színészi előképzettséggel vágtak neki előadásaik létrehozásának, igenis egy előadásból – nem képzeletbeliből, hanem valós színházi produkcióból – párolják le a később írásban is rögzülő szöveget, azaz egyrészt bizonyítottan előadható, hisz már előadott szöveget írnak (le), másrészt a szöveg szerves kapcsolatban

<sup>157</sup> [„Texts do not direct how we use them, though they may point to contemporary theatrical conventions, ... and sometimes express the author’s desire for the play to be imagined onstage in a specific way”], Worthen 2010, xiii.

<sup>158</sup> Pavis 1989, 26.

van az eredeti előadással, de nem feltétlenül kódolja és rögzíti azt minden elemében. Sőt, inkább csak a Worthen által megfogalmazott módon utal a szerző alkotói stílusára, preferenciáira és a színházi konvenciókra, melyek között az előadás létrejött. Klemola tabudöntőgető, a vélt közönségigények, a fogyaszthatóság és szemérmes színházi ízlés kiszolgálását megtagadó színpadi műveiben késő avantgárd elemeket bohózati hatásokkal és groteszkül realiztikus nyelvhasználattal vegyítve keveri ki azt a Finnországban kultikus népszerűsége miatt tett, morbid, arktikus vígjátékműfajt, melyet a saját kulturális és földrajzi/klimatikus közegéből kiemelni szinte reménytelen vállalkozás. E drámák akkulturációja és honosító fordítása az elidegeníthetetlen lokális beágyazottság miatt a lehetetlennel határos, viszont Klemola olyan sajátosan színes és fájdalmasan szórakoztató világokat teremt, annyira aktuális témákat képzel abszurd játékká, hogy színházát nagy veszteség lenne fordítatlanul hagyni. A befogadó kultúra, jelen esetben a magyar nyelvterület színházi kultúrája szempontjából megfogalmazódó el(ő)adhatóság-kritériumoknak azonban a nyelvileg lefordított, de nehezen kontextualizálható, túl idegen kulturális elemeket és színházi konvenciókat tükröző szöveg nem tud megfelelni. Az a klemolai színházesztétika, mely – a szerzőt parafrázálva – annak kockázatát vállalva leplezi le szereplőit, hogy utána nem lesznek szerethetők,<sup>159</sup> a maga notóriusan meztelenkedő, rögeszmés, esetenként állattá változó alakjaival, hibrid nyelvével, arktikus hisztériájával nem egykönnyen domesztikálható. Magyar színpadon való előadhatósága aligha múlik a fordítás ügyetlenségén, meg nem valósított színházszerűségén, annál inkább viszont az eladhatósággá degradálódott – azaz mondjuk inkább úgy: egyszerűsödött –, előadhatósággal kapcsolatos elképzeléseken a célkultúrában.

### 2.2.2. A hézagos, lyukacsos, porózus szöveg

„A színdarab két urat szolgál. Nyitottnak kell lennie, porózusnak, hogy a színész és az előadás a belsejébe férközhessen.”<sup>160</sup>

Az 1980-as évek elején megjelent, *A néző élvezete* című írásában Anne Ubersfeld színház-szemiotikus arról elmélkedik, hogy a színházi előadás élvezésében fontosabb szerepet játszik az aktív jelölvasó és jelentéskonstruáló mentális tevékenység, mint a passzív recepció.<sup>161</sup> Az élvezeteli be-

<sup>159</sup> Vö. Klemola 1998, 151.

<sup>160</sup> [„Näytelmä palvelee kahta herraa. Sen on oltava avoin ja huokoinen näyttelijän ja esityksen tunkeutua sen sisään.”], Ruohonen 2004, 219.

<sup>161</sup> Ubersfeld angol nyelven publikált cikke a szerző 1981-ben megjelent *L'école du spectateur* című könyve első fejezetének munkaváltozatából született: Ubersfeld 1982.

fogadás tehát több mint pusztán jelfogás. Ez a színház nézői oldaláról alkotott elképzelés egybecseng azzal a drámatranszlatológia irodalmában Susan Bassnettnel köszönhetően sokat idézett jelfövével, melyet Ubersfeld a drámaszöveg sajátosan levegős szerkezetének jellemzésére használ: *texte troué*ként, azaz lyukacsos, résekkel, hézagokkal teli szöveggként beszél a drámáról a többi műnemhez képest, melyek írásban telítettebben, hézagtalanabban mutatkoznak meg. A dramatikus szöveg rései viszont kitöltésre, többdimenzióssá váló kibontásra várnak, a szövegelemek rendszerét előadás-jelrendszerre fordító színházi alkotók interpretációjára.<sup>162</sup> A színházi élmény befogadásának hézagáthidaló, interpretatív modellje és a réseinek kitöltésével színházi előadássá adaptálható drámaszöveg elképzelése egymással rokon; összetett, munkás tevékenységként jelenik meg bennük mindkét szemiotikai művelet. A drámaszövegekbe kódolt esszenciális performabilitás, a dekódolható gesztusszöveg helyett a *texte troué* nem valamiféle eleve adott, változhatatlan mögöttes jelentés vagy rejtett szubtextus létezésére utal. Következésképp a szövegek színpadra fordítása sem merül ki hű, számonkérhető, szolgai tolmácsolásban, hanem invenciót igénylő, intellektuálisan izgalmas alkotó-értelmező folyamat, akárcsak a létrejött előadás befogadása Ubersfeld szerint.

Ami azonban a dramatikus szövegek interlingvális fordításával kapcsolatos következtetéseket illeti, azok korántsem mindig ennyire invenciópártiak. Bassnett eleinte a gesztusnyelvi dimenzióval kiegészítendő, azaz előadhatóság-csírákat tartalmazó drámaszöveg jellemzésére használható szemléletes képként alkalmazza a *troué* epithetont, ám később, a performabilitásról alkotott elképzeléseinek elbizonytalanodásával párhuzamosan, a hézagosság fogalmát is kezdi jóval nyitottabban értelmezni.<sup>163</sup> A *troué* jelző egyenesen a rögzített, csak egyféleképp megfejthető és előadható performabilitásdimenzió ellentétévé válik. Bassnett következtetése az, hogy a fordítónak nem a kor és kontextusfüggően, illetve a színpadra állító alkotók értelmezésének függvényében törvényszerűen változó előadás szubjektív hipotézisét kell szem előtt tartania fordítás közben, hanem csakis a szövegre hagyatkozhat, annak hézagos, porózus nyitottságában. A *troué* jelző memetikai pályafutását megalapozó Ubersfeld előadás-központúságával bizonyos fokú disszonanciában tehát, Bassnett az írott szövegre való összpontosítás mellett érvel későbbi drámafordítás-elméleti írásaiban, bár a szövegre nem a színpadi megvalósulásokat normatívan irányító logoszként, hanem inkább egyetlen mentsvárként tekint, melyhez a fordító (viszsa)menekülhet a korlátlanul generálódó interpretációk parttalanságából.

<sup>162</sup> Susan Bassnett részletesen hivatkozik Ubersfeld 1977-ben megjelent *Lire le théâtre* című művére, majd drámafordítás-elméleti labirintusjárása során később is vissza-visszatér a hézagosság gondolatára: ld. Bassnett 1980, 124–125; uő. 1985, 102.

<sup>163</sup> Ld. Bassnett 1985.

## 2. A SZÍNHÁZI FORDÍTÁSRÓL VALÓ GONDOLKODÁS FORDULATAIRÓL

A hézagos szöveg elképzelése első látásra talán ellentmondani látszik a drámanyelv sűrítettségéről alkotott koncepciónak, mely az 1960-as évektől, Jiří Levý nagy hatású kötetének, azon belül a drámafordításnak szentelt fejezetnek<sup>164</sup> köszönhetően, ugyancsak visszatérő téma a drámafordításról való elméleti gondolkodásban.<sup>165</sup> A 90-es években megjelent tanulmányaiban Valló Zsuzsa a színházi szövegek speciális jegyeiről szólva figyelmeztet, hogy a kutatók konszenzusa a dramatikus szövegek sajátosságaival kapcsolatban általában a műnem-specifikusság elismeréséig terjed, a konkrét jellemzőkről azonban megoszlanak a vélemények.<sup>166</sup> A drámaként való olvasásra is szánt szövegek esetében a nonverbális szubtextus feltételezésén kívül az egyik kiemelt sajátosság a színházi dialógus nyelvét jellemző különös tömörség, melynek köszönhetően a színpadi szöveg – az élőnyelv terjengősségével és esetleges szóhasználatával ellentétben – minden elemében jelentésteli, Mary Snell-Hornby kifejezésével *Kunstsprache*,<sup>167</sup> műnyelv, művészi beszéd lesz. Az esetlegességektől és jelentéktelen/jentéstelen sallangoktól megtisztított, stilizált szöveg olyan mélyértelmezésre hívó terep, melyen potenciálisan minden szó és szavak közötti szünet interpretációra, kibontásra vár.

A cseh strukturalista iskola hagyományait a drámafordítás-elmélet területén eredeti módon kamatoztató Levý úttörő elképzelései a dráma-szövegek mondhatóságáról és stilizáltságáról mintha a későbbi nyugat-európai, kulturális szempontokat érvényesítő drámafordítás-tudományi diskurzus figuratív nyelvezetének szikárabb, egzaktabb előképét nyújtának. Levý egyik fontos tézise épp a fordítások kor- és kontextusérzékenységére vonatkozik.<sup>168</sup> A drámáról értekezve eljut a szöveg mint denotatív funkcióján túlmutató verbális tett gondolatáig,<sup>169</sup> amit egyrészt a Bassnett-féle gesztikus szöveg vagy a pavisi gesztusszöveg fogalmával rokoníthatunk, másrészt a nyelv performatív aspektusát kutató beszédaktus-elmélet színházi alkalmazásával.

Levý világosan megfogalmazott elképzelése, a későbbi évtizedek színház-szemiotikusainak álláspontjához hasonlóan, az, hogy a verbalitás a színházi kommunikációnak csupán az egyik csatornája. A drámai szöveg teljes valójában, tettként és színpadi jellemeket konstruáló erejében a színpadi megvalósulás során mutatkozik meg. Levý tehát a szövegbe kódolt, eleve adott performabilitás helyett inkább egy előadás-szituációban moz-

<sup>164</sup> Ld. Levý 2011, 129–166.

<sup>165</sup> Eric Bentley, Mary Snell-Hornby, Susan Bassnett különböző felhangokkal elmélkedik a későbbiekben a témáról, mint Valló Zsuzsa 1996-os írásában rámutat. Ld. Valló 1996.

<sup>166</sup> Ld. Valló 1996, 1999.

<sup>167</sup> Idézi Valló Snell-Hornby 1993-as *Der text als Partitur* című tanulmányát; Valló 1996, 135.

<sup>168</sup> Levý i. m. 23.

<sup>169</sup> Uo. 148–156.

gósítható performatív szöveghasználati módozatról szól, ha nem is ezekkel a szavakkal, de: performabilitás helyett performativitásról.

Könnyen belátható, hogy a drámaszöveg Levý által leírt sűrítettsége, stilizációja nem véletlenül cseng össze a hézagos szöszöveg performatív telítésre váró, színpadi szöveggé teljesedő elképzelésével a 70–90-es évek színház-szemiotikájában, és a hézagok kitöltésére vagy a sűrűség előadássá oldására váró drámaszöveg fordításával kapcsolatos elképzelések egyaránt eltávolodnak a narratív és lírai szövegek transzlatológiájának hűségdiskurzusától. A dramatikus szövegek színpad számára történő fordítása, a színpadra alkalmazással analóg módon, nem jól/rosszul értést és elégséges/elégtelen átültetést jelent, hanem interpretációt mint aktív, kontextusfüggő értelmezést, performatív fordítást. Befejezett lefordítás helyett tehát bizonyos fokú felforgatást.

Az itt kiemelten kezelt kortárs finn szerzők közül Laura Ruohonen az, akinek a színházi szövegről explicite megfogalmazott elképzelése szinte szó szerint egybevág Ubersfeld és Bassnett *text troué*jával. Ruohonen porózus szövegről beszél, mikor a dráma létmódját jellemzi az elbeszélő szöveg olvasóbarát könyvlapba simulásához képest. Ez a figuratív jelző a fentiekhez hasonló nyitottságkonceptiót sűrít egy – Ruohonentől csöppet sem idegen – biológiából kölcsönzött képbe. A szivacsok porózus felépítéséhez hasonlóan a drámaszöveg is teleszívja magát a közegét alkotó anyaggal, abból táplálkozik, így lesz előadássá. Nem készen kódolva kínálja az előadhatóság mikéntjét, hanem lehetőségeket ajánl az előadássá tágításra.<sup>170</sup>

A kiválasztott szerzők közül talán Ruohonen áll a legközelebb a polgári színház hagyományában meghonosodott szerzőséggel kapcsolatos elképzeléshez. Dramaturg-íróként ő az a típusú alkotó, aki ugyan rendszeresen előadássá is rendezi a saját szivacsszerkezetű szövegeit, ám azok viszonylag független könyvdrámaéletet is élnek, illetve gyakran kerülnek színpadra Finnországban vagy külföldön mások rendezésében. E viszonylagos nemzetközi siker és „exportképesség” titka abban a drámapoétikában rejlik, melyet Ruohonen színházi szerzőként és dramaturgiaprofesszorként is megfogalmazott irodalmi igénytel szövegezett dramaturgiai (ön)elemzéseiben. A színpadi megvalósítás mikéntjét kőbe véső, azt a dialógus hangsúlyaitól az utolsó díszletelemig rögzítő, zárt drámaszövegekhez képest Ruohonen a levegős szerkezetű, nyitott dramatikus szöveg és drámatáj mellett érvel. A drámát elkerülhetetlenül polifon műnemnek

<sup>170</sup> Ld. pl. Hanna Helavuori drámatörténeti tanulmányának konklúzióit, melyekben hivatkozik a Laura Ruohonen professzori székfoglalójában elhangzott mondatokra a dráma nyitott, lehetőségeket kínáló és nem korlátokat szabó, nem a mozgásteret lezáró természetéről: Helavuori 2012, 26.

## 2. A SZÍNHÁZI FORDÍTÁSRÓL VALÓ GONDOLKODÁS FORDULATAIRÓL

tartja, ám a kortárs színházi szöveg polifóniáját nem annyira a szereplők szólamainak összhangzataként, mint inkább a drámaszerkezet meghatározta adottságként kell szerinte elképzelni. A dramatikus szöveg lyukacsossága folytán annyi előreláthatatlan elemet, váratlan jelentéstartalmat, annyi különböző „hangot” szív magába a színpadra kerülés és az előadás-események során, hogy a szövegíró Ruohonon szerint nem több a játéktér szabályainak kitalálójánál és a társalkotók, illetve befogadók közös terepének körülhatárolójánál.<sup>171</sup>

A finn író-dramaturg, rendező dramaturgiai elmékedéseiben a fordítás kérdése is helyet kap, a szerző a színházi szövegek átültetéséről is következetesen, drámairói ars poeticájához szervesen illeszkedő módon gondolkodik: színházában a fordító szólama is része az előbb emlegetett polifóniának. A fordítót ő nem hű másolóként képzei el, a drámafordítást nem valamiféle hézagmentes, autonóm műegész teljességre törekvő imitációjaként, hanem a porózus szerkezetű eredeti szerves kiegészítéseként fogja fel, a fordítás folyamatát pedig rejtélyes, fáradságos és lehetetlen, e lehetetlenségnek mégis folyton nekifutó és ragyogó, sziszüphoszi eredményeket elérő munkának látja.<sup>172</sup> Egy korábbi, fordításfantáziákat felsorakoztató esszéjében<sup>173</sup> a szerző több kiterjesztett metaforán keresztül, a fordítást újjákovácsoláshoz, nehéz szüléshez és egy zenedarab új hangszeren történő előadásához hasonlítva jut el a fordítói és dramaturgi munka között vont analógiáig. A szövegben való elmélyedés és az attól való merész elrugaskodás együtt szülhet csak életképes fordítást. Nem a részletekben, nem a szóról szóra szöszmötölő fordításban rejlik a titok, hanem a fordító-dramaturgi önállóság, az eredeti szövegtől való elvonatkoztatás képessége segíthet abban Ruohonon szerint, hogy a célnyelvi fordítás élő, működő, önjáró előadászöveggé válhasson. Dramaturgiakonceptiója tehát egyben fordításról alkotott elképzelés is. A dráma külső és belső tájának viszonyáról gondolkodva, a nyelvközi fordításhoz hasonlítja az *írói táj*ként elképzelt dramaturgiai vízió, azaz az író tudatában a darabról élő, a darab világát sűrítő kép drámatájjá való alakítását a darabírás és színpadra állítás során. A táj, mint később, a szerzőről szóló fejezetben részletesebben is beszélünk róla, a ruohoneni drámapoétika kulcsfogalma. A túlbeszélt társalgási színművekkel, illetve a kerek irodalmi művekként is olvasott hagyományosabb, cselekmény- és jellemközpontú drámaelképzelésekkel szemben ő a táj fogalmában véli megragadni egy stilizáltabb és környezettudatosabb dramaturgia lényegét. Belső és külső táj egymással fordítása, ennek az ide-oda fordításnak a villódzása teszi Ruohonon szö-

<sup>171</sup> Ruohonon 2012, 34–35.

<sup>172</sup> Uo. 39.

<sup>173</sup> Uő. 2010, 210–212.



vegeit egyrészt költőivé, másrészt gyakran elbizonytalanítóan kriptikussá, a dialógust a végletekig lecsupasztva és elemelve a realiztikus párbeszéd szintjétől. Ruohonen színházi szövegeit tanulmányozva hasonló következtetésekre juthatunk, mint a skandináv arktikus drámát kutató és fordító Domsa Zsófia, aki a strindbergi modernizmus folytatásaként és radikalizálásaként beszél a mai északi drámáról. A magyar színházi közegben sikeresen meghonosított ibseni dramaturgiához képest ezekre a szövegekre egy gyökeresen különböző, minimalista esztétika jellemző, „szálkáig lefosztott” szöveg, gyakran cselekménytelen statikusság, mely Gertrude Stein tájkép-színarabjaival rokon.<sup>174</sup> A fordító számára nem pusztán a szövegben sűrűsödő jelentésrétegek fordíthatósága/fordíthatatlansága jelent kihívást, hanem sokkal inkább a kortárs északi minimalizmussal szembeni értetlenség a magyar színházcsinálók és nézők körében egyaránt, legalábbis ami a nem kifejezetten kísérletező kedvű, hanem nézett-ség- és/vagy profitorientált kőszínházakat illeti, melyek a fordított dráma fő célintézményei.

Ruohonen porózus szövegről alkotott felfogásában érezhető a poszt-strukturalizmus fogalmait az új dramaturgia kulcsaként alkalmazó elméleti iskola hatása, mely a 90-es évek színházművészeti képzésében és színházkritikai gondolkodásában is hallatta hangját Finnországban. A színházi szövegkezelés új, az irodalmi olvasat reprezentációját felváltó módját provokatíván „textuális zaklatás”-ként jellemző Michael Vanden Heuvel nyomán<sup>175</sup> Juha-Pekka Hotinen, dramaturg, színház-teoretikus, főiskolai oktató és alkalmi kritikus, a drámaelemzés hagyományos, szövegtszító módzatának alternatívájaként egy rácsodálkozó, performatív megközelítés, az interogatív olvasás módszerét dolgozta ki. A Hotinen által leírt szövegdekonstruáló performatív dramaturgia a „távolléte és hézagokat, a szövegben felnyíló teret”<sup>176</sup> keresi és használja ki. A drámaírói stílusát ennek az új dramaturgiának és színházszemléletnek az előretörésével párhuzamosan kialakító nemzedék, köztük Ruohonen és Smeds (kicsit közvetettebb módon, főleg korai kísérleteiben Klemola is), egyértelműen elmozdult a realista dialógusokban fogalmazó, szövegében maximálisan rögzített drámaformától egy szellősebben szövegesített, színpadtudatos színházi szövegírás felé.

<sup>174</sup> Domsa Zsófia előadását *Fagypon alatt. A skandináv dráma Magyarországon* címmel a Katona József Színházban rendezett 2017-es konferencián a drámafordításról. Vö. Albert 2017.

<sup>175</sup> Ld. Vanden Heuvel 1993, 159.

<sup>176</sup> Hotinen 2002, 216.

## 2. A SZÍNHÁZI FORDÍTÁSRÓL VALÓ GONDOLKODÁS FORDULATAIRÓL

Hotinen megfogalmazásában (Vanden Heuvel szellemében) az előadás a drámaszöveg farmakonja: egyszerre mérgezi és gyógyítja azt, amint beáramlik a szövegben felnyíló résekbe.<sup>177</sup> Az előadásban gondolkodó és fogalmazó színházi szerzők, mintegy megfordítva ezt a műveletet, a maguk egyéni, különböző stílusában mumifikálják az előadást szöveggé, lejegyzés közben kivonva belőle az életet és halandóságot (efemer színháziságot) jelentő performatív farmakont. Az ilyen szeszélyesen, többé vagy kevésbé előadástalanított színházi szövegek eleve egyfajta interszemiótikus fordítások, így a lehető legkülönbözőbb, előreláthatatlan problémákkal szembesítik az interlingvális fordítót. A fordításnak rá kell kérdeznie önnön létjogosultságára, meg kell találnia a maga helyét forrás- és célelőadás között, a fordítónak pedig muszáj kilépnie a lelkiismeretes, szöveghez hűséges műfordító láthatatlanságából, ha nem akarja könyvdrámává hamisítani az előadásszöveget.

A kortárs északi, azon belül a finn színházi szövegek tehát egy másfajta, az Ubersfeld és Bassnett által emlegetett hézagosságtól különböző, poszttéatrális porózusságot mutatnak, az előadás redukált verbális dimenzióját rögzítik, illetve a verbalitás (a színpadra állítás előtt vagy közben megírt, esetleg utána lejegyzett szöveg) szerzőnként, sőt, művenként változó mértékű és jellegű redukcióját figyelhetjük meg bennük.

A dramatikusság és fordítása színháziságának világosan megragadható és következetesen, különböző korokban és kontextusokban érvényes kritériumait nem tudtuk az eddigiekben megbízhatóan azonosítani. Sem a performabilitás, sem a *texte troué* fogalma nem kínált elegendő fogódzót általános érvényű drámafordítási elvek kialakításához. Sőt, azt tapasztaltuk, hogy a kortárs szerzői színház öntörvényű szövegei több tekintetben is kivonják magukat a hagyományos kételtű (könyvdrámaként és színpadra állítva is életképes) színművek színháziságával kapcsolatban felállított elméleti kritériumok alól. Radikalizálnunk kell tehát a kérdésfeltevést, és nem a szöveg- és fordításbeli színháziság tetten érését remélnünk újabb drámatranszlatológiai műszavak, fordulatok bevezetésétől. Nem (többé-kevésbé) állandó jelzőket kell keresnünk, hanem ideje a színházi fordítás mibenlétére rákérdeznünk. Ezt a továbbiakban a Laura Ruohonen színház- és fordításkonceptiója kapcsán is felmerült párhuzam továbbgondolása útján kíséreljük meg, alaposabb vizsgálatnak vetve alá azt, a fordításról való elmélkedés irodalmán szeszélyes sokszínűségben végigvonuló fordulatot, mely a színház (rendkívül tágran értelmezett) fogalmának kitüntetett pozíciót biztosít a fordításelméleti gondolkodásban.

<sup>177</sup> Uo. 215.



### 2.2.3. Fordítás mint színház – színház mint fordítás

„Fordítani annyi, mint metaforizálni, átvinni.”<sup>178</sup>

„A fordítás színpadra állítás egy másik nyelven.”<sup>179</sup>

A fordítási tevékenység és a színházi reprezentáció között vont párhuzam nem csupán az utóbbi évek színházi transzlatológiájának vissza-visszatérő gondolati motívuma, hanem különböző korok különböző háttérű vagy elméleti irányultságú gondolkodóinál bukkan fel újra és újra Radó Antaltól Göncz Árpádig, a finn Rune Ingótól a francia Patrice Pavisig.

Mint a korábbiakban is próbáltunk rámutatni, a fordításelméleti és a fordításra reflektáló, nem szigorúan teoretikus diskurzus metaforái és egyéb trópusai elsősorban nem szövegdíszítő stílusesszéközök, hanem interpretatív konstrukciók: a fordítás jelenségének vagy valamely aspektusának a szemléletes és szükségszerűen reduktív értelmezésére, megfoghatóvá tételére szolgálnak. Természetesen az általuk a szövegbe épülő retorizáltság sem válik kárára a fordulatokat (chestermani fogalommal: textuális mémeket) alkalmazó szerző argumentációjának, ám a szándék általában túlmutat a pusztá szóképhalmazáson.<sup>180</sup>

A fordítás metaforáit kutatva első lépésben rá kell ébrednünk, hogy a fordítás mindig is metaforizálás, a metaforizálás mindig is fordítás volt az európai hagyományban, hisz a *metafora* szó görög etimológiája épp a görög *átvisz* – *meta* (*át*) + *pheró* (*visz*)/ *pherein* (*vinni*) – igére vezethető vissza. A fordításra vonatkozó kifejezések inherens metaforikussága pedig akkor is meghatározza a róluk való elmélkedés nyelvi formáját, akkor is adott, látenszen metaforikus asszociációk felé tereli gondolatainkat, ha nem terhelődik a diskurzus dekoratív szóképekkel. Érdemes tehát megkülönböztetnünk egymástól a hétköznapi metaforáknak ezt az alulretorizált, a fogalmainkat – jelen esetben a fordításról alkotottakat – átható szintjét a szépirodalmi igényvel alkalmazott poétikus metaforák (felül)retorizált szintjétől, ez utóbbi kategórián belül pedig különbséget tennünk a játékosan vagy ünnepélyesen, de dekoratív célból alkalmazott metaforák és a retorikai *trouville*-ként nekünk szegezettek között. Az előbbiek akkor is szervezik fogalmainkat, irányítják, adott csatornába terelik gondolatainkat, ha nem akarjuk. A különböző nyelveken íródó fordításelméleti

<sup>178</sup> [To translate is to ‘metaphor’, to ‘carry across’], Ramanujan, K.A., 2006, 478.

<sup>179</sup> [Translating is staging a play in another language], idézi Patrice Pavis Hans Sahl szavait egy 1965-ben megjelent kötetéből: Pavis 1989, 33.

<sup>180</sup> Létezik persze ellenpélda is. Alex Gross *Some Images and Analogies about Translation* című esszéjében például a fordítás „nehéz témá[já]t valamivel megközelíthetőbb nyelven” magyarázó szóképek épp ilyen, kissé öncélú halmozásának lehetünk tanúi; Gross 1991.

## 2. A SZÍNHÁZI FORDÍTÁSRÓL VALÓ GONDOLKODÁS FORDULATAIRÓL

szövegek akarva vagy akaratlanul az adott nyelvbe kódolt metaforikus fordításfogalom vagy -fogalmak köré szervezik gondolataikat (az angol szakirodalom természetesen az átvitel, áttétel, míg a magyar vagy a finn a fordítás, felforgatás fogalmi metaforái köré), sőt, az elméleti keretet is kijelölik, és befolyásolják a tudatosan használt, retorizált metaforaapparátus kiválasztását. A finn Riitta Oittinen például a bahtyini karneválemélet felforgatás köré csoportosuló fogalmait alkalmazza a gyermekirodalom fordítását tárgyaló elméleti munkájában,<sup>181</sup> az angolul író indiai Harish Trivedi pedig a „transznacionális” és „transzlacionális” fogalmak rokonértelműségéről, szövegek és írók migrációjáról elmélkedik.<sup>182</sup> De a diskurzust a háttérből, alulretorizáltan irányító fogalmi metaforákra bőségesen találunk példát a fordítást általános szinten, nem műfordítás-központúan tárgyaló fordításelméleti szövegekben is: gondoljunk például a nyelvészeti paradigma elméleti nyelvezetének kvázi matematikai metaforáira: az átváltási műveletekre vagy az ekvivalencia fogalmára.

A metaforahasználat másik szintje, azaz az átretozizált vagy -esztétizált szóképek – paradox módon – bár tudatos választás eredményei, korántsem mutatnak olyan koherenciát, szisztematikusságot, mint „hét-köznapi” társaik, ami a fogalmaink szervezését illeti. A különmemű metaforák közötti szeszélyes csapongás jó példája a már említett Alex Gross térképészeti fogalmakat időszámítás-metaforikával, időmérő szerkezetek képeivel, húsdarabolási konvenciók leírásával és halászati terminusokkal vegyítő esszéje. Másrészt, mint Gayatri Chakravorty Spivak *The Politics of Translation*<sup>183</sup> című írása mutatja, arra is akad példa, hogy a retorikai célokat szolgáló metaforikus nyelvezet olyannyira elragad egy szerzőt a számára a fordításelméletnél valószínűleg sokkal nagyobb relevanciával bíró, politizáló feminista diskurzus irányába, hogy a fordítással kapcsolatos gondolatmenet mellékszál, pusztá dekórum marad.

A fordításról való gondolkodás metaforikus fogalmi konstrukcióit vizsgálva megállapíthatjuk tehát, hogy különösen a műfordítás metairódalma biztosít kedvező talajt az invenciózus és sokoldalúan hasznosítható metaforatenyészetek számára, míg az általános fordítástudományi szakszövegek csak a nyelvhasználatunkat eleve keresztül-kasul szövő fogalmi metaforikusság szinte átlagos mértékét mutatják.

Amennyiben kifejezetten színházi trópusok után kutatunk a fordítástudomány irodalmában, lépten-nyomon kínálkoznak az előadó-művészetekkel, szerepjátékkal, alakoskodással kapcsolatos képek, hasonlatok, szófordulatok. A színházi fordítás kérdéskörétől igencsak távol eső terüle-

<sup>181</sup> Oittinen 1995.

<sup>182</sup> Trivedi 1999.

<sup>183</sup> Spivak (1992) 2000.

teken is gyakran botlani olyan párhuzamokba, amelyek színházi képzeteket idéznek, színházi elemekre utalnak. A szerző szavait tolmácsoló fordítót a szereplő bőrébe bújni képes színészhez hasonlító képek közül hadd idézzük például, hogyan jellemzi Rune Ingo finn fordításkutató 1990-ben megjelent, általános fordításelméleti kötetében a forrásszöveg stílusának utánzására képes ideális fordítót: „találónan hasonlítják a színészhez, akinek a gesztusai a megszemélyesített szereplőtől függően változnak”.<sup>184</sup> A fordító „szerepbe helyezkedésének” fontos előkészítő mozzanata Ingo szerint a szöveg alapos előzetes elemzése,<sup>185</sup> akárcsak a szereppel való azonosulást lélektani elemzés útján elérő Sztanyiszlavszkij-féle színészmódszertanban. Hasonló felfogást tükröz az irodalom- és fordítástörténész Radó Antal színházi hasonlata a jó műfordítóról, illetve a „fordítói ihlet” mibenlétéről a múlt század elejéről: „A műfordító munkáját e részben a színészéhez lehet hasonlítani; ebben is hiába van meg a legnagyobb fokú intelligencia, [...] Lear király kétségbeesését csak akkor fogja élénk varázsolhatni, ha az az ő lelkében is viharzik [...]”.<sup>186</sup> Ingo színész-fordítójának mesterségbeli tudását és tudatos szerepbe helyezkedési stratégiáját azonban ez utóbbi, romantikus jegyeket mutató felfogásban a rejtélyes forrásból (talán a szerző géniuszából) táplálkozó, inspirációalapú beleélés váltja fel. Az effajta beleélés nem egyértelműen tudás vagy elsajátítható technika, hanem veleszületett tehetség kérdése: „Van úgy, hogy valamely műfordító egyformán bele tudja magát élni mindenféle hangnembe, ép úgy, a mint van színész, a ki egyformán jól tudja megjátszani a tragikus és a komikus szerepek egész skáláját; de az ilyenek mindenestre kivételek”.<sup>187</sup> Ami közös ebben a két színész-fordító-elképzelésben, az a saját személyiség elmaszkírozása, a fordítás/alakítás interpretatív jellegének elrejtése, az eredeti szerző/szerep hangjának hiteles reprezentációjára való törekvés (még ha e hitelesség kritériumai koronként változnak is). E színházi hasonlatok természetesen nemcsak a két kutató fordításról alkotott elképzeléseinek szemléletes dokumentumai, hanem Ingo és Radó kissé korlátozott, saját korukra és kulturális kontextusukra érvényes, ám evidenciaként kezelt színházfelfogását is tükrözik.

Valamivel dinamikusabb, a polgári illúziószínház konvencióitól eltávolodó képi párhuzamok jelennek meg például Riitta Oittinen korábban is említett kötetében. A finn szerző Susanne de Lotbinière-Harwoodot parafrázálva, performanszhoz vagy előadásról előadásra változó, az idő függvényében mindig más formát öltő színházi produkcióhoz hasonlítja

<sup>184</sup> [...kääntäjä on sattuvasti verrattu näyttelijään, jonka eleet vaihtelevat roolihahmon mukaan.], Ingo 1990, 31.

<sup>185</sup> Uo. 110.

<sup>186</sup> Radó 1909. 23.

<sup>187</sup> Uo. 25.

## 2. A SZÍNHÁZI FORDÍTÁSRÓL VALÓ GONDOLKODÁS FORDULATAIRÓL

a fordításokat. Egy fordítás e felfogás szerint tehát sosem végleges (színpadi) tolmácsolása az eredeti műnek.<sup>188</sup> A fordítás mint utánzás képzetébe itt a színész-fordító személyes interpretációja vegyül. A fordítás/alakítás folyamata, akárcsak az eredeti mű értelmezése, sosem zárul le; nem egy változatlan, eleve létező jelentés reprodukálása – teszi hozzá a finn szerző –, hanem mindig új, kortól, helytől és társadalmi kontextustól, illetve, nem utolsósorban, fordítótól/színész-performertől függő olvasat. Oittinen itt a műbe kódolt jelentés és a szerzői autoritás posztstrukturalista kritikáját is megfogalmazza képes nyelven. A folytatásban a fordítás potenciális szubverzív mozzanatára, az eredetit a bahtyini dialogicitás jegyében magáévá profanizáló, feje tetejére fordító karnevalisztikusságára hívja fel a figyelmet. A fordító ebben a metaforikus univerzumban már nem a korábban látott átszellemült színészkirály, hanem a szerző trónfosztásában ludas udvari bolond, komédiás, bohóc.

A példák sorát hosszan folytathatnánk, többek közt Göncz Árpád ismert beleéléselvű (filmesebb) színészpárhuzamával,<sup>189</sup> ám – az önismétlés veszélyét elkerülendő – álljon itt most csak egy további színházi vonatkozású kép e metaforacsoport sokféleségének szemléltetésére. Spivak írásában a másság színpadra léptetésének (képe és) igénye jelenik meg a posztkoloniális kontextus feminista fordítójának feladataként. Spivak politikai fordításszínházában az egyszerű megfeleltetést, a szerephez hű színész képét a színpad fölötti irányítást átvevő rendező-színészé váltja fel, és a szerző sűrű kvázi színházi képpé fogalmazza a posztstrukturalizmus háromszintű nyelvképzetének színpadára állított fordító-ágens feladatát a posztkoloniális kontextusban: „Meg kell próbálnunk belépni vagy belerendezni ebbe az előadásba, ahogy egy darabot rendez a rendező vagy szövegekönyvet interpretál a színész. Ez másfajta erőfeszítést kíván, a fordítás így már nem csak szinonimákról, szintaxisról és couleur locale-ról szól”.<sup>190</sup> A fordítás, mint a Másik hangjának megszólaltatása az idegen nyelv képviselte másság retorikájának színre vitele által, Spivaknál performatív politikai gesztus, a szemléltetésére szolgáló színházmodell pedig a korábbi fordításszínházi metaforák hermetikusságához hasonlítva a politikai akciószínház direkttségét idézi.

<sup>188</sup> Oittinen i. m. 32.

<sup>189</sup> „A fordító nem járt télvíz idején a Hudson-öböl jeges partvidékén, dióhéjnyi vitorlášhajón, a tizenhetedik század legelején, sőt azóta sem [...]Hogy írja hát le ugyanazt ugyanúgy? Bele kell élnie magát. Nem a mondatba: a helyzetbe. A környezetbe. Akár a színésznek a szerepébe. Mert akkor – és csak akkor! – tudja, hogy a könyv vagy éppen a mondat alanya akkor és ott mit mondhatott, tehetett”; Göncz 1981, 51.

<sup>190</sup> [We must attempt to enter or direct that staging, as one directs a play, as an actor interprets a script. That takes a different kind of effort from taking translation to be a matter of synonymy, syntax and local colour.], Spivak, i. m. 399.

Spivak performatív fordításfelfogásával egyben elérkeztünk a 20. század utolsó évtizedeinek performatív fordulatához<sup>191</sup> a fordítástudományban, mely természetesen a színházi fordításról való gondolkodás területén indította el a legradikálisabb és legtöbb irányba szertefutó újragondolási folyamatokat.

Mint a korábbiakban már láthattuk, a színházi fordításra irányuló történeti, kritikai és elméleti reflexiókban egyaránt bőséges fogásra számíthat a metaforákra és egyéb trópusokra is figyelő szakmai olvasó, ám a fantáziadús képek közül itt most válogatni kényszerülünk. Nem térünk ki bővebben a Patrice Pavis által az interkulturális színház oda-vissza fordításának modellezésére alkalmazott, magyarul különösen frappánsan hangzó homokóra-hasonlatra,<sup>192</sup> sem pedig megannyi más, a színház kontextusán kívülről válogatott szemléletes fordulatra. Az előzőekhez hasonlóan, itt is csak a színház és előadó-művészetek fogalomköréből kikerülő metaforák közül válogatunk.

A színházszerűség, a színházi vagy drámaszöveg előadhatóságának kérdését változatos szempontokból vizsgáló kutató, Eva Espasa hívja fel a figyelmünket egy visszatérő képre a színházi fordítás metaforái közül: a sokszor a színház vagy dráma ikonjaként is alkalmazott maszk képére.<sup>193</sup> A színészt a szerepétől megkülönböztető és elválasztó, egyben a szerepébe bújást biztosító és jelző maszk metaforikus értelmezési lehetőségei közül a leginkább magától értetődő az eredeti szerző álarcát magára öltő fordítót idézi elénk. Első látásra nem sokban különbözik ez a szerepébe helyezkedő színész korábban említett, tágabb jelentésmezőre alkalmazott képétől, ám a maszk mögött láthatatlanná, azaz inkább felismerhetetlenné váló fordító-színész metaforája egy célkultúra-orientáltabb, konvenciózusabb, könnyen befogadható fordítás modelljébe illeszkedik, az (egyébként problematikusan értelmezhető) előadhatóság szempontjait érvényesítő fordításába. Espasa értelmezése kicsit más irányba mutat, ő a maszk mögött egyszerre látható és rejtve maradó színész-fordító paradoxonáról beszél: a megkettőződés által egyszerre szerepébe (a lefordítandóba) merülő, abban feloldódó, illetve azt saját gesztusaival performatívan, kreatívan tolmácsoló színész-újrairóról.

<sup>191</sup> Amikor performatív fordulatot emlegetünk a kultúrákutatók dominiumához csatlakozó fordítástudományban, nem csupán a nyelvészeti performativitásfogalomnak a fordítás közegére való alkalmazását értjük tehát ezalatt (vö. Venuti 2008.), hanem a fordítás kulturális performanszként való értelmezésének új útjait (vö. Spivak i. m.; Bhabha 1994), illetve a színház specifikumaira, komplex előadó-művészet voltára figyelmet fordító fordítástudományi kutatásokat.

<sup>192</sup> Ld. Pavis (1992) 2005.

<sup>193</sup> Espasa 2013, 38–48.

## 2. A SZÍNHÁZI FORDÍTÁSRÓL VALÓ GONDOLKODÁS FORDULATAIRÓL

Espasa futólag említi a maszk mellett egy másik, színházi kellékként is használható tárgy, a *perruque* (paróka) képeznek invenciózus metaforikus használatát a színházi fordítás elméleti irodalmában. A drámafordítás-elmélet fogalomrendszerét interdiszciplináris kutatómunkával gazdagító Sirkku Aaltonen vezeti be a fordításelmélet képes terminológiájába Michel de Certeau metaforikus *paróka* fogalmát, méghozzá a színházi fordító munkájának jellemzésére. A francia kultúrakutató a hétköznapi élet, azaz a munkavégzés kontextusában beszél *la perruque* néven arról a jelenségről, amikor a dolgozó az alkalmazó cég égisze alatt, a hivatali kötelezettségeinek szentelendő időben a saját, különbejáratú munkájával foglalkozik. Aaltonen találóan ehhez az enyhén szubverzív, leplezett tevékenységhez hasonlítja a fordító munkáját: a munkaadó-szerző szövegének fordítása közben tehát a fordító a saját céljai megvalósításán dolgozik.<sup>194</sup> Ebben a leplezett, de egyértelműen önös fordítói hozzáállásban a *la perruque*-metafora és a *maszk* hasonlat közötti különbséget is tetten érhetjük.

A maszkok, parókák és a színészet mint a szerzővel való azonosulás részleges fordításmetaforái után hadd zárjuk e hosszúsága ellenére is töredékes fordítástárgyú szóképgalériát a színházi fordítás átfogóbb, szervezesebb, ám szükségképp önmagába forduló, tautológiagyánús metaforájával, mely talán előbbre mozdít bennünket kicsit a fordítás és színház, azaz különösen a bennünket jelen keretek közt foglalkoztató szerzői színház közötti komplex kapcsolatrendszer feltárásában.

A fordítás mint *mise-en-scène*, vagyis színpadra állítás, rendezés elképzelésének egyik úttörője a gyakorló színházcsináló, egyben fordító Antoine Vitez volt, aki saját rendezéseinek szövegkönyvét az előadásban gondolkodó rendező-szerzőként, színpadra képzelőként fordította. Számára a fordítás az előadás gesztusnyelvének és látványvilágának megtervezését illetve nyelvi leképezését is jelentette.<sup>195</sup> A fordítás ilyen értelemben az interlingvális átültetés mellett intermediálisat/interszemiotikusát is jelentett számára. Patrice Pavis *fordította le* a színház-szemiotika nyelvére, és gondolta tovább ezt a saját színpadi konkretizációját kódolva tartalmazó dramatikus szövegről alkotott elképzelést. Az általa leírt ideális színházi fordítás a műfordító, a rendező és a színész egyidejű bevonásával történik, aktív részvételük a fordítási folyamatban elengedhetetlen.<sup>196</sup>

A színházi fordítás e szerint az elképzelés szerint tehát az előadás létrehozásával analóg csapatmunka: azaz a fordítás színház, interlingvális fordításshínház. Az így létrehozott szöveg alapján születő előadás pedig a fordításshözvetőbe kódolt előadás színpadra fordított változata: tehát a szín-

<sup>194</sup> Ld. Aaltonen 2008.

<sup>195</sup> Ld. Banu 1999.

<sup>196</sup> Pavis i. m. 136-159.



ház fordítás, interszemiotikus és interlingvális színházfordítás. A látszólagosan ön maga farkába harapó metaforikus viszony fordítás és színház között valójában a fordításfogalom jakobsoni strukturalista felosztásának mindhárom részterületét<sup>197</sup> egyesítő képpé áll össze... már amennyiben megkérdőjelezhetetlennek vesszük e felosztás világos határvonalait, és a színházi fordítást – némiképp konzervatív módon – a drámanyelvi kódoláson és dekódoláson keresztül képzeljük csak megvalósíthatónak.

A fordítás és színház, színház és fordítás fogalmainak látszólag leegyszerűsítő, homokóraszerűen le-fel forgatható metaforikus egymásba fordítása azonban talán utat mutathat a drámanyelvi kódolás kikerülése, verbális szemiózis helyett a leképezés felé a színházi fordítás területén; ami a kortárs finn szerzői színház szövegeinek fordításával, fordíthatóságával kapcsolatban kimozdíthat bennünket a szöveghűségként csak rendkívül problematikusán értelmezhető adekvátság körvonalazásában mutatkozó holtpontról.

Laura Ruohonen színházról és fordításról, illetve az ezek közötti analógiáról megfogalmazott gondolatai kapcsán már felmerült korábban a színházi fordítás interlingvális műveletté való redukálásának tarthatatlansága az egyenesen színpadra képzelt/írt drámák és összetett (írói, dramaturgi és rendezői) szerzőfunkciót betöltő színházi alkotók esetében. Az itt kiemelten tárgyalt színházi szerzők közül azonban nem a színpadi szövegei nyelvi megformáltságára fokozott gondot fordító Ruohonen, hanem a szöveghasználat tekintetében legszeszélyesebb és -radikálisabb, ugyanakkor leginvenciózusabb színházcsináló, Kristian Smeds példáján, színház- és adaptációfelfogásán keresztül közelítünk a kortárs finn szerzői színház fordításhoz való viszonyához, illetve fordíthatóságának problémájához.

Smeds színpadi műveinek viszonya a klasszikus, interlingvális értelemben fordítható szöveghez változó, az általa jegyzett előadások verbális dimenziója különböző mértékben – pályája előrehaladtával egyre kevésbé – leválasztható a színházi eseményről. Színpadi szövegei igen széles skálán mozognak: a nyomtatásban is megélő, szellős szerkezetű, minimalista drámától (*Yhä piminevä talo* [Az elsötétedő ház], 1995) a töredékes, poszt-heiner-mülleri előadásszövegig (*Kullervo*, 1993), képekből építkező szövegmozaikokig (*Jääkuvia* [Jégképkockák], 1996, *Jumala on kauneus* [Isten a szépség], 2000), helyszínspecifikus adaptációig (*Vanja-eno* [Ványa bácsi], 1998), klasszikusok honosító újraírásáig (*Kolme sisarta* [Három nővér], 2004), minimalista epikus színházi szövegekig (*Vaeltaja* [A vándor] 2003), nagyre-

<sup>197</sup> Roman Jakobson hármass klasszifikációjának kategóriáira, a nyelvek közötti (interlingvális), nyelven belüli (intra lingvális) és jelrendszerek közötti (interszemiotikus) fordításra gondolunk itt. Ld. Jakobson (1958) 1986.

## 2. A SZÍNHÁZI FORDÍTÁSRÓL VALÓ GONDOLKODÁS FORDULATAIRÓL

gények dekonstruktív színpadi adaptációiig (*Tuntematon sotilas* [Az ismeretlen katona], 2007; *Mr Vertigo*, 2010; *12 Karamazovia* [12 Karamazov], 2011), előre megírt szöveg nélküli színpadi rádióadás-performanszig (*Radio Doomsday*, 2008), improvizációra épülő jelenetsorozatokig (*Mental Finland*, 2009), majd az előadás teljes deverbilizációjáig (*Tabu – ihmisen ääni* [Tabu – az ember hangja], 2015) vagy akkulturációjáig: az eleve tört angolsággal beszélő, fordításra igényt nem tartó előadásszkriptig (*Just Filming*, 2018). Munkamódszere gyakran a fordítással párhuzamba állítható, értelmező és dekonstruáló, performatív adaptációs folyamat. Ahogy a felsorolásból látszik, színházi alkotásainak kiindulópontja többnyire egy előzetesen létező szöveg: saját, társszerzővel írt vagy valamely klasszikus mű, melyet az előadássá formálás során gyökeresen újraértelmez, lebont és színpadi szituációkban újraépítve kisajátít, ám módszere nem különbözik lényegesen az előzetes szöveg nélkül kezdődő színpadra írástól, hisz a szöveg nullfokáról indít mindkét esetben, azt a saját és alkotótársai interpretációjával mozgósítja, hozza színpadi működésbe.

„Minden, ami a szöveg közeiben és alatt van, a lehető legfontosabb anyagot jelenti, a szövegsorok csak a felszín. [...] Tiszteletnemtudással viszonyulok a szöveghez, viszont végtelen tiszteletudással a darab témájának színpadra ültetéséhez”,<sup>198</sup> jellemzi az előzetesen létező szöveghez való viszonyát Smeds. Az írott textus tekintélyének leépítése a saját megjelent színpadi szövegeiben is megfigyelhető. A kezdő instrukciók között többnyire szerepel valamiféle nagyvonalú, általános rendelkezés a szöveg használatának, adaptálásának szabadságáról, méltányos keretek között maradvá: „Minden, a színpadra és a színészek játékára vonatkozó utasítás felrúgható. A darab szövegében helyenként világosan kínálkoznak alkalom az improvizációra. Ez külön engedély nélkül lehetséges. Nagyobb szövegbeli változtatás és/vagy a darab egész szerkezetének megbontása csak a szerző beleegyezésével történhet”.<sup>199</sup> Bár valamivel kevésbé nyitott a saját szövegei dekonstruálásával kapcsolatban, mint amennyire hajlamos mások szövegeinek szétrobbantására, a textus autoritásának rombolásában következetes stratégiát képvisel. A szavakhoz való hűség helyett Smeds színpadi szövegeit és átiratait (bár helyesebb volna szétjátszásokról beszélni átiratok helyett) a témához való ragaszkodás jellemzi, méghozzá meglehetősen szubjektív értelemben: az eredeti szöveg témájáról alkotott saját interpretációjához való ragaszkodásként, illetve a színpadi megszö-

<sup>198</sup> [„Kaikki tekstin välissä ja alla oleva on tärkeintä ainesta, repliikki on vain pintaa.[...] Minulla on ei-kunnioittava suhde tekstiin, mutta äärimmäisen kunnioittava suhde näytelmän aiheen valjastamiseen näyttämölliselle tasolle”], Ruuskanen–Smeds 2005, 19.

<sup>199</sup> [„Kaikki näyttämöön / toimintaan liittyvät ohjeet saa rikkoa. Paikoitellen tekstissä on selkeästi kohtia, joissa on varaa improvisoida lupia kyselemättä. Isommista tekstillisistä muutoksista ja / tai koko rakenteen hajottamisesta on keskusteltava erikseen.”], Smeds 2000, 2.



lalások részben improvizált, szelídítetlen közvetlensége, az önreflexió és önteatralizálás gesztusai, az a játékosan nyers dekonstruktivitás, mely színházcsinálói kézjegyévé vált. A „darabjaim meglehetősen manipulatívak, érzelmdúsak és olykor agresszívek,”<sup>200</sup> ismeri el Smeds a színházi nyelvezete által kiváltott reakciókról elmélkedve. Látható, hogy színházában nem a szöveg (legyen az saját darab vagy smedses átírat) precíz, szóról szóra kidolgozott reprezentációja kap hangsúlyt, hanem a színpadi megszólaltatás performatív, ható és hatást kiváltó oldala.

A fent felsorolt smedszi színpadi szöveghasználati módozatok, melyek a bomlás különböző fokozatait mutatják, egyfajta folyamatként is szemlélhetők: egymástánjukban megfigyelhető a verbalitás, a szónyelvi artikuláció leépülése a játéknyelvi gazdagodás javára. Az eltűnőfélben levő textualitás, azaz az interlingválisan fordítható szöveg növekvő hiánya Smeds színházában a fordítót is a pozíciója és feladata újraértékelésére kényszeríti. A nem drámaszövegre hagyatkozó smedszi színházcsinálás a színházi fordítás fogalmának újraértelmezése felé mutat: a színházat textusában fordító tevékenység hermetikusságából kimozdít a színházat előadásként fordító, színházban zajló értelemben „színházi” munka és a színházi fordítás (Venuti-féle értelemben vett) láthatóvá válása felé.

A finn szerzői színház fordításának/fordíthatóságának komplex kérdésköre abba az irányba tereli tehát gondolatainkat, melyet a nyugati színházi transzlatológiában bekövetkezett performatív fordulat(ok) kapcsán már emlegettünk: a színháziságot nem vagy nem csak a szövegben kell keresnünk; a fordításban nem vagy nem csupán a szöveget kell tolmácsolnunk. A performatívan és nem pusztán reprezentatíván használt színpadi szöveg önreflexióra és aktív szerepkeresésre kényszeríti fordítóját is.

Mint láthattuk, a színházi fordításban, akár a szövegek színpadi adaptációjában két attitűd, a reprezentáló – interpretáló és performatív – felforgató birkózik egymással, egymást nem kizárva, inkább kiegészítve és erősítve. Nézetem szerint a színházi fordításról való gondolkodásban is ideje tudatosítani ezt a kettősséget – egyrészt felismerni, másrészt tudatosan művelni a leíró-interpretáló mellett a nem preskriptív, hanem performatív, kísérleti és gyakorló gondolkodást a színházi fordításról, amit nem szövegszerű végtermékként, hanem létrejöttének folyamatában, sőt, aktív, színházi létmódjában, a befogadás dialogikusságában/folyamatában is vizsgálunk. Arra a kérdésre, hogy mi történik akkor, azaz milyen következtetésekre juthatunk, amennyiben nem így járunk el, a következőkben egy rövid demonstratív példával szeretnénk válaszolni.

<sup>200</sup> Kylänpää 2008, 33.

### 2.3. Színház-transzlatológiai trópusok három könyv(dráma)fordítás tükrében

„Sosem gondoltam azt, hogy egy színdarabnak lehet egy írott, olvasásra szánt, illetve egy színpadi változata, és hogy ez a két szöveg teljesen különböző lehet.”<sup>201</sup>

Laura Ruohonen, Kristian Smeds és Leea Klemola egy-egy drámájának nyomtatásban is megjelent fordítása kapcsán gondolkodunk el a következőkben azon, hogy mi az oka a bevezetőben említett hiányjelenségnek: ezek a maguk rendkívül különböző módján remek, aktuális és inspiráló szövegek miért hevernek parlogon magyar változatukban. Az előzőekben bevezetett drámatranszlatológiai fogalmakat/fordulatokat alkalmazva kérdezzük rá arra, hogy vajon magukban a fordításokban rejlik-e az ok?

Ez a jelen keretek között néhány oldalba sűrített fejezet valójában az a mag, melynek köszönhetően, azaz – paradox módon – amelynek természetlenségéből és negatív következtetéseiből e gondolatmenet kisarjadt. A kutatói objektivitás illúzióját kergetve, a tervezett leíró fordítástudományi elemzés tárgyául a három szerző szövegeinek nyomtatásban megjelent, lezártnak tekinthető fordításait választottam először, kizárva olyan részleges és marginális fordításkísérleteket, melyek közé többek közt a sajátjaim is sorolhatók. Ruohonen és Smeds egy-egy szövege a Polar Kiadó sajnálatosan rövid életű, mindössze négy dráma megjelentetéséig jutó Színdarab-tárának első darabjaiként láttak napvilágot a 2000-es évek elején,<sup>202</sup> Klemola *Kokkolája* pedig a *Mai finn drámák* című 2009-es antológiában, ugyancsak a Polar gondozásában.<sup>203</sup> Az eredeti szövegek és e fordítások mikroszintű összevetésétől reméltem, hogy eligazít bennünket azzal kapcsolatban, miért maradtak ezek a hazájukban sikeres, színpadképes szövegek előadatlanul, könyvbe zárva annak ellenére, hogy a Színdarab-tár finn sorozata és a Polar drámaantológiája kifejezetten dráma-népszerűsítő célzattal született, és a terjesztés során a színházi alkotók és intézmények jelentették az elsődleges célközönséget: a magyarországi és határon túli magyar nyelvű színházakhoz célzottan juttattak e kiadványokból egy-egy ingyenes példányt.

Ezeket a kifejezetten színpadra, Klemola esetében egyenesen adott társulatra írt szövegeket és könyvbe „száműzött” magyar változataikat vizsgálva, azt feltételezhetnénk, hogy a fordítások előadhatóság-dimenziójá-

<sup>201</sup> [„En ollut koskaan ajatellut, että näytelmästä voisi olla kirjallinen, luettavaiksi tarkoitettu versio ja sitten näyttämöversio, ja että ne voisivat olla kaksi täysin erilaista tekstiä”], Pap 2010, 114.

<sup>202</sup> Ruohonen 2002; Smeds 2003.

<sup>203</sup> A kötetben szereplő darabok: Sofi Oksanen *Tisztogatás* (ford. Pap Éva) című tragédiája és négy vígjáték: Leea Klemola *Kokkola* (ford. Falk Nóra), Mika Myllyaho *Pánik* (ford. Falk Nóra), Sirkku Peltola *A finn ló* (ford. Kovács Ottilia) és Juha Jokela *Mobil e horror* (ford. J. Sz. Y.). Ld. Pap 2009.

ban keresendő a probléma. Tüzetes vizsgálattal mindhárom fordításban találhatunk olyan fordítói megoldásokat, melyek így vagy úgy levonnak az eredeti szöveg performabilitásából, színháziságából, vagy leszűkítik az értelmezési lehetőségeket, azaz betömik a szöveg gondolatébresztő réseit, ám az összképet tekintve ezek az elszínháziatlanítások, narratív jellegű vagy indokolatlanul terjengős magyarázatok és vitatható megoldások nem hatják át a szöveg egészét, illetve nem olyan jellegűek, hogy az egy esetleges színpadi megvalósításban zavaró vagy egyáltalán érzékelhető lenne.

A megkérdőjelezhető megoldások közül például szolgálhatnak *Az elsötétedő ház* [*Yhä pimenevä talo*] című Smeds-szöveg színi utasításai és szereplőnevei. A Pap Éva fordította magyar szöveg a második és harmadik felvonás közti szünetben megrendezendő dokumentumkiállítással kapcsolatos útmutatóban arra figyelmeztet, hogy „a férfiszínészeknek nem szabad jelen lenniük,”<sup>204</sup> bár a kétszereplős darabban nincs férfiszerep, a határozott névelő tehát első látásra értelmezhetetlen. A két szereplő, az „Idős hölgy” és „Fiatallány” között lejátszódó jelenetek azonban olyan családtörténetet vázolnak elénk, melyben a férfiaknak és fiúknak/fiaknak fontos, sőt jóvátehető szerepe volt a női sorsok alakulásában. A Smeds-darab hiánydramaturgiájának lényegi mozzanata tehát ez a színészi játék által meg nem jelenített, de hallható, érezhető, kikövetkeztethető és ettől oly nyomasztó jelenlét – a halott fiúé, az eltávozott férjé, a zaklató apáé –, melyet a darabbeli utasítások szerint a szünetben megrendezésre kerülő kiállítás dokumentál és tesz hangsúlyosabbá. Az ezzel kapcsolatos, kifogásolható fordítói értelmezés a darabot záró kiegészítésben is tükröződik. A finn szöveg egyértelmű utasítása, mely szerint e tetszőlegesen felhasználható függelékszövegek előadásba foglalása során nem léptethető fel férfiszereplőt, ahogy egyébként a darab során végig nem, magyar fordításban így hangzik: „e szövegeken keresztül nem lehet a színpadra újabb férfiszereplőt behozni.”<sup>205</sup> A fordító betoldása itt a korábban használt határozott névelő folytatása. Mivel a finn (irodalmi) nyelvben nincsenek névelők, az első fordítói döntés, vitathatósága ellenére, nem hamisítja meg, hanem egy saját(os) értelmezés irányába tereli, ha úgy tetszik, rendezi a szöveget. Ez a pusztán névelő implicite néma férfi szereplőkkel népesíti be a szöveg köré képzelte színházi teret. Félrefordítás helyett tehát inkább egy határozott színpadi vízióról tanúskodó fordítói döntést láthatunk benne, mely akár ösztönös választás volt, akár mélyen átgondolt, a továbbiakban is meghatározza a fordítás menetét. *Az elsötétedő ház* fordításának labirintusában a határozott névelő irányába forduló fordító vállalja tehát döntése következményeit, és a választott irányba halad tovább az „újabb” jelző be-

<sup>204</sup> Smeds 2002, 23.

<sup>205</sup> Uo. 39. (Kiemelés tőlem – J. Sz. Y.)

## 2. A SZÍNHÁZI FORDÍTÁSRÓL VALÓ GONDOLKODÁS FORDULATAIRÓL

toldásával. A darabról alkotott víziójához („rendezéséhez”) ragaszkodott a zsákutcába futó, azaz fordítói következetlenséghez vezető szó szerinti fordítás helyett. A Smeds-dráma magyar változata tehát a fordító részéről saját színpadi víziót tükröz, mely a finn szerző rendezői utasításaival és az azokból kibontakozó dramaturgiai elképzeléssel bizonyos szempontból szembemegy ugyan, de a darab egészére vonatkozó, az utólagos rendezéseknek szabad kezet adó smedsi elvek értelmében egy előadásban gondolkodó adaptálónak jogosítványa van erre.

A két szereplő megnevezésének fordítása némiképp hasonló kérdéseket vet fel. A fordítás határozott, bár vitatható döntést tükröz újra. A szó szerinti hűség és fordítói láthatatlanság elvével szakítva, az eredetiben olvasható „Vanha nainen” és „Nuori nainen” (szó szerint: Öreg nő és Fiatal nő) elnevezéseket eltávolítja egymástól: „Idős hölgyé” és „Fiatal nővé” lesznek, a darab pedig ezzel szinte észrevétlenül veszít stilizáltságából, realistább színezetet ölt az olvasó agyában. A dráma (Smeds egyik korai, írott formában is kidolgozott, véglegesített színházi szövege), mely két hangsúlyosan névtelen nőalak szembesüléseinek képsorozatát állítja elénk, módszeresen bizonytalanítja el a következetes, realiztikus, egy szereplőt/szerepet egy színésszel azonosító értelmezést. A szerepek közötti átjárások, az egymással valamilyen (hasonlóság- vagy ellentétalapú) asszociációba kerülő alakok, a szerepből való reflektált kilépések Smeds színházának alapvető performatív elemei. Ennek egy viszonylag szelíd, kezdeti formáját láthatjuk *Az elsötétedő ház* nőalakjaiban. A két szerep és szereplőnév között mindössze korkülönbség van a finn eredetiben, a darab főszövegében az „öreg” és „fiatal” jelző mellől el is tűnik a jelzett főnév, míg a magyar szövegen következetesen végigvonul a „hölgy” és „nő” megnevezések közti implicit hierarchikus különbség, egyben a két szereplő világos elválasztása, annak ellenére, hogy a szerepek – különösen a Fiatal nőé – képlékenyek, inkább társadalmi és családon belüli (mikrotársadalmi) szerepek, mintsem következetesen önazonos jellemek megjelenítései. Egyes pontokon egymásba tűnő figurákként vagy ugyanannak a fiktív szereplőnek két, egymással szembesülő életkoraként is szemlélhetjük a nőalakokat.

Az asszociációs lehetőségeket a nyomtatott szöveg szintjén elszegényítő fordítói megoldás azonban minimális befolyással bírhat csak az esetleges színpadi megvalósításokra, hisz a szereplőnevek legfeljebb a műsorfüzetben jelennek meg, a szerepek képlékenysége pedig nyilvánvaló a darab szövegét hallva, ahogy olvasva is. A darabválasztás során a reménybeli színházcsinálókat sem ez az apróság fogja elriasztani. Sokkal inkább a szöveg realista (és realiztikus abszurd) kereteket szétfeszítő szerepkezelése, kísérleti montázsdraturgiája.

Pap Éva fordításai kapcsán érdemes visszakapcsolnunk reflexióinkban a jelen fejezet bevezetőjében említett chestermani gondolathoz, mely szerint a fordítás maga fordításteória is egyben, azaz a fordítói szemléletmód demonstrációja, ezáltal fordításról való cselekvő elmélkedés. Az *elsötétedő ház* fordításából egy akkulturáló, a szöveg gördülékenységének fokozására, szaggatottságának mérséklésére, a tagolás egyértelműsítésére törekvő<sup>206</sup> fordítói stratégia olvasható ki, illetve a célnyelvi színházi kultúrában erős hagyományokkal rendelkező realista-naturalista előadásmódhoz való enyhe közelítés, a stilizáltság mértékének csökkentése, mérsékelt elmozdulás egy otthonosabb, kisrealista stílus felé.

A Polar-színarabtar következő kötete, Laura Ruohonen *Kuningatar K* című kvázi történelmi drámájának magyar változata, a *Krisztina* szintén kínál néhány figyelemre méltó fordítói döntést, kezdve a cím magyarításával. A *nagy K* nemkívánatos asszociációi természetesen a tükörfordítás ellen szólnak, a magyar változat viszont így lemond a *K királynő* kifejezésben feszülő ellentétről, mely utalna a címszereplő skizoid identitására. A keresztnév kezdőbetűre rövidítése, a nemet leplezendő, bevett gyakorlatnak számított a szellemi foglalkozást űző nők körében az elmúlt századokban. Egyfajta nemek felettséget, a társadalmi nemből való kikívánczozást asszociálhatunk tehát a kezdőbetűnévhez, mely mellé leleplezően odakerül az örökölt királynőség. A főszereplő ismert történelmi személyiség, a 17. században uralkodó svéd Krisztina királynő fikcionalizált és csöppet sem historizáló célzattal színpadra képzelt alakja. Nem egy régmúlt kor miliójét restaurálja Ruohonen drámája, hanem kortársul beszélő szereplők minimalista dialógusaiból, mágikus realista elemekből és hol stilizáltan komoly, hol szemtelenül karikírozó szereplőábrázolásból épül fel az a sajátságos időtlenségben lebegő mikrokozmosz, melyben a nyughatatlan, örökmozgó, örökgondolkodó királynő körül kering minden szereplő (anélkül, hogy közelebb kerülhetne hozzá), amíg Krisztina le nem tér az őt szabadságában korlátozó pályájáról, le nem mond a koronáról Károly Gusztáv/Karl Gustav javára ahelyett, hogy feleségül menne hozzá.

A fordítás helyenként egy fokkal veretesebbre, nyelvhasználata „kosztümösebbre”<sup>207</sup> sikeredett, mint az eredeti dráma alakjainak közvetlen, mai ízü megszólalásai. Amikor például a Krisztinát reménytelenül, kicsit őszin-

<sup>206</sup> A fordításban a rendkívül rövid, egy-két szavas mondatok sorozatai többször egy összetett mondatra olvadnak össze, a központoszással nem is jelzett szaggatottságot a tudatfolyamként hömpölygő mondatokban pedig hármast pontok beiktatásával teszi a fordító explicitebbé, szépen tagolt szaggatottsággá. Ld. a dráma első felvonását: Smeds 2002, 6–18.

<sup>207</sup> A „nyelvi kosztüm” kifejezéssel Nádasy Ádámnak a Shakespeare-fordításaival, különösen Falstaff alakjának nyelvi megjelenítésével kapcsolatos elgondolásaira utalunk. Nádasy fordítóként szabadítani igyekszik a szereplőket a molyrágta nyelvi jelmezektől, azaz az erőltetetten régieskedő színpadi nyelvhasználatától, mely nem csupán az értést nehezíti,

## 2. A SZÍNHÁZI FORDÍTÁSRÓL VALÓ GONDOLKODÁS FORDULATAIRÓL

tén iszonyodva kerülgető Károly Gusztáv arról dohog, hogy a királynő előkelőbb foglalatosságok helyett egy nyálkás halon gondolkodik, mondata a magyar változatban meglepően dagályosan, régies(kedő)en hangzik: „királynőhöz méltóbb volna, mint holmi nyákos hal iránti vonzalom”.

Az anyakirálynő hol fennkölt, melodramatikus, hol gyerekes vagy parasztos, tájnyelvi elemeket kever megszólalásaiba, ám a magyar változat nyelvi keveset ad vissza ebből a szeszélyességéből.<sup>208</sup> Úgy is értelmezhetnénk természetesen a nyelvi heterogenitást leépítő fordítói eljárást, hogy következetesebb nyelvhasználatra, átláthatóbb, egységesebb nyelvi jellemzésre törekszik, hisz könnyen a fordítón csattanhat a kritika ostora, ha egy figura nyelvi arcéle feltűnően sokszínű, stílusában inkonzekvens. Az anyakirálynő stílusában ingadozó, változó hangszínű folytonos szerepjátaszását a fordítás egyetlen, következetesebb szerepre cseréli. Egy sűrűbb szövéssé, szinte már saját, nevetségesen nagyzó nyelvi öltözéknek látszó historizáló kosztümmel helyettesíti a szereplő hangulatfüggően változó, kortalan nyelvi jelmeztárát.<sup>209</sup>

Ez a nyelvi homogenizálás egy introduktív (bevezető) fordítás<sup>210</sup> – s főképp egy ilyen rövidke epizód szerep, bár kétségkívül fontos figura – esetében azonban, paradox módon, nemcsak hogy nem válik kárára a magyar változatnak, hanem, épp ellenkezőleg, érthetőségével, problémátlanságával a könnyebb be- és elfogadást szolgálja.

A túl sok szólamúság, a tévesen a fordítás hibájául felróható heterogenitás a nyelvi *maszkokban*, *jelmezekben* egyenesen a darab ellen szólhat a színpadi megvalósításban gondolkodó, profi színházi olvasó szemében, hacsak nem a formabontó kísérletezés a kifejezett célja. Márpedig ez a

---

hanem a befogadás élményszerű közvetlenségétől, a szereplők humorának élvezetétől is megfosztja a nézőt. Ld. Nádasdy Ádám előadását *Shakespeare – egyre hűtlenebbül?* címmel a Katona József Színházban rendezett 2017-es konferencián a drámafördítésről. Ld. Albert 2017.

<sup>208</sup> Hogy csak egy szembeutó példát, egy szöveghelyet említsünk: a sértődött anyakirálynő búcsúzik így Krisztinától és lánybarátjától: „Anti olla. En enää tule, en teittä häiritse” [„Hagyjuk! Nem jövök többet, nem zavarlak titeket”] Mindez magyarul „kosztümösen”: „Akkor hát legyen, úgy legyen. Többé már nem jövök, nem zavargok, de ha apád élne...”, Ruohonen 2003, 8.

<sup>209</sup> A skála a gyászában önmagát melodramatikusan emésztő özvegytől a harcos anyatigrisig, a lánya másságát cinikusan kritizáló hárpíától a komikusan szánalmas, szenilis vénasszonyig terjed. A magyar változattal ellentétben nem csupán az anya és lánya közt feszülő ellentét szembeutó a finn eredetiben, hanem a köztük lévő „engesztelhetetlen” hasonlóság, a két szeszélyes, akaratos nőszemély közti rokonság is.

<sup>210</sup> A Sirkku Aaltonen által megkülönböztetett színházi fordítástípusok közül (*introduktív*, *magyarító* és *előadásra készült* fordítás) a Polar-szindarabtarban megjelent szövegek az introduktív fordítás kategóriájába sorolhatók, azaz a darab lehetőleg szöveghű, nagy általánosságban célkultúrához igazított, kevésbé specifikus, bevezető jellegű fordítását kínálják. Ld. Aaltonen 2010b.



Polar-színarabtar által megcélzott magyar kőszínházi közeg nagy részéről aligha (és mára egyre kevésbé) mondható el.

A darab színpadra írtságát, színpadról lejegyzettségét, azaz játszandóságát/játszottságát mutató elemeknek, a darab szcenikai szubtextusának<sup>211</sup> túl óvatos, explicitáló vagy narratív visszaadása valóban levon a magyarra ültetett szöveg performabilitásából, ám nagyítóval kell keresni az ilyen egyértelmű, elszínháziatlanító megoldásokat.

A K királynő/Krisztina születését és kora gyermekkorát sűrítő rövid jelenet a finn eredetiben izgalmasan vegyíti a retrospektív narrációt a bohózi félreértés-dramaturgiával és az antik drámahagyományra ironikusan utaló kórus – a bábák kórusa mint kollektív szereplő – alkalmazásával. Szemtelenül virtuóz dramaturgia ez, a magyarra ültetés során azonban rögtön az elején kihagy egy színpadi ziccert a magyar fordítás.<sup>212</sup> A finn és a magyar szórend különbözőségéből adódóan nem problémátlan átmeneni azt a dialogikus mikrojeletet, melyet az „on syntynyt poika” [fiú született] mondat sűrít, és a finn változat maximálisan kiaknáz. A leghőbb vágyát és az utódlás szempontjából optimistább feltételezését kikiáltó apa belevág a történeteket narráló Krisztina mondatába:

KANUUNANLAUKAUS

KRISTIINA: Kun minä synnyin, ammuttiin kymmenen tykinlaukausta. Se tarkoittaa: **on syntynyt** -

KUNINGAS (*innoissaan*): - **Poika!**<sup>213</sup>

(Ruohonen 2004, 180.)

ÁGYÜLÖVÉS

KRISZTINA: Tíz ágyülvést adtak le, amikor megszülettem. Ez azt jelenti: **fiú született**.

(Ruohonen 2003, 6)

A király és „lányfia” (a fiúnak várt Krisztina, aki lány léte utódja a trónon) egyetlen közös jelenete ez. A köztük soha el nem hangzott beszélgetéseket ironikusan sűrítő, a háborúkkal, vallási és trónutódlási vi-

<sup>211</sup> Nem elég gesztikus szubtextusnak nevezni Bassnett nyomán, hisz a szöveg nem csupán a szereplők gesztusait, beszédselekvéseit irányítja, hanem a színészi játékot ellenpontozó vizuális és különösen az auditív mozzanatokot is, méghozzá a szöveggel folytatott játékos-morbid, nyílt dialogicitásukban.

<sup>212</sup> Nem kizárt természetesen, hogy ez a rész így szerepelt abban a korábbi, a nyomtatásban kanonizálttól nyomokban különböző szövegváltozatban, melyet a fordító forrásszövegül használhatott. Ugyanolyan valószínűséggel lehet azonban „lusta” fordítói megoldás.

<sup>213</sup> [ÁGYÜLÖVÉS  
KRISZTINA: Amikor megszülettem, tíz ágyülvést adtak le. Az azt jelenti: megszületett...  
KIRÁLY (lelkesen): ...a fiam!] A szöveg eredeti tagolását követő fordítás tőlem – J. Sz. Y.

## 2. A SZÍNHÁZI FORDÍTÁSRÓL VALÓ GONDOLKODÁS FORDULATAIRÓL

szályokkal terhes évtizedek felett átívelő minimáldialógus(sá kettészakított mondat) a már felnőtt királynő és fiatalon elesett királyapja között Krisztina egész életét jellemzi: a nőként különösen problematikus trónra lépéstől a koronáról való lemondásig, sőt, azontúl is. Állandó gondot jelent, konfliktusokat gerjeszt majd, vagy azért, mert nem fiú, vagy azért, mert lánynak viszont túl fiús; igazából nemtelen, nemváltogató, akár az angolna, amiben/akiben tükörképét fedezi fel a darabbeli kútba nézve.

Mondhatjuk mentségként, hogy csupán egyetlen szótól fosztja meg a magyar változat a szereplőt, cserébe az egyszerűségében biblikus mondat megőrzéséért: „fiú született”. Ez azonban a Király megszólalásainak felét jelenti, egyben megszünteti a szereplő drámáját, aki a finn változatban az uralkodói minőségben érzett egyértelmű örömtől (az utódlást bebiztosítva látó király lekiállapotától) az elbizonytalanodásig és a sovány vigasz megfogalmazásáig jut el (kicsit már magánemberként, apaként):

KUNINGAS (*reippaasti*): Kyllä se on niin päättäväisen näköinen, että sitä voisi luulla pojaksi!

(Ruohonen 2004, 180.)

KIRÁLY (*élénken*): De annyira eltökélt nézése van, hogy fiúnak gondolná az ember!

(Ruohonen 2003, 6.)

A magyar szövegben nem születik színházi szituáció, nincs dráma, marad Krisztina narrációja: „Ez azt jelenti: fiú született.” Egy esetleges színházi előadás természetesen felhívhatja a figyelmet az önellentmondásra, hisz Krisztina itt a saját születéséről beszél, de az már nem a realiztikusságot és konvencionális történetmesélést drámává bontó, dekonstruáló ruohoneni dramaturgia lesz.

A szöveg színházisága, performabilitása persze egészében véve nem sérül jóvátehetetlenül, a szerző drámáira jellemző porózusság, a néző/befogadó aktív részvételét kiprovokáló, őt folyamatos „rejtvényfejtésre” sarkalló levegős szerkezet, a tradicionális historizálás hiánya így is egyértelmű. Introduktív fordításnak Pap Éva *Krisztinája* tehát kétségkívül alkalmas. A fent leírt fordítói döntések többsége inkább a befogadhatóvá tételt szolgálja a célkultúrában, szelídít az eredeti szertelen játékosságán, egy hajszálnyival kosztümösebbé komolyítja a nagyon mai, kvázi történelmi darabot. Ruohonen drámája azonban nem aratott sikert célközönsége körében. Akár a Polar színdarabtarának többi bevezető fordítása, visszhangtalan maradt a magyar színházi közegben, bár marginálisan és különösen a kísérletezésre nyitott színházcsinálók, kultúraszervezők körében – a Kortárs Drámafesztivál, a Trafó műsora szerint, illetve a Krétakör és a Panoráma társulata részéről – az új évezred elején mutatkozott érdeklődés a kortárs északi, ezen belül a finn színház és dráma iránt.



A szaporodó drámafordítások egyszerre voltak katalizátorai és következményei a finn–magyar színházi kapcsolatok átmeneti megélénkülésének a 2000-es évek első évtizedében. A fesztiválszereplések, felolvasó-színházi és műhelyprojektek kapcsán lefordított darabok elsősorban nem nyomtatott kiadványok számára készültek, ám legtöbbjük így vagy úgy (a Színház folyóirat drámamellékleteként, kulturális folyóiratok finn válogatásaiban, színházi projektek nyomtatott melléktermékeként) megjelent nyomtatásban is. A drámafordítás szempontjából gyümölcsöző évtized legreprezentatívabb nyomtatott kiadványa a Polar Kiadó drámaantológiája lett, mely azonban a Finnagora prioritásainak átalakulása, a finn–magyar színházi kapcsolatokat élénkítő Finnpad-projekt lassú elhalása után jelent meg, és a Polar-színarabtarhoz hasonlóan, pusztán a szövegek megmutatásával és nyomtatott terjesztésével próbálta népszerűsíteni a kortárs finn színházi szerzőket.

Az antológiában napvilágot látott darabok közül Leea Klemola *Kokkoláját* emeljük ki, egyrészt mivel ezt a szöveget övezték a legnagyobb várakozások a Finnpad-projekt elindításakor,<sup>214</sup> másrészt mivel – e várakozások ellenére – az antológia szövegei közül ez bizonyult a magyar olvasóközönség számára legidegenebbnek, legérthetlenebbnek a róla született recenziók tanúsága szerint.<sup>215</sup> (Azt a magától értetődő szempontot pedig csak zárójelben említem, hogy Klemola a kiemelten tárgyalt szerzőink közé tartozik.)

Élhetnénk a gyanúperrel, hogy az érthetlenségért, megközelíthetlenségért a fordítás felelős, és a finn eredetinek a magyar változattal való aprólékos összevetése valóban fényt deríthet néhány figyelmetlenségre, félreértésre, ám bennünket itt elsősorban az esetleges színháziatlan megoldások felderítése érdekel. Ilyen különös torzítás áldozata lett a magyar változatban az egyik központi szereplő, Marja-Terttu Zeppelin foglalkozása. Felfoghatjuk egyszerű félrefordításként is, ám valószínűbb, hogy a „port-sari”-t következetesen pincérnek magyarító fordító tudatos döntéséről van szó, hisz a szereplő az első jelenetében hatalmas borralalókról beszél. Mai magyar kontextusban talán magától értetődőbb a pincérkedéshez kötni ezt a mellékes jövedelemforrást. Ám ezzel az instant döntéssel a fordító a figura következetes felépítése, viselkedésmintázatainak alátámasztása alól húzza ki a talajt. A hideget és saját ikerfivérét mindenen fölött szerető, va-

<sup>214</sup> A Finn Színházi Szövetség Leea Klemola *Kokkolájának*, a Tamperei Színházban 2004-ben bemutatott előadás szöveggönyvének ítélte a 2005-ös év legjobb drámájának járó díjat. A budapesti Finnagora (Finn kulturális, tudományos és gazdasági központ) a következő év tavaszán drámafordító pályázat útján keresett fordítót egyrészt Klemola kisebbfajta nemzetközi sikert is elért darabja számára, másrészt az intézet tervezett további színházi és dráma-népszerűsítő programjaihoz.

<sup>215</sup> Ld. pl. Kocsis 2013.

## 2. A SZÍNHÁZI FORDÍTÁSRÓL VALÓ GONDOLKODÁS FORDULATAIRÓL

lósággal istenítő hatvanéves nő, akit a lejegyzett szövegváltozat eredetijéül szolgáló előadásban férfi színész, a közismert Heikki Kinnunen alakított, nem pincér ugyanis, hanem portás és kidobóember. Kimondottan férfiasnak elkönyvelt szakmát űz tehát (a pincérséggel ellentétben), még hozzá kivételesen sikeresen. Nő léte, mondhatnánk, ha a szereposztás eleve össze nem zavarná a nemekkel kapcsolatos előfeltevéseinket. Az írott szöveg is rögzíti ugyanis, bár nem kötelezőként, a szerep férfi színészre írságát. Marja-Terttu foglalkozása nem csupán a szereposztásban és a figura ruházatában mutatkozik meg tehát (a darab elején egyenruhát visel), hanem a szereplő jellemzésének is eszköze. A hatvanéves Marja-Terttu nem kiöregedett, visszeres lábú pincérnő, hanem lelki és testalkatát tekintve is inkább extrém helyzetek megoldására szakosodott, részeg és/vagy erőszakos emberek megbékítésére, megfékezésére, akár verekedésre is kész biztonsági ember. Erre az első felvonás kitartott utolsó jelenete szolgáltat revelatív példát. Marja-Terttu és ikertestvére, Saku Zeppelin, illetve annak mozgássérült felesége, Katariina között bonyolult szerelemi/féltékenységi háromszög alakult ki az évek során, mint a jelenet első feléből kiderül. Annak hatására, hogy Marja-Terttu a borraivalóiból féltetett pénzéből befizetett egy grönlandi telelésre mindhárójuk számára a többiek megkérdezése nélkül, a régóta gyülemelő feszültség kirobban. Katariina választás elé állítja férjét, és önállósági rohamában elhagyással fenyegeti.<sup>216</sup> Marja-Terttu az egyértelmű erkölcsi és erőfölényben lévő családi békefenntartó lekezelő nagyvonalúságával bánik Katariinával: lemond a közös utazásról, ünnepélyesen „visszaadja Saku szabadságát”, majd, belátva, hogy feltétel nélkül szeretett testvére házassága és boldogsága a tét, könnyek között megvereti magát a szintén könnyeivel küszködő Sakuval, hogy megoldja a „véráldozat” nélkül kilátástalan szituációt. Különös mártíromsága sikerrel is jár: Saku kiengedi magából a felgyülemlett feszültséget, a féltékeny Katariina pedig megbékül, Marja-Terttu ájultra verésében immár nem erőszakot, hanem Saku állásfoglalását (vagy csak végső kétségbeesését?) látva. A kocsmai verekedés vértanúja ugyanakkor eléri, hogy szenvedésével ő álljon újra a figyelem középpontjában.

<sup>216</sup> Mindez nem pusztán a szereplők társalgásából derül ki, hanem sokkal inkább a színi utasításokban végigkövethető játékokból. A klemolai fekete komédia törvényei szerint a drámai konfliktust a szereplők kínos végletekig viszik: a kerekesszékes Katariina vécéjelenete közben bontakozik ki a családi viszály. A férje (másokkal szemben) erőszakos viselkedését és ikertestvérehez fűződő, nyomasztóan szoros kapcsolatát megbocsátani képtelen asszony megmakacsolja magát, nem kér többé sem Saku, sem mások gondoskodásából, maga próbálja elvégezni a dolgát, és felöltözni utána a földön vergődve. Saku bocsánatkéréseit arccal a földön fekvő hallgatja, és válasz nélkül hagyja. Ekkor kényszerül Marja-Terttu megoldani a kiúttalannak tűnő, elviselhetetlenül kínos és fájdalmas helyzetet.

A számunkra fontos, a fordítást érintő következtetés mindezek után az, hogy a dráma és a fordítás egésze szempontjából a Marja-Terttu foglalkozását érintő apró fordításnak nincs különösebb jelentősége. Hősnőnk annak ellenére is portás, azaz belevaló erőember marad a (tragikomikus) drámai szituációban, hogy a fordítás lepincernőzi. Azokban az esetekben viszont, amikor a szereplők beszédmódja színtelenedik vagy következtelenedik el a fordításban, valamivel több okunk van elszínháziatlanítást emlegetni.

Több példát is találhatunk. A fent összefoglalt jelenetben Katariina egyik epés megjegyzése, melyben éreztetni próbálja Sakuval, hogy nem a tulajdona, és nélküle is képes boldogulni, különös módon egy másik szereplő, a Saku helyett segítségül hívott Maura (Marja-Terttu lánya) ellen irányul a magyar fordításban:

SAKU: Eiköhän soo kuitenkin parasta että minä sut vessatan.

KATARIINA: Enköhän minä ite valitse kuka mun kans vessaa lähtee. **Vai oonko mä ä joku merenneito jota kuka muu ei sais lykkiä ku herra ite vaa.**<sup>217</sup>

(Klemola 2005, 17.)

SAKU: Nem az lenne a legjobb, ha én vinnélek ki a budiba?

KATARIINA: Hadd döntsem már el én, hogy kivel akarok vizelni! **Másnak se esik le az ujjáról a karikagyűrű, ha tologat egy kicsit.**

(Klemola 2009, 115.)

Az enyhén közhelyes, erőltetetten felháborodott mondat mintha az öncélúan tüntető feminista retorika paródiája lenne, és ezzel teljesen beleillik a férjét érzelmileg zsaroló, sérültségével visszaélő nő egyre durvuló megszólalásainak sorába. Ugyanakkor a habléány-metaphora Katariina saját el-esett, mozgáskorlátozott állapotára is utal. (Kérdés, hogy mennyi ebben a szereplő szándéka, és mennyi a szerző iróniája.)

Amikor a fordítás, a kontextussal nem törődve, a metaforikus közhelyet egy hangvételeiben tulajdonképp adekvát célnyelvi idiómával adja vissza („[nem] esik le a karikagyűrű az ujjáról”), ám a szereplő zsörtölődését egyúttal másfelé irányítja, tulajdonképp feláldozza a drámai szituációt egy jól hangzó, idiomatikus fordításmondat oltárán. Katariina dühe azonban e pillanatnyi kihagyás után újra Saku ellen fordul, a szereplők közötti viszony és a jelenet logikája nem sérül végzetesen. Annyi történik

<sup>217</sup> [SAKU: Nem az volna a legjobb, ha én véceztetnék?

KATARIINA: Nem énekiem kéne eldöntennem, hogy kivel megyek ki? Vagy talán valami habléány vagyok én, hogy senki más nem taszigálhat, csak az uraság maga?] Az eredeti szó szerint követő, köznyelvi fordítás tőlem – J. Sz. Y.

## 2. A SZÍNHÁZI FORDÍTÁSRÓL VALÓ GONDOLKODÁS FORDULATAIRÓL

mindössze, hogy az irritáló stílusú asszony vetélytársa lányára is zúdít a frusztrációjából egy undok megjegyzésnyit, bár Maurával tulajdonképp sorstársak: közös bennük, hogy az ikertestvérek közti túl szoros kapcsolat érzelmi áldozataivá váltak.

E kisebb alkalmi következetlenségek mellett a szereplők „nyelvi jelme-zének” elszíntelenítésére is találunk példát abban, ahogy a fordítás olykor Piano Larssont, a darab másik kulcsszereplőjét beszélteti. Az ún. Gondviselő Bt. fővállalkozója, a magát „Jézus testvérenek” tartó Piano Larsson megszólalásai gyakran kinyilatkoztatás- vagy tanításszerűek, ami a fordítás prózai tömörítésében olykor elhomályosodik:

PIANO: (*laskee ruokakasan Arijoutsin eteen*) **Älä ikään enää syytä verensokeria omista heikkouksistas.**

ARIJOUTSI: Selevä.<sup>218</sup>

(Klemola 2005, 15.)

PIANO (*letesz elé egy rakás ennivalót*): **Többet ne gyere nekem a vércukroddal!**

ARIJOUTSI: Igenis.

(Klemola 2009, 113.)

Piano prófétahangja mellett a drámai szituáció is rendre áldozatául esik a fordításban az azonnali, lakonikus megoldásoknak. Amikor a darab elején, a harmadik jelenetben, az illuminált állapotban kártyázó Marja-Terttu nem tud a játékra koncentrálni, mert valamiért minden szó ellenállhatatlanul viccesnek tűnik számára, lánya többször rászól, hogy ne beszéljen félre, se pedig Sakuról. A testvérevel tervezett grönlandi utazást ünneplő Marja-Terttu ekkor, szófacsarási rohamában, az „ollaanpa hiljaa!” [„legyünk már csendben!”] kifejezést enyhén eltorzítva azzal fegyelmezi magát, hogy: „ollappa hylje!”, azaz „legyünk fóká!” (vagy „fókának lenni”), ezzel a bugyuta szóviccel mintegy előrevetítve a darab utolsó nagyjelenetében a *színház a színházban* technikát parodisztikusan alkalmazva előadott fókametamorfózist. A bohózati elemekkel bőségesen ellenpontosított „arktikus tragédiában”<sup>219</sup> a darabot mozgató két figura, Marja-Terttu és Piano egy olyan, misztériumjáték és paródia határán mozgó egérfogó-jelenettel próbálja majd színvallásra kényszeríteni Sakut (aki minden

<sup>218</sup> [PIANO: (*letesz Arijoutsin elé egy rakás ennivalót*) Soha többé ne hibáztasd a vércukrodat a saját gyengeségeidért.

ARIJOUTSI: Értettem.] Az eredetit a lehetőségekhez mérten szó szerint követő, köznyelvi fordítás tőlem – J. Sz. Y.

<sup>219</sup> Klemola *Kokkolájának* eredeti színházi változatát, melynek szöveggönyve drámává önállósult, ezzel a műfaji meghatározással illeték, bár távol áll a szomorújáték minden meghatározásától. Az „arktikus” jelző áthallásai az arktikus hisztéria jelensége és annak művészi lecsapódásai felé mutatnak.

kapcsolatot megszakított testvérével), melyben Marja-Terttu fókává változását viszik színre (azaz a Grönlandot jelentő jégtáblára a darab arktikus világán belül). Ezt az átváltozást a színpadi játék gesztikus dimenziójában tulajdonképp már láthattuk elkezdődni a darab elején: az overallja felhúzásával küszködő, földön fetregő Marja-Terttu a Nice presszó padlóján akaratlanul már elszínészkedte a fókát. A verbális szöveg szintjén viszont a metamorfózis megelőlegezése Marja-Terttu idétlen szóviccével kezdődik:

MAURA: Siitä ei jumalauta aleta nyt jauhamaa.

MARJA-TERTTU: **...joo-pa-joo... ol-lappa hylje.**

MAURA (*repíi lehdén Vilin käsistä*): Eikä hylykeistä!

MAURA: Jaj, könyörgöm, nehogy má' megin' ezen csámcsogjunk!

MARJA-TERTTU: **Ha fóka lennék, akkor most...**

MAURA (*kitépi Vili kezéből az újságot*): Csak semmi fókázás!

Majd kocsmái hóbörgése során egyre explicitebbé válik:

MARJA-TERTTU: (*samalla kun lähtee ryömimään kohti baaritiskiä*) **Kai se on hylykeen sitte ite... rantauduttava.**

...  
MARJA-TERTTU: **Se on kuulkaa valtava näky tämmönen isohylje** ku se rantahietikolla menee viinan perässä. Ja kaiken maailman nuorisot heittelee harppuunoilla...

(Klemola 2005, 11–12.)

MARJA-TERTTU (*Miközben négykézláb mászik a bárpult felé*): **Akkor a fóka kénytelen lesz egyedül a... partra úszni.**

...  
MARJA-TERTTU: **Hát nem pompás látvány egy ilyen óriásfóka,** egy vodkavadász a fövényen, mi? Közben meg aki él és mozog, mindenki szigonyokat hajjál rá...

(Klemola 2009, 104–105.)

A magyar változat tehát láthatólag nem a nyelvi humorból bontja ki a helyzet groteszk, „arktikus” komikumát (bár a „fókázás” és „mókázás” összekötésének lehetősége nyitva marad a színházi megvalósítók számára). A szöveg, az anaforikus „fókázás” fordul, ám a szituáció, a játék, a mókázás el-elvész a szöveg mögül.

Így válik vakká a szöveg színháziságára, dramaturgiai helyzetbe hozására a fordítás a kezdő jelenetben is. Arijoutsu és Lömmarkki, a Gondviselő Bt. alkalmazottai a darab során Jézus alakjának egy sajátos értelmezéséről, a Megváltó önmagát megalázó gesztusaiban rejlő látványos drámaiságról

## 2. A SZÍNHÁZI FORDÍTÁSRÓL VALÓ GONDOLKODÁS FORDULATAIRÓL

elmélkednek,<sup>220</sup> azaz pontosabban – a jó és a rossz lator kortárs bohózáti változataiként – egyikük (Arijoutsu) a mögöttes értelmet és drámai logikát keresi a „keresztrefeszítősdí”-ben, másikuk (Lömmarkki) kiforgatni igyekszik a társa szavait, komikusan folyton félreviszi a társalgást, csapong, másról beszél. Ő az, aki cinikus „latorként” nem hajlandó lealacsonyítani önmagát, azaz égetni magát azzal, hogy komolyan veszi Arijoutsu naivan önfeláldozó morálfilozofálását. Ez a minimáldrámái dinamika végigvonul az egész posztabszurd komédián: egyikük lelkesen követi, másikuk nemtörődömségével szabotálja a „főgondviselő”, Piano eszement „megváltó” ötleteit. A kezdő jelenetben tehát Arijoutsu épp hangosan kezdi törni a fejét az önálázás kérdésén, amikor Lömmarkki közbemotyog:

LÖMMARKKI (*sammaltava ääni kuuluu alapetiltä. Naamaa emme kuitenkaan näe*): Nöyryyttikö mun siskoni miehen isä meitä kaikkia viime kesänä häissä puhumalla mikrofonniin niin että sillä oli ilimiselevä tupee!

PIANO: Turpa kiinni ja vaatteet päälle (*menee ulos*).

**LÖMMARKKI: Vittu se nöyryytti mua!**

ARIJOUTSI: Lakkaa puhumasta täysin eri asiasta.

LÖMMARKKI: Mua on nöyryytetty.<sup>221</sup>

(Klemola 2005, 5.)

LÖMMARKKI (*motyogó hangon az alsó ágyról, arcát nem látjuk*): Megalázott-e minket, mindünket a nővéremnek a férjének az apja tavaly nyáron az esküvőn, mikor úgy beszélt a mikrofonba, hogy a vak is látta, hogy pepi van a fején!

PIANO: Pofa be, és öltözz! (*Piano kimegy.*)

**LÖMMARKKI: Engem megalázott, a rosseb egye meg!**

ARIJOUTSI: Fogd már be, én egész másról beszélek!

LÖMMARKKI: Engem megaláztak.

(Klemola 2009, 90.)

<sup>220</sup> Arijoutsu és Lömmarkki Pianóval együtt a darab legkevésbé fiktív szereplői. Klemola nemcsak hogy tulajdonképpen amatőrökkel játszatja el ezeket a szerepeket (az eredeti előadásban ezt a szereplőhármast nem színészvégzettségű profik, hanem az egyébként ügyelőként dolgozó Klaus Klemola, Leea Klemola öccse és annak két barátja, az azóta a filmes világban jelentős sikert aratott rendező, Juho Kuosmanen és producere, Jussi Rantamäki alakítják), hanem egyenesen az ő civil énjüket teatralizálja.

<sup>221</sup> Kiemelés tőlem – J. Sz. Y.

Lömmarkki tárgyra nem tartozó hadoválása közben szól bele a jelenetbe Piano durva hangnemben. A finn eredetiben Lömmarkki ezt rögtön sértődötten reagálja le: „Vittu se nöyryytti mua!”, azaz „Basszus, ez megalázott engem!”, vagyis Piano mondatát nevezi megalázónak, és immár ennek örve alatt tereli el a beszélgetést Arijoutsu Jézus-problematikájáról. A magyar változatban, ezzel szemben, Lömmarkki mintha még mindig a műhajas apósos történetet kommentálná tovább, Piano felszólításának performatív mozzanatát, a benne megfogalmazódó alázó gesztust elereszti a füle mellett. Egyszóval Lömmarkki nem lép be az aktív szituációba a magyar fordításban, hanem a saját narratívájában ragad.

A narratív és performatív szöveghasználattal való játék a narrativitás és dráma közötti villódzás, történetesen ellenkező előjellel, máshol is meg-megjelenik, sőt, jelentéstelivé válik a finn eredetiben, és elvész, ella-posodik a magyar változatban. Példaként a már említett szeretetverekedés felvezetését idézhetnénk:

MARJA-TERTTU: *(itkee)* **Minä aion nyt puristaa sinua kurkusta. Saan sulle että paska veli, että mä vihaan sua, enkä oo ikinä sua rakastanu.** Hakkaa jo! Anna mennä Saku (*Saku vie Marja-Tertun seinälle*) no nii... nyt mennään... minä kiellän ketää suojelemasta minua... anna mennä Saku, hakkaa! Hakkaa!

SAKU: *(itkee)* Marja-Terttu (*hakkaa kerran Marja-Tertun päätä seinään*) Marja-Terttu! Marja-Terttu saatana, Marja-Terttu, mua pelottaa niin paljo Marja-Terttu!<sup>222</sup>

(Klemola 2005, 21.)

MARJA-TERTTU: *(sírva)* **Mutasd a nyakad, hadd szorongassam meg! Szar alak vagy, gyűlöllek, soha nem is szerettelek... Üssél már! Gyerünk, Saku! (*Saku a falhoz szoritja Marja-Terttut.*)** Ez az... Most pedig rajta... Megtiltom, hogy bárki is közbelépjen... Gyerünk, Saku! Üss! Üss!

SAKU: *(sírva)* Marja-Terttu! (*Odaüti egyszer Marja-Terttu fejét a falhoz.*) Marja-Terttu! A francba már, Marja-Terttu! Úgy félek, Marja-Terttu!

(Klemola 2009, 126.)

<sup>222</sup> [MARJA-TERTTU: *(sír)* Most az lesz, hogy megszorogatom a nyakadat. Azt mondom, szar testvér vagy, hogy gyűlöllek, és soha nem is szerettelek. Üssél már! Gyerünk, Saku! (*Saku a falnak nyomja Marja-Terttut.*) Ez az... így tovább... megtiltom, hogy bárki védjen engem... gyerünk, Saku, üssél! Üss!

SAKU: *(sír)* Marja-Terttu! (*Marja-Terttu fejét a falhoz üti egyszer.*) Marja-Terttu! Marja-Terttu, a fenébe, Marja-Terttu! Úgy félek, Marja-Terttu! Ford. J.Sz.Y.



## 2. A SZÍNHÁZI FORDÍTÁSRÓL VALÓ GONDOLKODÁS FORDULATAIRÓL

Marja-Terttu látszólagos narrációja itt nem mond ellent a drámaiságnak, nem epikus a szó szoros értelmében, hisz az elkövetkező eseményeket ismerteti előre, azaz adja utasításba. Szerves része a szemünk előtt rendeződő jelenetnek, a testvérpár közti viszony bonyolultságának érzékeltetését szolgálja. Marja-Terttu és Saku itt nem egyszerűen verekednek, nem is eltúlzott színadiassággal feszülnek egymásnak, mint a magyar változatban, hanem tudatosan eljátsszák a verekedést, akár egy rituálét. Marja-Terttu egyszerre szereplője (önmagát megalázó vesztese) és rendezője a testvércsetepatének. Nem csupán narrálja, hanem színpadra állítja a Saku családi boldogságához szükséges áldozati ritust.

A magyar változathoz ez a plusz dimenzió eltűnik. A mondatok harcias tartalma látványos ellentétben áll ugyan a szereplők színi utasításokban jelzett lelkiállapotával és akaratlan reakcióival (sírásával), ám a *színház a színházban* jelenség, a színre vitel metateátrális gesztusa elsikkad, ezzel pedig a főszereplők jellemzése mellett a darab önreflexív oldala is szegényedik. Nem válik láthatóvá a klemolai dramaturgia önleplezése, (ön)paródiája ebben a jelenetben, de Marja-Terttu (és Piano) teatralitás iránti érzékét és igényét a darab során végigkövethetjük az eredetiben és fordításában egyaránt. A második felvonás legnagyobb része Marja-Terttu kedvenc színpadán játszódik: a befagyott tenger jegén, egy olyan elemeknek kiszolgáltatott heterotópiában,<sup>223</sup> mely nem önmagát, pontosabban nem csak önmagát jelenti a darab szereplői számára. Ez a felfelé nyitott és lefelé megnyitható jégszínpad Marja-Terttunak Grönlandot (az ő belső univerzumában), az ígéret földjét jelenti, ő „lélekben, [...] mit nem lehet ezen érteni?”,<sup>224</sup> a legnagyobb beleéléssel odaképzeli magát, miközben természetesen tudja, hogy a mellette fagyoskodók Kokkolában vannak. Itt jelenítik meg ceremóniamesterével, Pianóval azt a groteszk „fókamisztériumot”, amelynek komikusan katartikus következményeképp az egész fura kompánia elindul végre a sarkvidék felé, a környezeti felmelegedéstől távolra, megteremtteni a világ legészakibb társadalmát, mint a (később tetralógiává duzzadt) Kokkola-trilógia folytatásában, a *Majd ha fagyban* láthatjuk.

A kiragadott példák egyrészt azt szemléltetik, hogy a nyomtatásban megjelent fordítás nem mindig érzékeny a dráma színházi dimenziójára, a szöveg mögötti játékra, az abból visszafejthető előadásra, különösen amikor a klemolai kvázi dokumentarista önparódiáról és metateátrális elemekről van szó. A példák csekély száma azonban azt is mutatja, hogy ezek az apró elszínházatlanítások korántsem teszik egészében játszhatatlanná a darabot, nem lehetetlenítik el a szöveg performatív olvasatát, sőt,

<sup>223</sup> A klemolai arktikus színház egymásba oltott tereiről Michel Foucault heterotópia-fogalmának tükrében bővebben ld. Jankó Sz. 2013.

<sup>224</sup> A finn eredetiben egy jellemző káromkodással nyomatékosítva: „henkisesti saatana onko selevä!”.



esetenként egyenesen a szituáció elemzésére, dramaturgi-rendezői értelmezésre, játékban való kibontásra szólítanak, mint az írott formában születő drámák esetében is megszoktuk. A *Kokkola* fordítása a játékba hozást egyértelműen a színházi „felhasználókra” bízta, a fordító nyilvánvalóan a szövegre és nem a szövegben körvonalozódó *mise-en-scène*-re koncentrál. A dráma verbális dimenziójában adott kihívásra pedig egyértelmű, következetes választ ad. A *Kokkola* ugyanis „kokkolaiul” íródott, Kokkola város regionális beszélt nyelvén szólalnak meg a szereplők, ezzel egy eleve lefordíthatatlan kultúraspecifikus dimenziót mozgósítva. Nem egyszerűen tájnyelvről, nem akármilyen vidéki finnről van ugyanis szó, hanem egy erős identitású régió élő és invenciózusan használható, játszatható helyi idiómájáról. Ez a regionális urbánus nyelv nem nevezhető a szó köznapi értelmében tájszólásnak, bár a táj és nyelvhasználat, külső és belső táj összefüggéseiről kétségtelenül elgondolkodtat. Ez a beszédmód a darab egészét áthatja: a kokkolaiul beszélő, azaz gondolataikat is sajátosan kokkolaiul szövő, szójátékba és káromkodásba kokkolai módra bocsátkozó szereplők „nyelvi jelmezétől” a színpadi szituációk és a történet alakításáig (mint a szófacsarásból kibomló fókajáték is mutatta). Klasszikusan fordíthatatlan, azaz csak súlyos kompromisszumok árán fordítható, kulturálisan kötött szövegdimenzióról van tehát szó, és mivel a darab egész szövetét átjárja, a szöveghűség fogalma értelmezhetetlen, pontosabban az átültető által választott fordítói stratégia vonatkoztatási rendszerén belül értelmezhető csupán. Kézenfekvőbb tehát következetességről beszélünk a fordítói megoldásoknak a (feltételezhetően átfogó) stratégiához való viszonyában, nem pedig valamiféle abszolút értelemben vett szöveghűségről.

Falk Nóra fordítása nyelvi regiszterében nem marad az informatív bevezető fordítások semlegesítő, ezáltal akkulturáló stratégiájánál. Nem jellegtelen köznyelvre, hanem egy – erdélyi fül számára legalábbis – pesties kiszólásokkal tarkított, enyhén lepusztult, finomkodástól mentes beszélt nyelvre fordítja a *Kokkola* szövegét. Ezzel egyrészt fogyaszthatóbbá honosítja a darab groteszk „képtelenségnek tűn[ő,] züllöttség, nevetséges rögeszmék és félelmek, aberrált hajlamok és abnormális cselekedetek”<sup>225</sup> színezte világát, másrészt viszont ezzel a hangsúlyos nyelvi kontextualizációval leszűkíti a fordítás szakmai (színházcsinálói) célközönségét, hisz a domesztikáció részleges, a pragmatikai adaptáció csupán a szereplők nyelvhasználatát érinti, a dráma tája, szereplőinek világa őrzi a maga arktikus egzotikumát. E disszonancia következtében a nem magyarországi és nem főváros környéki színpadok számára a nyomtatásban megjelent fordítás átfogó dramaturgiai átdolgozása vagy újrafordítás után válik játszhatóvá a darab. Ez természetesen korántsem ró lehetetlen feladatot

<sup>225</sup> Ld. Kocsis Tünde rendezői szempontokat is figyelembe vevő recenzióját: Kocsis i. m.

## 2. A SZÍNHÁZI FORDÍTÁSRÓL VALÓ GONDOLKODÁS FORDULATAIRÓL

az előadókra, hisz a szöveget radikálisan átszerkesztő dramaturgi közbeavatkozás és az egyes előadások céljaira készülő új fordítások részét képezik az eredeti interpretáció igényével fellépő intézményes színházcsinálás gyakorlatának, de nem is teszi kényelmessé a szöveg színpadi adaptációjának feladatát. Az nem merülhet ki pusztán „vágásban”, hanem komplex, kontextusra szabott adaptációra van szükség a *Kokkola* esetében, amire Falk Nóra fordítása nyelvileg specifikusan kontextualizáló stratégiájával implicite figyelmeztet is.

A három kortárs finn színházi szerző egy-egy szövegének és azok nyomtatásban megjelent, ám színházi előadatásig nem jutott<sup>226</sup> fordításának komparatív vizsgálata révén arra a következtetésre jutottunk, hogy a színháziságot mindhárom szöveg esetében más-más elemekben érhetjük tetten. A kitöltésre vagy továbbmélyítésre váró rések szintén a szövegek más és más dimenziójában mutatkoznak. A porózuasságot és a szövegbe kódolt (vagy olykor épp a színpadra írtság/színpadról leírtság következményeképp kódolatlanul hagyott) *mise en scène*-t, a textusben rejtőző színháziságot fordítani is csak az adott szöveg dramaturgiai elemzésének útján lehet. Sőt, olyan színházi szerzők esetében, mint Smeds, Ruohonen és Klemola, sokszor nem elég az előadasként született drámák szövegdimenziójára hagyatkozni a fordításban. Azaz fogalmazzunk inkább úgy: a pusztán szöveg réseit, eldöntetlenségeit és értelmezést belélegezni képes pórúsat tovább tágítja a szerző rendezte előadás ismerete. A több szerzői szerepet, az íróét, rendezőét, dramaturgét és olykor a színészt is magukban egyesítő szerzők drámái esetében nem járható út csak a szöveggel foglalkozni, nem lehet és nem is célravezető kilépni a „performabilitáslabirintusból”, ahogy Susan Bassnett javasolja az 1990-es évek elején megjelent tanulmányaiban, és csak a papíron rögzített szövegre koncentrálni.

E kortárs színházi alkotók műveinek fordítása és fordításszempontú tanulmányozása során azt sem alkalmazhatjuk mentséggként a leírt szövegekre, a könyvdrámára való redukció érdekében, hogy nem áll rendelkezésre más rögzített anyag. Ellentétben a szintén színpadra írt shakespeare-i szövegekkel, a kortárs finn szerzők előadásai természetesen audiovizuálisan rögzített formában is megtalálhatók a színházak vagy az alkotók archívumában, szerencsés esetben élőben is megnézhetők. Maga a verbális szint, a szoros értelemben vett szöveg pedig nem statikusan, a véglegeség igényével rögzített, hanem előadásfüggően alakul a szerző (és

<sup>226</sup> Klemola *Kokkolája* az egyedüli, amely egy részleges és egy teljes felolvasószínházi bemutatásra érdemesült: először néhány részlet szólalt meg a Finnagora drámafordító pályázatának díjkiosztója alkalmából 2006 májusában, a Krétakör társulat színészeinek közreműködésével, majd az egész szöveg 2013 augusztusában a Zsámbéki Színházi Bázison Erdeős Anna rendezésében. Ld. [http://www.zsambekiszinhazibazis.hu/?sorozat\\_id=4455&id=4455](http://www.zsambekiszinhazibazis.hu/?sorozat_id=4455&id=4455).

a körülötte csoportosuló társalkotók) által át- meg átgyúrt nyitott szöveg. Ilyen értelemben a pavis drámaszöveg- és drámafordítás-koncepció radikális példáit láthatjuk bennük: nemcsak a fordításuk, hanem a forrásnyelvi szöveg létrejötte is „megvalósulások sorozata”,<sup>227</sup> mely előadástól írott szövegig vezet, hogy aztán a fordításban mindennek a tükörfolyamata, a célnyelvi és célkultúrabeli megvalósulások sorozata elkezdődhessen. A fordítással sem a lezárás, hanem az életben és alakulásban, dinamikus változásban tartás lehet tehát a legvédehetőbb szándék és stratégia.

Az a késő modern elképzelés, mely szerint a szerző halott, a fordító pedig – a szövegűségében is gördülékeny, gördülékenységében is szöveghű átültetés szerény nagymestere – láthatatlan, nem életképes a színpadra írt szerzői szövegek többsége esetében. Nem elég a szöveget fordítani. Ezt a tanulságot azonban elsősorban a „megvalósulások sorozatának” végstádiumában, Pavis befogadói megvalósulást is figyelemre méltató modelljében az utolsó előtti, színpadi megvalósulásban érdemes igazán komolyan venni. A bevezető fordításoktól, Aaltonen összefoglalója szerint, inkább általános, kevésbé kultúraspecifikus tolmácsolást, enyhe „hontalanságot” várnak el.<sup>228</sup> Ezek elsősorban tájékoztató céllal, olvasásra és továbbgondolásra születnek.

A fentiekben vizsgált három drámafordítás ebbe az introduktív típusba tartozik. A Polar-színarabtar szövegei egyértelműen, a Polarnál megjelent antológia drámái, köztük a *Kokkola* természetesen csak félig-meddig, hisz a kötet a szélesebb olvasóközönség számára is elérhető volt, a fordítások olvasás és esetlegesen előadatás céljára is készültek. Annyi mindenesetre megállapítható, hogy egyik fordítás sem egy konkrét színpadi megvalósulást szem előtt tartva született, és, mint láthattuk, a kitzűzött célra alkalmas, interpretációra nyitott, enyhén a célkultúra igényeinek engedményt is tevő szövegváltozatokról van szó.

Továbbgondolva Sirkku Aaltonen megállapítását, mely szerint a drámák kulturális határátlépései nem függnék azok inherens minőségétől,<sup>229</sup> meg kell állapítanunk e rövid drámatranszlatológiai „reductio ad absurdum” után, hogy a színházi szövegek kulturális mobilitása a(z) introduktív) fordítások inherens minőségétől sem látszik különösebben függeni.

<sup>227</sup> Patrice Pavis színház-szemiotikai alapokon nyugvó drámafordítás-praxeológiája ennél valamivel hagyományosabban az írott szöveget jelöli meg kiindulópontként, és a célnyelvi szövegtől (SZ<sup>0</sup>) az írott fordítás szövegén (SZ<sup>1</sup>), a dramaturgia szövegén (SZ<sup>2</sup>) és a színpaddal érintkezve megnyilatkozó szövegen (SZ<sup>3</sup>) keresztül a befogadói megvalósulásig (SZ<sup>4</sup>) vezeti ezt a szöveg-transzformációs lavinát, amely felfogása szerint a színházi fordítás. Ld. Pavis 1999, 32.

<sup>228</sup> Ld. Aaltonen 2010b, 107.

<sup>229</sup> Uo., 105.

Egészében kijelenthető, hogy a Finnpad projekthez köthetően megvalósult színházi események, illetve az antológia megjelenése egy szűk, elhivatott, a kortárs finn dráma népszerűsítésében elsősorban nem anyagilag érdekelt kör többé-kevésbé összehangolt kreatív munkájának eredményei, ám sajnos nem jártak a várt hatással; e rövid életű felpörgetéssel nem indítottak be önjáró és fenntartható, dinamikusan alakuló finn–magyar színházi dialógust. Az itt említett nyomtatott kiadványok elsősorban Pap Éva fordítói és kultúraszervezői hübriszének gyümölcsei, és nem hozták el ugyan a tőlük várt fellendülést a színházi kapcsolatok terén, de maradandó és figyelmeztetésértékű dokumentumai annak a fáziseltolódásnak, mely a finn és magyar színházi gyakorlatban és szöveghasználatban, illetve a színházi fordításról való gondolkodásban jelenleg is világosan mutatkozik.

Gondolatmenetünk folytatásához nem elég csupán szövegkritikai vagy szövegszintű komparatív módszereket segítségül hívnunk. Fel kell tennünk a kérdést, érdemes-e egyáltalán a kortárs finn színházi szerzői szövegeket nyomtatott introduktív formában népszerűsíteni, és szerzőjükről leválasztott szövegtermékeké egyszerűsíteni? Célkultúrabeli kudarcuknak talán már ez a szimplifikálás megágyaz. A továbbiakban, nézőpontot változtatva, azt járom körül, hogy az egyes szerzők egyes szövegei esetében hogyan segítheti a folyamatban lévő finn színháztörténet szerzőközpontú vizsgálata, az egyes alkotók pályájának és szerzői profiljának kutatása a fordításukról, fordíthatóságukról való gondolkodást, a lehetséges fordítói stratégiák megtalálását.



### 3. SZÍNHÁZI SZERZŐSÉG EURÓPAI ÉS FINN KONTEXTUSBAN

„[A] szerző kritikái nyilvánvalóan nem ölelhetik fel a szerzőség minden aspektusát, inkább konkrét, korábbi szerzőség-konceptió(k)ra s azok értelmezésbeli alkalmazására vonatkoznak, s így érdemesebb volna a szerző fogalmának változásáról, újradefiniálásáról, megsokszorozódásáról [...] beszélni.”<sup>230</sup>

A kortárs finn szerzői színházi szövegek fordításának, fordíthatóságának kérdését az előző fejezet szövegszintű vizsgálódásainak zsákutcája után megpróbáljuk a továbbiakban tágabb kontextusba helyezni: interlingvális szövegtranszláció helyett interkulturális közvetítésként gondolni a színházi fordításra, ezzel egyben, gyakorlatát/gyakorlatait tekintve, szabadon is engedve azt a diverzifikálódás irányába. Ahhoz azonban, hogy a színházi fordító funkciójának újradefiniálásába kezdhessünk, és olyan szerzők színházának tágabb értelemben vett fordításáról beszélhessünk, mint Laura Ruohonen, Leea Klemola és Kristian Smeds, elengedhetetlenül szükséges megismerkedni azzal a kontextussal vagy színházi ökoszisztémával, melyben e „határsértő” színházi szövegek létrejöhetnek, melyben az összetett színházi szerzőség formabontó kivételből általánosan elfogadottá, magától értetődő gyakorlattá vált, méghozzá nem csupán olyan kísérletezőspárti független színházi társulatokban, mint amilyenekben Klemola és Smeds pályájuk elején keresték személyes színházcsinálói útjukat, hanem napjainkra az intézményes színházi gyakorlatban, a Finn Nemzeti Színház és számos városi kőszínház színpadain, illetve a színművészeti képzés tekintélyes állami intézményeiben is.

---

<sup>230</sup> Gács 2002, 15.

A kontextualizálás szükségességét belátva aligha érdemes tehát továbbgondolnunk szerzőink színházi szövegeinek fordításáról anélkül, hogy a Ruohonen, Klemola és Smeds által képviselt késő modern – esetenként transzmodernnek is nevezhető – színházi szerzőtípus(ok) kialakulásának utánakérdeznénk a 20. és 21. századi európai és finn performatív hagyományban, illetve anélkül, hogy a különböző szerzőségkonceptiókról való gondolkodáshoz elméleti, illetve történetelméleti fogódzókát keresnénk.

A színházi szerzőség kérdéskörének történetiségre érzékeny elméleti megközelítéséhez az író-szerzőség ellenében megfogalmazott *auteur*-konceptiók kínálkoznak egy lehetséges kiindulópontként. Az individuális irodalmi szerzőség posztstrukturalista kritikája nyomán az 1960-as, '70-es években elindult képlekenyedési folyamatok jelentős fáziseltolódással és esetlegesen csapódtak le a filmes és színházi szerzőségről való gondolkodásban. Ez utóbbi diskurzusok az irodalomelméleti szerzőkonceptióktól különböző nyomvonalon haladtak, és a szerzőség összetett kérdésének vizsgálata csupán a 2010-es évekre vált elmélyült színházelméleti és -történeti kutatások terepévé a finn szakirodalomban, mint azt, többek közt Hanna Helavuori és Anette Arlander tanulmányai tanúsítják.<sup>231</sup>

A következőkben a filmes és színházi *auteur* fogalmát és irodalmát segítségül hívva közelíték a kortárs finn színházban és drámaírásban zajló történések szerzői vonulatához, valamint a színház és dráma/dramatikus szöveg kapcsolatát jellemző tendenciákhoz, azok közül is kiemelten ahhoz a számomra különös érdekességgel bíró összefonódáshoz a drámaíró-, dramaturg- és rendezőfunkció között (esetenként a színészi funkcióval kiegészítve), melynek eredményeképp a közelmúlt számos kivételesen élményszerű előadása, illetve a potenciális fordító számára fokozottan problematikus, ám annál izgalmasabb színpadi szövege született Finnországban. Smeds, Klemola és Ruohonen korántsem a legradikálisabb újraértelmezői a színházi szerzőség fogalmának az utóbbi évek finn színházi összképét tekintve, ám színházuk a továbblépés egy fontos fázisát jelenti a nem saját drámai anyagból dolgozó, 20. századi modern rendező-auteuréhez képest.

Egyúttal azt is megindoklom, miért alkalmazom e magyarul nehézkesen ragozható francia kifejezést, miért *auteur*öknek és nem eleve szerzőknek titulálok a kortárs finn színházkritika és -elméletírás ünnepeelt rendező-dramaturg, drámaíró „héroszait”.<sup>232</sup> Mint látni fogjuk, a filmelméleti kon-

<sup>231</sup> Helavuori 2012, 2016.

<sup>232</sup> Vesa Tapio Valo (a Helsinki Városi Színház dramaturgja) *A dramaturg háromszor. A dramaturgia a látás művészete* című cikkében egyenesen médiahéroszi ambíciókat tulajdonít a dramaturg konvencionális mellékszerepéből kibújni akaróknak, amit Juha-Pekka Hotinen (dramaturg, színházi gondolkodó, a helsinki Színművészeti Főiskola volt professzora) A



textussal ellentétben – ahol a szerzőiségről szóló diskurzus kezdettől fogva a rendező mint szerző alakját állítja középpontba – 20. századi jelenségek kapcsán színházi szerzőről beszélni, amikor nem a drámaíró, hanem a szerző egy különleges, funkcióhalmozó „alfaját” értjük alatta, aki bizonyos értelemben tárgytalanná teszi a szerzőiségről szóló vitákat, félreértéseket szülne. A 21. század új auteurizmusa és a szerzőfunkciókat differenciálatlanul vegyítő színházi alkotói esetében már bátrabban beszélhetünk kortárs szerzőiségről és szerzőkről, nem pusztán drámaíró/szövegíró értve alatta.

### 3.1. Auteur-elmélet(ek) és a szerzőség kérdése a filmtörténet-elméletben

A francia nyelvből átvett *auteur* (szerző) fogalma, népszerű, reflektálatlan köznyelvi használatától eltekintve, elsősorban a 20. század második felének filmelméletében játszott kitüntetett szerepet, annak diskurzusában vált a filmes gondolkodást az 1950–60-as években felforgató szemléletváltás kulcsfogalmává.

A filmes szakirodalomból jól ismert, sokat bírált és a filmes elméletírás által többször is idejétmúltak nyilvánított, majd szívósan újra és újra felbukkanó auteurizmus, azaz szerzői elmélet aligha igényel e viszonylag szűkre szabott keretek közt bő ismertetést. Alakulásának három főbb momentumát érdemes röviden említeni, a szerzői filmről való gondolkodás fontosabb csomópontjait: hőskorát, konszolidálódását, majd hirtelen halálát és feltámadását, melyek egyébként sajátos módon kapcsolódnak a szerzőség fogalmának posztstrukturális újraértelmezéséhez is.

#### 3.1.1. Az auteurizmus manifesztuma

„Nos, én nem hiszek a Minőség Hagyományának és a szerző mozijának békés együttélésében.”<sup>233</sup>

A legendás francia filmes folyóirat, a *Cahiers du Cinéma* hasábjain 1954-ben jelent meg a későbbi új hullámos rendező, François Truffaut tollából *A francia film bizonyos irányzata* (*Une certaine tendance du cinéma français*) című vitacikk, melyet egy egész filmkritikus- és filmrendező-generáció olvasott kiáltványként. Truffaut programszerűen és egyértelműen kora népszerű

*dramaturgok haláláról még* című válaszpublicisztikájában a mai ismert rendező-dramaturg-drámaírókra vonatkoztat. Ld. Valo 2012; Hotinen 2012.

<sup>233</sup> [Eh bien je ne puis croire à la co-existence pacifique de la Tradition de la Qualité et d'un cinéma d'auteurs. A], Truffaut 1954.

francia filmes gyakorlata (az általa „tradition de qualité”-nek és „cinéma de papa”-nak, azaz a minőség hagyományának és papa mozijának nevezett) a forgatókönyvek illusztrálásával megelégedő élőhalott francia filmkészítés ellenében hirdette meg normatív auteur-politikáját. Sokatmondóan politikának, nem elméletnek nevezte tehát szemléletét, amely a rendező filmjeiben megnyilvánuló személyiségére, pontosabban személyes „kézjegyére” koncentrál. A filmet, e közösségi artefaktumot tehát akkor tartja művészi alkotásnak, ha az egyetlen szerző (a rendező) vízióját közvetíti egyedi, félreismerhetetlen stílusban.

„Nyilvánvaló, hogy annak a fogalomnak a filmre való alkalmazásáról van szó, amely csak az individuális művészetekben volt elfogadott François Truffaut Giradoux-nak a következő mondását szereti idézni: 'Nincsenek művek, csak szerzők vannak'; ez azonban polemikus élű szellemesség, amelynek szerintem csak korlátozott érvényességet tulajdoníthatunk” – írja a filmesztéta André Bazin, a *Cahiers du Cinéma* nagy tekintélyű szerkesztője, 1957-es cikkében.<sup>234</sup>

A lap kritikusai és a körülötte csoportosuló filmesek által képviselt szerzőkultuszt, valamint a szerzői elmélet másik gyökerének számító kamera-töltőtoll gondolatát<sup>235</sup> a hatvanas évek anglo-amerikai „auteuristái” (elsősorban Andrew Sarris, Peter Wollen és Robin Wood) emelték elmélet szintjére. A megkérdőjelezhető elméleti érvényességű, normatív, kiáltványszerűen megfogalmazott és Bazin által is fenntartásokkal fogadott szemléletet az angolszász iskola beemelte az akadémiai diskurzusba, és deskriptív módon, egyfajta filmtörténet-elméletként alkalmazta.

### 3.1.2. A filmes auteur elmélete

„A szerzői elmélet csupán feltételes prioritásokat megállapító rendszer, egy folyamatos változásban lévő elmélet-minta.”<sup>236</sup>

Az értékítéletektől megszabadított auteur-elmélettel alátámasztva szemlélet- és tárgyalásmódját, Sarris az amerikai filmtörténetet szerző-rendezők életműveinek sorozataként írta meg, az általa végrehajtott szelekció viszont természetesen önmagában is hordoz egyfajta értékítéletet. Ugyanakkor Sarris és az akadémikus auteurizmus többi képviselője tisztában volt a szerzői szemlélet korlátaival. Azzal, hogy a filmtörténetírás nem merülhet ki a szerzői elmélet alkalmazásában, hanem ki kell azt egészí-

<sup>234</sup> Bazin 1999, 63.

<sup>235</sup> Melyet a kritikus és filmrendező, Alexandre Astruc 1948-as *Egy új avantgárd születése: a kamera-töltőtoll* című írásában fogalmaz meg. Astruc 1983.

<sup>236</sup> Sarris 2003.

tenie a gyártástörténeti és társadalomtörténeti vizsgálódásoknak, illetve hogy a szerzői elmélet nem szerzői szempontú, elitista kritikát jelent, bár Sarris szerint: „egy értékítélet híján lévő filmtörténet pusztá bridzs- vagy bélyeggyűjtésszerű hobbivá satnyul, amely elfogadható ugyan a maga ezoterikus módján, de reveláció értékűnek távolról sem mondható. Vagy – folytatja – csoportosíthatjuk a filmek összességét egy adott elképzelés köré is, amely rendszerint társadalomtudományi jellegű, és tökéletesen megfelel a tömegkommunikáció ostobaságának”.<sup>237</sup> Ám ez utóbbi módszer éppúgy elégtelennek, részlegesnek tűnik fel számára, mint a kizárólag a szerző-rendezőre koncentrááló elvakultság.

„Végző soron a szerzői elmélet nem is annyira elmélet, mint inkább hozzáállás. [...] A szerzői kritikus a művészet és a művész egészségességének megszállottja. A filmet is egészsként szemléli és a rendezőt is egészsként szemléli. A részeknek – lehetnek bármely szórakoztatóak is egyenként – jelentéssel bíró egészzé kell összeállniuk.”<sup>238</sup>

Sarris a szerzői elméletnek a filmrendezőt auteurré minősítő premiszáit koncentrikusan szűkülő körökhöz hasonlítja: a jó mesteremberek körén belül elkülöníti a jellegzetes, következetes, azonosítható stílussal rendelkező rendezőket, akiknek „kézjegyt” valamennyi filmjük viseli, ám e körön belül is csak azok érdemlik ki – meglátása szerint – a kitüntetető auteur-státuszt, akiknek művei sajátos belső jelentést hordoznak, mely a rendező személyisége és a téma közötti feszültségből eredeztethető, médiumspecifikus, azaz nem filmes eszközökkel szinte kifejezhetetlen.<sup>239</sup> Ez közel áll Astruc *mise-en-scène*-fogalmához, illetve ahhoz, amit Truffaut, ugyancsak homályosan, a rendező forgatás során megnyilatkozó vérmérsékleteként emlegetett.

Láthatjuk tehát, Astruc és Truffaut, nyomdokaikon pedig Sarris és az anglo-amerikai iskola az auteurök politikájával, majd elméletével olyan szempontokat és beszédmódot honosított meg a filmkritikában, majd a filmelméletben és -történetírásban, mely nem valamely általános elmélet (pl. strukturalizmus, pszichoanalízis, szemiotika, feminizmus) filmre való alkalmazása, hanem kiindulópontul a film médiumát, a filmnyelv sajátosságait választja, még akkor is, ha gyakran használ irodalmi terminusokat és hasonlatokat. Ilyen a kamera mint író toll analógiája (Astrucnél), de maga a szerző és szerzőség fogalma is (a *Cahiers du Cinéma* körénél). Sarris

<sup>237</sup> Uo.

<sup>238</sup> Uo.

<sup>239</sup> Sarris 1962.

már a francia *auteur* szót emeli át az angol szövegbe, és teszi saját elmélete műszavává.<sup>240</sup>

### 3.1.3. A szerző ezredvégi halála és feltámadása – egy új színházi szerzőségkonceptió körvonalazódása

„A szerző fogalma, hiányának örve alatt, továbbra is mindenhol működésben maradt, a szerző visszatérése pedig csupán ennek a kritikai vakságnak a kései beismerése.”<sup>241</sup>

Mindebből okulva, a truffaut-i *politique des auteurs* kínálta meglátásokat taktikusan (enyhén normatívan) használva, illetve a klasszikus, akadémiai *auteur*-elmélet módszerét kritikusan alkalmazva, csábító lehetőség kínálkozik arra, hogy egyfajta partikuláris kortárs finn színháztörténetet szerkesszünk, azaz megpróbáljuk néhány kiemelt alkotó színházi világának elemzésével bemutatni az ezredforduló és az utóbbi évek finn színházában zajló történések egy szeletét, egy nemzedékváltással összefüggő szemléletváltást és a szerzői szerep(ek) radikális átalakulását. Jelen keretek között mindössze néhány kiemelt szerzőre korlátozódik ugyan ezen elképzelés gyakorlati megvalósítása, ám a jövőre nézve is leszögezhető, hogy nem a józan, mindentudó kívülálló elfogulatlanságával készülök minderről beszélni, hanem a szemlélődő (chestermani értelemben *teorizáló*) utazó, a (ha úgy tetszik, művészetföldrajzi) felfedező, egy színházi „újvilág”, azon belül pedig több felfedezésre váró szerzői kisvilág kalandorának tán megbocsátható, lelkes, pártos szűklátókörűségével.

Nem szeretném természetesen szem elől téveszteni azt a szerzőség gondolatát általában és ezen keresztül a filmes *auteurizmust* is fájdalomosan érintő, a szerző személye köré épült kultuszt aláásó művészetelméleti fordulatot, amelynek kezdőpontja és legmarkánsabb kifejezője a francia kultúrkörben Roland Barthes sokkoló című irodalomelméleti tanulmánya, *A szerző halála* volt, az angolszász kritikában és elméleti diskurzusban

<sup>240</sup> „A szerzőség sokkal kuszább fogalom. Szigorú értelmében az *auteur* szerzőt jelent, és így is kell fordítani, ha irodalmi személyiségekről beszélünk. Amikor Truffaut Gide-ről vagy Giraudoux-ról ír, és esetlegesen *auteur*-nek nevezi őket, akkor nem állít ezzel semmi különlegeset, és a *szerző* ilyenkor mind helyénvaló, mind pontos fordítását adja a szónak. Egészen más a helyzet, amikor Truffaut Hitchcockot és Hawkst nevezi *auteur*nek. A *szerző* szó ez esetben se nem helyénvaló, se nem pontos fordítás, főként a szó értelmében benne foglalt, az angol–amerikai kulturális *establishment*-ben megelőlegezett irodalmi vonatkozása miatt.” Uő 2003.

<sup>241</sup> [„Everywhere, under the auspices of its absence, the concept of the author remains active, the notion of the return of the author being simply a belated recognition of this critical blindness“], Burke 1992, 165.

pedig a nem az alkotóra koncentráló, azaz a mű- és befogadó-központú elméletek (szemiotika és strukturalizmus, illetve a pszichoanalitikus, feminista és kognitív megközelítési módok) előtérbe kerülése a hetvenes évektől kezdve.<sup>242</sup>

Barthes kegyetlenül leszámol azzal a koncepcióval, amely a szöveg mögött egy szerzőt és a szerző intencióit tükröző, egyértelmű, megfejthető olvasatot feltételez: „a mű *magyarázatát* mindig abban keresik, aki létrehozta, mintha a fikció többé-kevésbé áttetsző allegóriáján túl végső soron mindig egyetlen személy hangját hallanánk, a *szerzőt*, aki feltárja »titkait«”.<sup>243</sup> Szerinte „a Szerző eltávolításánál fogva tökéletesen hiábavalóvá válik az az igyekezet, hogy »megfejsük« a szöveget. Ha Szerzőt adunk egy szövegnek, azzal valamiképpen végpontot jelölünk ki számára, végső jelentést találunk neki [...]. E felfogás nagyon jól megfelel a kritikának, amely mindig fontos feladatának tekintette a Szerző [...] feltárását a mű mögött: mihelyt megvan a szerző, a szöveget máris »megmagyaráztuk«, s a kritikus győzelmet aratott: egyáltalán nem meglepő, hogy történetileg a Szerző uralma egyben a Kritikus uralma is”.<sup>244</sup> A szerző hegemoniájának vége a kritikus uralmi pozícióját is veszélyezteti, helyébe pedig a demokrata (demokratább) teoretikus áll, aki nem rekonstruálni, hanem (a „szerző halálával” szinte egy időben a köztudatba bevonult szóval) dekonstruálni fogja a rögzítettnek vélt olvasatokat.

A szerző hirtelen halálát és a szerzői elméletnek a 70-es években történt lecsengését követően majd csak a 90-es években lehettünk tanúi a szerzői szemlélet diszkrét, megfontolt feltámadásának.

Az egalitarista filmelmélettel szemben ekkorra fogalmazódik meg egyrészt egy értékszemléletet visszacsempésző irányultság a filmről szóló diskurzusban, mely egyben a szerzői elmélet átmentése mellett is szólt.

Ugyanakkor fontos lökést adott a filmes szerzőséget már óvatosabban, összetettebben vizsgáló filmtudománynak az angolszász akadémiai diskurzusba a nyolcvanas és kilencvenes évek fordulóján begyűrűző foucault-i fordulat a szerzőség értelmezésében, Michel Foucault *Mi a szerző?* című tanulmányának angol nyelvű megjelenése nyomán.<sup>245</sup>

Foucault, Barthes-tal félig-meddig egybehangzóan, elveti ugyan a szerző kultuszát a mű értelmezése kapcsán, ám nem áll meg itt. A szerzőre való utalások figyelembevételének szükségességére is figyelmeztet, számára a szerzőség problematikája nagyon is fontos a műelemzésben. Ám ő különbséget tesz hús-vér szerző és szerzőfunkció között, és csak a hús-vér szerző relevanciáját söpri ki fölösleges adalékként az interpretatív

<sup>242</sup> Nánay 2003.

<sup>243</sup> Barthes 1996, 50.

<sup>244</sup> Uo.

<sup>245</sup> Nánay Bence i. m. Magyarul: Foucault 1981.

érdeklődés köréből, a szerzőfunkcióról való gondolkodást, ezzel szemben, lényeges mozzanatnak tartja a műelemzésben. Az a szerzőség, amelyről itt beszél, a művekből kirajzolódó, nem hús-vér, a műalkotásoktól függetlenül nem létező, nem értelmezhető szerzőfunkció, ilyen értelemben konstrukció, nem valóságos entitás. A filmelméletben ennek a filmes műalkotások visszatérő jegyei alapján körvonalazódó szerzőkonstrukció felel meg.

A valós személyekről így leválasztott szerzőfunkció fogalmának elfogadásával újra megnyílik annak lehetősége, hogy *szertői filmekről* beszéljünk, és a gyanús *szertő* fogalmat differenciáltan értelmezve egy új auteurizmus (vagy indokoltabb a többes szám: auteur-elméletek?) jelentkezzen(ek) a film- és művészetelméletben.

Az auteur-elmélet (mégpedig nem az első hullám normatív, inkább az ún. „akadémikus” filmes gondolkodás történet-elméleti felfogása, illetve a 90-es években feltámadt szerzői elméletben már alkalmazott fougault-i distinkció hús-vér szerző és szerzőfunkció között) a kortárs finn szerzői színházat érintő gondolatmenetemben olyan célszerű munkaeszközül kínálkozik, melyet igyekszem kritikusan vagy legalábbis fokozott óvatossággal kezelni, elkerülendő azt, hogy vizsgálódásaim tárgya túlságosan lekerekedjék, minden sarkosságától megfosztassék. Nem valamely egyedül helyes színháziszerző-fogalom azonosítása a cél, hanem egy, a kortárs színházi történések komplex folyamatában (a folyamatban levő színháztörténetben) tartósabban kirajzolódó szerzőségmintázat, az autoritativ rendező-szerző és a kollektív szerzőség modellje között, azokkal félig-meddig párhuzamosan létező alternatíva: a differenciálatlan szerzőség többarcú modelljének felvázolása.

### **3.2. A színházi auteur fogalmának meghatározási kísérlete: az auteurizmus mint a szerzői színház sajátos formája**

Úgy tűnhet, szükségtelenül nagy vargabetűkkel közelítek vizsgálódásaim beigért, periférikus területéhez. A feszültség teátrális fokozásán kívül azonban akad nyomósabb ok is, amely e kitérőre kényszerített. A kérdés, hogy miért nem zárom rövidre a szerzőséggel kapcsolatos irodalomelméleti megfontolások és a színházi alkotások vizsgálatának áramkörét, talán jogos, én azonban nem kiverni készülök valamiféle teoretikus biztosítékot, hanem megpróbálok átvizsgálni és kísérleti jelleggel újra működésbe hozni egy rég divatjamúltnak hitt konstrukciót; ezért is tartom kihagyhatatlan lépésnek az *auteur*-fogalom filmtörténet-elméleti tündöklésének és

lassú elkopásának, progresszív hívószóból retromodernista közhellyé való degradálódásának vizsgálatát. A komplex, kollektív művészetekről – elsősorban a színházról és filmről – való teoretizálás nemcsak a szerzőség, hanem a fordítás kérdéskörében is rengeteg közös elemet hordoz. Az átjárás közöttük nem csupán a művészi életpályák szintjén szembetűnő, hanem kritikai és elméleti irodalmuk fogalmainak, terminológiájának vonatkozásában is. Ez a kereszthuzalozás és cserekapcsolat a szerzőség tárgykörében is megfigyelhető. A filmes szerzőség kérdése körüli diskurzus a szerző-problematika egy látszólag kevésbé összetett aspektusát érintette, mint a Barthes és Foucault utáni irodalomelmélet, ezáltal pedig könnyebben rokonítható a színházi auteurre irányuló kérdésfelvetésekkel; azt ugyanis (elsősorban), hogy ki tekinthető a film mint közösségi műalkotás szerzőjének, illetve, megfordítva, műalkotásnak tekinthető-e a film, amennyiben nem jegyzi azt egy azonosítható szerző. A színház esetében, a filmhez hasonlóan, inkább e szerzőkeresés-szerzőazonosítás (volt legalábbis sokáig) az elsődleges téje a szerzőtárgyú vitáknak, vizsgáladásoknak.

### 3.2.1. Textualitás és teatralitás vitája

A színház szövegközpontúságának (textocentrizmusának) és színpadközpontúságának (szcenocentrizmusának) vitája<sup>246</sup> régóta folyik, a szöveg vagy színpad elsőbbségével kapcsolatos vélemények hirdetésének és ütköztetésének „hagyománya” egyidős a (nyugati) színházzal, és e vitával szorosan összefügg a színházi szerzőség kérdése körül kialakult, egy-másfél évszázados polémia.

Az ókortól a 19. század végéig a nyugati színház és színházi gondolkodás, Arisztotelész *Poétikájának* többé-kevésbé szolgai újra- és félreértelmezőjeként, de lényegében követőjeként, nem lépett ki abból a logocentrikus elképzelésből, amely a színház elsődleges összetevőjének a szöveget, lényegének az írott szóban kódolt mondanivalót, mélystruktúrájának az egyébként autonóm műalkotásként is létjogosultságot élvező drámát, drámai költeményt tételezi.<sup>247</sup>

Az ókori görög, illetve az Erzsébet-kori angol színházban is a dráma közvetítésének, (jórészt írástudatlan) befogadókhoz való eljuttatásának elsődleges, majdhogynem kizárólagos közege a színházi előadás, a spektakulum volt. Szó és test, írás és gesztus, illetve látvány között szoros, nem problematizált kapcsolat állt fenn. Az írott drámai szöveg saját korában nem (vagy csak alig) élt önálló életet. Ugyanakkor fontos kitérni arra, hogy e korok drámaszerzői jórészt saját darabjaik színpadra állítói

<sup>246</sup> Erről ld. Pavis 2003.

<sup>247</sup> Vö. Arisztotelész 1994.



is voltak, a szerzőség kérdése a szerzői státusz differenciálatlansága miatt fel sem merült, vagy, a kevés kivétel esetében, magától értetődően az író javára dőlt el. Sem írott szöveg, sem előadás „nem ismeri az emancipációs öntudatot”,<sup>248</sup> nem határolódik el egymástól, vagy legalábbis egyik részről sem adnak hangot e különállásnak, így viszonyuk nem is problematizálódik.<sup>249</sup> A színtársulatot instruáló író-Hamlet metateátrális jelenete azonban Shakespeare tragédiájában sokatmondó illusztrációja az író mindent vezénylő, uraló, minden szálát egyedül mozgató funkciójának.

A következő évszázadok folyamán, a 17. századtól a 20. századig tartó folyamat során, talán nem utolsósorban a drámaszöveg-kiadások kultúrájának megjelenésével, illetve a nyomtatás feltalálásának, a szövegek sokszorosíthatóságának következményeként is, az írott szöveg látványosan levált az előadásról, és explicitté vált a szöveg, a dráma primátusának gondolata a színházzal szemben (például Diderot *Színészparadoxonájában* vagy Hegel *Estétikájában*). A drámával ellentétben, a színház komplex, összművészeti jelensége sokáig nem került be az esztétikai vizsgálódások látóterébe, és a „művészetelméleti reflexiók eme hiánya abból az előfeltevésből eredeztethető, hogy a színházi előadás a dramatisztikus szöveg térben 'szétterített' változata”.<sup>250</sup> Az írott drámai szöveg nemcsak időben, hanem státuszában is megelőzte az előadott változatot. Nem csupán szöveggönyve volt az előadásnak, hanem annak anyagi burkától, megvetendő materiális kötöttségeitől mentes, ideális formája. „Ez a szöveg és a szó hegemoniájának ideológiájához kötődő rejtett platonizmus”<sup>251</sup> a 20. századig kísérte a nyugati színház fejlődésének történetét.

Textualitás és teatralitás vitájában döntő fordulatot egy, a 19. század derekán bekövetkezett változás hozott: a rendező mint alkotó/szerző megjelenése kezdte el átrendezni az erőviszonyokat. Az eddig a szerző, játékmester vagy egy vezető színész által koordinált, illusztratív díszleteket és jelmezeket alkalmazó, elsősorban a drámaszöveg közvetítésére szakosodott színházi gyakorlat új technikai lehetőségekkel, művészi am-

<sup>248</sup> Idézi György Andrea Fodor Géza kifejezését. György 2007.

<sup>249</sup> Ezen a ponton elgondolkodtató, hogy miután a színház története során újra és újra reneszánszokat élő klasszikus görög drámák és Shakespeare darabjai saját korukban gyakorlatilag szöveggönyvei voltak (csak?) az előadásnak, érdemes volna-e több figyelmet szentelni mai megfelelőiknek, s effajta korlátozott műöntudattal rendelkező, ám potenciálisan autonóm szövegeként tekinteni például a posztdramatisztikus színház (csupán?) dokumentációként rögzített előadásszövegeire és a nyomtatott nyilvánosságot ritkán kapó filmforgatókönyvekre. Gondolok itt, auteurista elfogultsággal, például Aki Kaurismäki szépirodalom-gyanús forgatókönyveire.

<sup>250</sup> Kékesi Kun 2006, 70.

<sup>251</sup> Vö. György, i. m. 12–13.

bíciókkal és az új drámairodalom (Ibsen, Strindberg, Hauptmann művei), illetve a wagneri zenedráma által támasztott igényekkel szembesült.<sup>252</sup>

Az ellentmondásos megítélésű, például Mejerhold által csakis a mély megvetés hangján emlegetett<sup>253</sup> meiningenizmus tette meg az első határozott lépéseket a rendező- és dramaturgfunkciók megjelenésének és differenciálódásának útján. II. György meiningeni herceg (díszlet- és jelmeztervező, színésznőférj) aprólékos korhűségre törekvő, és az előadott darabokat nagy tömegjelenetekkel látványossá tevő, naturalista udvari színházában a rendező technikai szükségszerűségként jelent meg ugyan (és már csak azért sem a drámaíró töltötte be e funkciót, mert többnyire nem kortárs szerzők műveit játszották. Ám megjegyzendő, hogy ez még nem a programszerűen hangoztatott, „a szerző halott” és „elég a remekművekből” százada, hanem csupán a nagy klasszikusokra, többek közt Shakespeare-re korlátozódó érdeklődésre utalunk a meiningeni színház esetében), ám e szükségszerűség előrevetíti már egy újfajta orientálódás, a színházról mint sajátos összművészeti médiumról való gondolkodás jelentkezését a 19. század utolsó negyedében.

A következő évtizedekben, sok más politikai, gazdasági, tudományos és kulturális emancipációs folyamattal egy időben, elindul a színházi rendező eszmélésének folyamata, a rendezők önmeghatározási kísérleteinek, „függetlenségi nyilatkozatainak” sora. A rendező mint alkotó művész emancipációjától hosszú út vezetett az avantgárdon át Artaud manifesztumaiig, illetve a rendező-szerző (a műalkotásrangra emelkedő színházi előadás szerzőjének) gondolatáig.

Adolph Appia *Hogyan újítsuk meg a színházi rendezést?* című, 1904-es cikkét azzal kezdi, hogy meglátása szerint a színházművészet régi kereteit „egyfelől a naturalizmus, másfelől a wagneri dramaturgia váratlan heveséssel feszítették szét,” ám a dinamikusan fejlődő színházművészetet továbbra is gúzsba kötik a megmerevedett színpadi konvenciók. Az általa felvázolt új rendezői felfogásnak, „amely ahelyett, hogy megbénítaná és megmerevítene a színházművészetet, nem csak készségesen kiszolgálja azt, hanem ráadásul a szerző és az előadók számára kifogyhatatlan inspirációs forrás is lehet,”<sup>254</sup> ki kell szabadulnia az illúzióromboló illúziókeltést szolgáló „díszletfestők uralma” alól. Appia saját korában

<sup>252</sup> Vö. Kékesi Kun 2007, 8–9.

<sup>253</sup> Sztanyiszlavszkij kapcsán írja: „De bármilyen nagy művész lett is, színházának érdekében mindig meg kellett hajolnia [...] a középszert kedvelő divatdiktátorok előtt [...] Ők a saját világukat akarták viszontlátni a színpadon is: az egész ostoba és ordenáré világukat, méghozzá kézzelfoghatóan, ellenőrizhetően.

Elősorban ezért kellett a meiningenizmust átplántálni Oroszországba.

De erről sokat írtak már, és 1905-ben maga Sztanyiszlavszkij is igyekezett megszabadulni ettől a betegségtől”. Mejerhold (1922) 2000. 91.

<sup>254</sup> Appia (1904) 2000, 26.

forradalmi elképzelései, a világítás- és díszlettechnika invenciózus, többé nem illusztratív, hanem hangsúlyozottan szimbolikus használatát, illetve a színész élő jelenlétét mint az illúziókeltés egyetlen forrását hangsúlyozó színházfelfogása fontos tényezőjeként felvázolja egy mindezen elemeket a szöveggel és zenével együtt közös koncepcióba rendező művész (ha úgy tetszik: művész rendező) ideálját is, elkerülendő, „hogyan olyan emberek kezébe kerüljön [a színházrendezés], akik nem is művészek”.<sup>255</sup>

Az Übermarionett-elméletéről (el)híres(ült) Edward Gordon Craig a színészetet övező művészmítosz lerombolásán kívül a drámaszöveggel kapcsolatban is (elsősorban olyan szent klasszikusokkal szemben, mint Shakespeare tragédiái) radikális, tekintélyromboló véleményeket hangoztatott. „Én szakítottam azzal a népszerű felfogással, miszerint az írott szöveg mély és tartós értéket jelentene a Színház Művészete számára, itt most még nem megyünk olyan messze, hogy lemondjunk róla. Elfogadjuk, hogy a darabnak még van némi értéke számunkra, és azt nem is akarjuk elvesztegetni; sőt, az a célunk, hogy megnöveljük”<sup>256</sup> – írja a magát máshol jellemző önironikus túlzással „csodálatos színházművészként”<sup>257</sup> (nem színészként, díszlettervezőként, még csak nem is rendezőként) aposztrofáló Craig.

A kezdődő évszázad a rendező mint színházművész, azaz előadás-szerző és az író, a trónfosztott drámaszerző közötti elsőbbségi harc kora, melynek során a rendezés előbb a státuszbeli, majd az időbeli elsőbbséget is átvenni igyekszik a színházi szöveggel szemben.

Mejerhold, a színésszel, szöveggel, zenével, sőt, a nézővel is szüntelenül kísérletező színészből lett rendező, a színpadon elhangzó szövegnek nemcsak, sőt, elsősorban nem a nyelvi jelentésközvetítő funkcióját aknázza ki, hanem többirányú kísérleteket tett a szöveg megjelenítésének stilizálására, formalizálására, végképp elvetve az illusztrativitással azonosított beleélést, szakítva a szöveg és előadás problémátlan átláthatóságával.

Az „irodalom szolgálóleányának” szerepét lerázó, autonóm alkotássá emancipálódó rendezés koncepciója Artaud kegyetlenszínházi kiáltványában nyerte el leghatásosabb (ha nem is legmódszeresebb) kifejeződését. „A rendezésnek nem az a feladata, hogy egyszerűen színpadra állítsa a szöveget, hanem hogy a színházi alkotás kiindulópontja legyen. Az ilyen értelemben vett rendezés köré építkezik a sajátos színházi nyelv. Ennek a nyelvnek használata, alkalmazása révén lesz egység a szerző és a rendező dualitásából. Helyükbe az egyetlen Alkotó lép, ő viseli a látvány és a cselekmény kettős felelősségét.”<sup>258</sup> Az Artaud által hierog-

<sup>255</sup> Appia i. m., 30.

<sup>256</sup> Ld. Craig (1905) 1970, 42.

<sup>257</sup> Craig (1908) 2000, 36.

<sup>258</sup> Artaud (1926–1932) 2000, 122.

lífikus nyelvként elképzelt sajátosan színházi kifejezőmód emlegetése tehát nyilvánvalóvá teszi, a színházat Artaud sajátos médiumként, az írott (és a konvencionális színházban színpadra sugott/lopott<sup>259</sup>) irodalomtól különmeműként fogta fel, a rendezőt pedig e médium autoritásként. Ugyanakkor felmerül, sőt, szükségszerűségként tételeződik a néző/befogadó aktív részvétele. A néző többé nem a sötét nézőtér kényelméből kukucskál, hanem „a cselekmény kellős közepén foglal helyet, maga körül érezheti, akár meg is érintheti az előadást, s így helyreáll a néző és az előadás, a színész és a néző közötti kapcsolat. A terem elrendezése maga gondoskodik róla, hogy az előadás körülvegye, beburkolja a nézőt”.<sup>260</sup> (Súgható, utólag vissza-ellenőrizhető, szövegszerűen rögzíthető, logocentrikus színház áll itt szemben a súghatatlan, a szó felsőbbrendűségét kiiktató, „megfújhatatlan” színházzal, mely ugyanakkor a néző által egyenesen eltulajdonítandó, a befogadó interpretációját szükségessé tevő, azt egyenesen kiprovokáló színház.)

Artaud színházi és Astruc, illetve Truffaut filmes manifesztumai, a szöveg zsarnoksága, az irodalom mint modell elleni végső lázadás tehát a színház- és filmművészet esetében figyelemre méltó hasonlóságokat mutat, bár a filmnek a század első felében a színháztól való különmeműségét is bizonyítania kellett, rá kellett találnia önálló, sajátos nyelvére. Ami azonban a filmkritikai és -elméleti szemléletváltás terminológiáját adó auteur-elméletből hiányzott (s hiányának köszönhetően könnyű kritikai célpontjává vált az auteurizmus a szerző helyett a szöveget/műszöveget és a befogadót előtérbe helyező elméleteknek, a szerző Barthes által csak a 60-as évek végén megfogalmazott halálos ítéletének), az Artaud és Mejerhold írásaiban, illetve már a „súgható” dobozszínház konvenciójával való szakítást előrevetítő wagneri kísérletekben benne rejlett (abban, ahogy az operaszínházi eseményt pusztán társadalmiból esztétikai eseménnyé próbálja tenni): ti. a néző mint a színházi alkotásba eleve belekódolt befogadó, résztvevő szerepe, aktív jelentésteremtő funkciója, ha úgy tetszik, szerzősége.

A(z) elsősorban irodalmi) szerző autoritásával leszámoló '68 utáni irodalomelmélet és azt követően az auteurizmus elitizmusával szakító filmelmélet heurisztikus felismerése, miszerint az artefaktumot létrehozó szerző nem ura és parancsolója a mű interpretációjának, és a mű jelentése a befogadóval való viszonyában generálódik, a színház médiumába már a kezdetektől látványosan belekódoltatott: a nézők jelenléte (bár részvételük mértéke természetesen változó és erőteljesen manipulálható

<sup>259</sup> Itt természetesen Derrida szószonglörködésére gondolok a *soufflé* (megfújt) jelzővel, egyrészt sugott, másrészt lopott, eltulajdonított értelemben. Vö. Derrida 2007.

<sup>260</sup> Artaud i. m. 123–124.

volt különböző korokban és színházi konvenciókban), illetve a színházi műalkotás dialogikus és efemer (a befogadóval folytatott dialóguson kívül, annak lezárulásával elhallgató, tünékeny) jellege által.

A szerzőség vitája tehát egyfelől a mű fölött gyakorolt autoritást illető polémiát jelenti (hogy ti. ki az műalkotás szerzője és ura), másfelől pedig a szerzőség hús-vér személyként felfogott alkotóhoz és egyetlen véges, helyes interpretációhoz való kötésének kritikáját a műalkotás és befogadó dialógusában kialakuló jelentésképzés ideáljának nevében.

Textocentrizmus és scenocentrizmus vitája a színházművészetben, úgy tűnik, már Artaud korában egyértelműen eldőlt a színpadközpontúság és az azt képviselő rendező-szerző javára az író-szerzővel szemben, ám a textocentrikus szemlélet, különösen az intézményes színházra irányuló kritikában, ma is él és virul. Eszében sincs tudomásul venni azokat a kortárs drámaírásban már magától értetődően érvényesülő tendenciákat, melyek a nem reprezentáló, a befogadói várakozásokkal szembemenő színház számára játékba hozhatóvá teszik a szöveget. Másrészt azt sem, hogy a rendező szerzői autoritását évtizedek óta sokkal nagyobb veszély fenyegeti a posztdramatikus színház csapatmunka-kísérleteinek, a színházinak nem vagy alig nevezhető performatív műfajoknak köszönhetően, mint a hagyományos ellenfél, az író-szerző részéről, akiből lassanként újra szövetséges vagy a kihalás útjára lépő rendező (differenciált „csak” rendező) másik énje, másik funkciója lesz.

### 3.2.2. Történeti előzmények – az auteur-jelenség fel-felbukkanása a színház történetében, különös tekintettel a 20. század második felére

Kit nevezünk e gondolatmenet keretei közt tehát színházi auteurnek?

A színházi szerzőségnek egy olyan kellőképpen tág értelmezését kísérem meg, mely a filmes auteur-meghatározások (kudarcainak) tanulságaiból merítve és a jelentésképzés mint dialogikus alkotás kisa-játíthatatlanságát szem előtt tartva, segítségemre lesz a kortárs finn színházművészet látszólag csak funkcióhalmozó alkotóiról való véleményalkotásban. Az *auteur* egyszerre nagyot- és semmitmondó címkéjét előszeretettel aggatja az újságírás szinte bármilyen határátlépőre, aki nem egyértelműen besorolható a differenciált és intézményesült színházi szakmák egyikébe, hanem a rendezés felől vagy felé érkezik annak valamelyik szomszédos területére vagy területéről. E címkeaggatást igyekszem reflektáltabbá tenni, ugyanakkor arra törekszem, hogy a magyar nyelvű színházi publicisztikában ellentmondásosnak tűnő *szerzői színház* kifejezésnek (mely, texto- és scenocentrizmus vitáját leképezve, hol az író színházát,

hol pedig – túlnyomórészt – a rendező színházát jelenti) egy partikuláris jelentéslehetőségére hívjam fel a figyelmet.

Ha a sarrisi auteur-elmélet koncentrikus meghatározási köreinek modelljéhez próbálnék ragaszkodni, az auteurség területének legkülső körébe azok a színházi alkotók kerülnének, akik több mint egyet töltenek be a szerzőséggel gyanúsítható, a mai színházi szakmában és szakmai képzésben különválasztott funkciók (rendező, író, dramaturg, színész) közül. Ez összecsengene a(z) elsősorban európai és amerikai független) szerzői filmek auteurjeinek integrált szerzőségével, a rendezői, forgatókönyvírói, produceri, (cameo-)színészi funkciók egyesítésével.

Ezenkívül (azaz Sarris modellje szerint inkább belül) a sajátos, azonosítható szerzői kézjegy lenne az auteurség kritériuma, melyet az alkotó művein következetesen rajta hagy (e *rajtahagyás* statikusságában persze zavaróan ellentmond a színházi előadás nem artefaktumszerű, hanem csak dialogikusságában létező műalkotásjellegének). Patrice Pavis a rendezői színház megjelenését „annak a felismerésével [asszociálja], hogy egy elismert rendező képes saját személyes tehetségének (vagy merevségének) jelét a színpadra állított szövegen rajta hagyni”.<sup>261</sup> De idézhetnénk kézjegy kapcsán George Banut is: „A másik út, ami kirajzolódni látszik [a 20. század utolsó negyedének színházi térképén], az előadás szerzőjének, a totális, független alkotónak az útja. A legjelentősebb ilyen rendezők: Kantor és Wilson. Olyan univerzumot hoznak létre, amelyben a kép plasztikája és a test sajátos látványvilágot képez. Kézjegyük – olyan nagy művészekéhez hasonlóan, mint Giacometti vagy Francis Bacon – könnyen felismerhető”.<sup>262</sup>

És ha feltétlenül szeretnénk eljutni az auteurség meghatározásának egy harmadik, központi kritériumához is, akkor azt valamely, az adott médiumon kívül nem létezhető, más eszközökkel nem (így e tétova szavakkal sem) kifejezhető minőségként kellene lelepleznünk, azaz pontosabban homályban hagynunk, ellepleznünk (a leleplezve elfüggönyözés teátrális gesztusával). Koncentráljunk hát a *mit* helyett a *hogyanra*, a (reprezentálható, reprezentálhatatlan) megfoghatatlan lényeg helyett e megfoghatatlanság specifikusan színházi kifejeződésének módjaira.

Az ókori görög színház és az Erzsébet-kor drámaíróit így bizonyos értelemben ős-auteuröknek tarthatjuk, olyan specifikusan színházi szerzőknek, akik esetében még fel sem merült szöveg és előadás szétválasztása, sem pedig a drámai előadást jegyző szerző(k) differenciálásának lehetősége.

<sup>261</sup> Pavis 2003, 172.

<sup>262</sup> Banu 2008.



Wagner Gesamtkunstwerk-koncepciója és az azzal asszociálódó összművész-szerző szintén a modern kori auteur elődjének és előképének tekinthető.

A 19. század második felétől kezdődő határozott differenciálódási folyamat, melynek következményeképp a modern értelemben vett rendező és dramaturg funkciója elvált a színész és író szerepköröktől, az auteur-jelenség eltűnésének irányába látszott hatni, ám ehelyett a színházi szerzőség újraértelmezésére került sor, és az auteur újjászületésére megváltozott formában, olyan színházi alkotóként, akit elsősorban a rendezővel mint szerzővel azonosítunk Artaud óta, s a rendező határátlépéseiben érünk tetten.

„A prioritások versengése az egész [20.] századra jellemző”<sup>263</sup> – írja Banu. Ugyanakkor a szerzői szerepek differenciáltsága ellen hat olyan színházi alkotások esetében, ahol nem e versengés megjelenítése a cél (ami a popularitást célzó, sztárrendezőt, sztárszínészt, sztárszerzőt, sztárzeneszerzőt és hatalmas professzionális gépezetet működtető előadásokhoz asszociálható), hanem egy integrált, színházmédiumú alkotás létre- és játékba hozása.

Craig és Mejerhold után a 20. század nemzetközi hatású színházi auteurjei közé sorolhatjuk Bertolt Brechtet, a színházról és drámáról nem elválasztottságukban, hanem szerves összefüggésükben gondolkodó, saját színházi nyelvet beszélő alkotót, *epikus színház*ával, Grotowskit a *szegény színház* profétáját, Kantort, *halálszínház*a totális felügyelőjét, Robert Wilson, a *látványszínház* nyelvén alkotó auteur, de nem tartom e tartalomjegyzék-szerűen reprezentatív felsorolást lezártnak, sem bevégezhetőnek. A nyugati színház történetében periferikus szerepbe kényszerült kultúrák paradigmatis jelentőségű alkotóiról sajnálatosan keveset tudunk. Engem a kortárs finn színházra, e hagyományos formák által kevésbé kötött, pozitív értelemben gyökértelen (vagy, a mosolyogtató melléköngék ellenére, inkább gyökértudatlan), folytonosan útkereső rendező-író-szerzők egész sorát felvonultató kultúrára vonatkozó ismereteinkkel kapcsolatos hiányérzetem indított többek között e kötet megírására és a komplex színházi szerzőséggel kapcsolatos vizsgálódásaim célzottabb, egyes kortárs alkotókra irányuló folytatására.

<sup>263</sup> Banu, George: i.m.



### 3.3. Az auteurizmus színeváltozásai – összetett szerzőség a finn színház és színházi szakemberképzés történetének kontextusában

Ki(k) tehát a címben szereplő kortárs finn színházi auteur(ök)? Egy-fajta neo-auteurizmusként tudom közös nevezőre hozni a mai finn színházcsinálásnak azt a vonulatát, amelyben problematizálódni s egyúttal dedifferenciálódni látszik a szerzőség kérdése. Ez a jelenség különös jelentőséggel bír a (befogadók között általam e keretek között kitüntetettként kezelt) fordító számára, e szerzők műveinek fordítása kapcsán ugyanis egyes helyzetekben felmerül a fordító mint szerző lehetősége, sőt, olykor imperatívusza.

A finn nyelvű színjátszás rövid, ám annál mozgalmasabb története mindössze egy negyedszázaddal régebben vette kezdetét, mint a filmé. A finn nyelvű drámairodalom születésével) nagyjából egyszerre, a 19. század második felében indult a svéd színházi hagyományoktól függetlenedő finn színház materiális, intézményes kereteinek megteremtése.<sup>264</sup> A színházról és drámáról való gondolkodást így kezdetben – és viszonylag hosszú ideig a 20. században is – a 19. századi polgári dobozszínház architektúrája határozta meg, illetve a drámát előadástól függetlenül, elsősorban irodalmi műfajként kezelő akadémikus véleményvezérek ítéletei. Az írott dráma elsődleges szerepét a színházi előadás elemeként érthető okokból így nem kérdőjelezték meg, a dráma és színház körül kialakult élénk diskurzus a 19. század végén és a 20. század elején elsősorban a finn színház identitáskeresése, a finn nyelvű drámairodalom születése fölötti bábáskodást jelentette.

A 20. század első felében alakult társulatok és sokasodó polgári, illetve munkásszínházak<sup>265</sup> a professzionális finn színjátszás rövid történetéhez képest viszonylag hamar életre hívták a központosított, államilag finanszírozott színész- és színházi szakemberképzést. Az 1943-ban alakult Színművészeti Tanoda az '50-es évek elejétől már rendező- és díszlettervező-képzést is indított, a '60-as évektől pedig egyetemi szintű rendező és dramaturg szakot. A korabeli nyugati mintákat követve differenciálódtak a színházi alkotói szerepkörök, szakosodott az ezekre felkészítő képzés. A színész és rendező, illetve dramaturg hallgatók közös produkciói számára

<sup>264</sup> A finn nyelvű színjátszás születésének pillanataként 1869. október 5-ét szokás emlegetni, Aleksis Kivi *Lea* című drámájának bemutatóját. Az intézményes színjátszás fő „bástyája”, a helsinki Nemzeti Színház 1902-re épült fel.

<sup>265</sup> A sokszínű amatőr színjátszás is nagy hagyományokkal rendelkezik Finnországban, illetve az ún. *nyári színház*, az időszakos szabadtéri produkciók kedvéért összeálló társulatok.

két játszóhely is alakult, és vált változatos csapatmunka-kísérletek színhelyévé. A csapatmunkának kedvező „forrongó hatvanas évek”<sup>266</sup> során ez az államilag fenntartott és ellenőrzött intézmény a színházi kísérletezés egyetlen, bár ellenzéki politikai célkitűzésektől mentes színhelye volt.

A '70-es években a Színművészeti Tanoda a főiskolai státusz megszerzésére készült, az intézményben érvényesülő irányvonal a hivatalos politika baloldali átrendeződését követte. A konzervatívabb értékrendet és hierarchiát képviselő polgári színházakkal szemben a harcosan baloldali KOM társulat avantgárd törekvései, agitatív, politikai, ugyanakkor magas szintű művészsínházi kísérletei szolgáltak az útját kereső színész-, dramaturg- és rendezőnemzedék számára követendő példaként, illetve – mint a korabeli hallgatók beszámolóiból is kiderül – Kalle Holmberg és Jouko Turkka rendezői színháza.<sup>267</sup> Kettejük alakja és különböző rendezői temperamentuma, drámaszöveghez való viszonya a színházi auteur-jelenség finnországi felbukkanására leső kutató szempontjából is érdekes. Ők a 20. századi finn színházművészet első iskolateremtő rendező-szerzői. Turkka ellentmondásos, a mai napig híres/hírhedt, celebritásszámba menő alakjával, illetve színészpédagógusi és alkotói oldalával a továbbiakban valamivel részletesebben is foglalkozunk, Holmberg visszafogottan tabudöntőgető, baloldali elkötelezettségében következetes alkotói alkotáival sok tekintetben ellentétesként határozzuk meg, elsősorban Hanna Helavuori kettejük alakját különböző megvilágításokban tárgyaló tanulmányaira támaszkodva.<sup>268</sup>

### 3.3.1. Színházi szerzőség az 1960–80-as évek rendezői színházában: Kalle Holmberg és Jouko Turkka

*„Jouko Turkka: Kalle Holmberg természetes módon egyesíti magában a nemzeti nagyság minden tulajdonságát, én viszont inkább a falu bolondja és más utcai mutatványosok, kintornások körébe tartozom.”<sup>269</sup>*

Véletlen sorsszerűség, hogy Kalle Holmberg és Jouko Turkka, a két végletesen különböző korszak- és színházalkotó egyéniség, akiket az 1960-as évektől az ezredvégig tartó színházi időszak legmarkánsabb, legkarizmatikusabb alakjaiként gyakran egymáshoz hasonlítva, egymás módszer-

<sup>266</sup> Vö. Banu i. m.

<sup>267</sup> Vö. Paavolainen 1999.

<sup>268</sup> Helavuori 2009, 2012; 2016.

<sup>269</sup> [Kalle Holmbergissa on luontaisesti, syntyjään kaikki kansallisen suurmiehen ominaisuudet. ja minä kuulun paremminkin kylähullujen tai muiitten posetiivareitten porukkaan]. Részlet Mirja Pyykkö Jouko Turkkával készült tv-interjújából. Ld. Roth 2016.

reinek, színházi látás- és ábrázolásmódjának, illetve temperamentumának tükrében látott és láttatott a kortárs kritika, ugyanabban az évben, 2016-ban, két hónap különbséggel hunyt el. A Holmberg–Turkka-korszak addigra rég lezárult, bár a színházcsinálás mikéntjét, a színházi szöveg- és díszletkezelést, illetve a rendező–színész viszonyt és az arról való reflektált beszédet továbbra is meghatározza mindkettejük hatása Finnországban. Holmbergé kanonizált, normává kövült és mára kőkonzervatívnak, lebontandónak tekintett gyakorlatként, Turkkaé provokatív, megosztó, elemzésre és feldolgozásra készítő, a kedélyeket ennyi év távlatából is felzaklató kivételként. E kivételesség, egyedülállóság azonban csalóka, és mint épp az általam kiválasztott szerzők, illetve sok más kortársuk és tanítványuk példája mutatja, a finn színházi kultúrában nem csupán a „szabályt”, az intézményesült hierarchikus, rendezőközpontú gyakorlatot erősítette, hanem a maga karnevalisztikus módján létrehozott egy ellenmodellt, egy önmagára reflektáló, ám a túlzott intellektualitást bélyegként elutasító színházi szerzői alternatívát.

Említést érdemel a Holmberg és Turkka által képviselt két erőteljes és erősen eltérő színházi szerzőségmodell, illetve kettejük szövegkezelése, azaz a szövegszerzőhöz való viszonyuk különbségei.

Helavuori a két alkotó szerzői profiljának körvonalazását az 1960-as évektől indítja, amikor a drámaíró által gyakorolt „atyai jogok” átkerültek a rendezőhöz, akire az előadás egész alkotójaként, a plurimedialis színpadi szöveg, az előadás szöveg szerzőjeként kezdtek tekinteni.<sup>270</sup> A kutató a '60-as éveket – valamennyire a '70-es évekre átnyúlóan is – a finn színház modernizálódásának és professzionalizálódásának időszakaként jellemzi.<sup>271</sup> Az auteur-rendező, többek közt a filmes modernizmus hatására, ekkor kezdték a színházon kívüli drámaíró helyett házon belül keresni az alkotótársakat. Így lett a dramaturg és a díszlettervező a karizmatikus rendező alkotócsapatának elengedhetetlen tagja, és így váltak a nagy klasszikusok kortárs színpadi szövegekké, aktuális társadalmi kérdéseket friss, színpad-érzékeny nyelven megszólaltató újraírásokká a modern, rendező uralta színpadon. A színházi író Lauri Siparit parafrázálva Helavuori a kor drámaíróinak kettős dilemmájáról beszél: egyrészt az „auteur-próféta-rendezővel” való egyenlőtlen szembenállás frusztrációjáról, másrészt az írói szerep alapvető újraértelmezésének szükségességéről és bizonytalanságáról.

Holmberg és Turkka igen különböző módon viszonyultak ezekhez a fejleményekhez. Helavuori a látványtervezővé (és a rendező alkotótársává) avanszáló díszlettervezőkkel ápolt viszonyuk alapján is különbséget tesz a két nagy rendezőikon munkamódszere és szerzőiségfelfogása kö-

<sup>270</sup> Ld. Helavuori 2009, 119.

<sup>271</sup> Ld. uó 2012, 15.

zött,<sup>272</sup> ám itt most lényegesebb talán a textushoz és a színpadon használt szöveg írójához való viszonyuk különbségének tárgyalása.

A '60-as, '70-es évek színháza a realista, közérthetőségre törekvő népszínházi hagyomány ellenében határozta meg modernizmusának arculatát. A realista drámához, szórakoztató népszínműhöz, rurális környezetben játszódó modoros vígjátékhoz és a nagy realista klasszikusok adaptációjához is a színház (és a 80-as években a tv-film) specifikumára tudatosan reflektálva nyúltak.<sup>273</sup> A hagyományos, könnyen követhető és szórakoztató színpadi közhelyekkel operáló történetmeséléssel szakítva, a modernista nemzedék *auteur*jeire a meghökkentő, elvonatkoztatást igénylő, montázszerű színpadi szerkesztésmód, illetve a „negyedik fal” illúzióját romboló, elidegenítő hatások voltak jellemzőek. A klasszikusoknak a rendező szerzői kézjegyét viselő színpadi újírásához Holmberg rend-

<sup>272</sup> Holmberg esetében következetesen felépített színpadi látványvilágról, a (kiválasztott és többé-kevésbé állandó) díszlet/látványtervezővel közös alkotófolyamat részeként formálódó, a teret, szituációt és színpadi játékot szem előtt tartó, dinamizáló vizuális keretről beszél, mely egyértelmű és radikális elmozdulást jelentett a korábbi gyakorlat kishuralista színpadképeitől, kukucskaló színházi logikájától. Turkka esetében a színpadi látványvilág kialakításában és a díszlethez, jelmezhez, látványhoz való viszonyának alakulásában több évtizedes pályafutása során egészen más irányba vezetett a processzualitás és organikuság elvének alkalmazása. Pentti Paavolainen színházkutató szavait idézve, Helavuori szeszélyesen kihasználta „csüggedt embereként” beszél Turkka díszlettervezőiről, míg az auteur-rendező saját narratívája ez idő tájt alkotói „szabadságharcról” regélt. A társalkotókkal való összeférhetetlenség is hozzájárult tehát a Turkka Holmbergénél sokkal heterogénebb, kísérletezőbb, diszfunkcionálisabb és asszociatívabb színpadi eszközhasználatához és dekonstruktív díszletkezeléséhez. Holmberghez a látvány nagyszabású és funkcionális „színpadiasítása” köthető a kutató szerint, míg Turkkához a „tudatalattiasítás”, a naturalista hagyományoktól a tudattalant és felfokozott lelkiállapotokat tükröző színpadi látvány irányába történő elmozdulás. Ld. uó 2009.

<sup>273</sup> Ez utóbbira és a két auteur közti alapvető különbségekre is rávilágít az, ahogy Turkka és Holmberg Aleksis Kivi nagyregényét, *A hét testvér*t alkalmazta színpadra, illetve televíziós filmre. A Turkui Városi Színházban 1972-ben Holmberg rendezésében bemutatott, Kaj Chydenius zenéjével és minimalista színpadképpel operáló, újszerű, dinamikus és közönségbarát adaptáció máig legendás sikertörténetnek számít. Évekig futott telt házakkal és egyértelmű sikerrel, a róla készült televíziós felvétel máig népszerű. Joukko Turkka *Hét testvér*-adaptációja 1989-ben készült el a finn TV2 számára, és a korszak legmegosztóbb produkciója lett. A nézőközönség hiperközele felvételeken láthatta a Turkka-módszert követő színészcsapat gesztus- és arcjátékát. A filmsorozat kísérletiesen hasonló negatív kritikákat kapott ahhoz a bírálathoz (August Ahlquist tollából), amiért annak idején Aleksis Kivi regényét rögtön megjelenése után visszavonták: nem megfelelő színben tünteti fel a finn nép fiait, primitív ösztönlényekként ábrázolja őket, maga a mű pedig megformáltságában naiv, gyermeteg és ügyetlen. Kivi regényét az utókor a finn nyelvű regényírás nagykorúsodását jelző, megkerülhetetlen klasszikusként tartja számon; Turkka ellentmondásosan fogadott tévéváltozata máig megosztó alkotás, de az utóbbi évtizedek kultúrtörténetének és a nagy regényklasszikus értelmezéstörténetének jelentős stációja. Ld. részletesebben a [www.yle.fi](http://www.yle.fi) digitális archívumában elérhető anyagokat a két adaptációról: <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2009/02/13/seitseman-veljesta-turun-kaupunginteatterissa>, <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2007/12/14/jouko-turkan-seitseman-veljesta>.

szerint szorosan együttműködött a színházi dramaturggal.<sup>274</sup> Alkotótársként kezelte a díszlet-/látványtervezővel együtt. De Turkkával ellentétben nem ódzkodott a kortárs drámairodalom színpadra állításától sem, még hozzá az egyes produkciókon túlmutató, hosszabb távú együttműködés, együttalkotás jegyében. A korszak jelentős késő modernista írói közül elsősorban Paavo Haavikko volt az, akivel több évtizedes kapcsolatot ápolt szerzőtársként, amint azt színházi, filmes és operarendezések egész sora bizonyítja.

Holmbergtől eltérően, Jouko Turkka nem volt híve a szerzőtársakkal való együttműködésnek, különösen nem egyenlő félként. Mint Helavuori rámutat, Turkka szerzői profiljának szélesítését, azaz íróvá válását a korszak drámafelhozatalának rendszeres ostromozása előzte meg.<sup>275</sup> 1985-től, a Helsinki Városi Színházban megrendezett *Hypnoosi* [Hipnózis] című előadásszöveggel indult a saját dramaturgikus anyaggal dolgozó korszaka. Megelégedve azt, hogy a kortársai nem voltak képesek olyan drámákat írni, amelyekhez „egy magára valamit is adó rendező hozzányúlna”,<sup>276</sup> Turkka maga tett kísérletet a jelen színpadra írására, egy új, eredeti színházi nyelv és modern asszociatív dramaturgia megteremtésére. Mint a továbbiakban látni fogjuk, a ,80-as évek színházi képzésére is erősen rányomták a bélyegüket Jouko Turkka (illetve az ő elveit követő, „iskoláját” folytató Jussi Parviainen és Outi Nyttjä) határátlépései, szerzőséghez és színpadra íráshoz való viszonyulása.

A Turkka által létre hívott színházi szerzői alternatíva a '90-es évektől kezdődően egyszerre kezelte elődjeként, mestereként és negatív, magától eltartandó vagy emberbarátabbá szelídítendő végletként a Turkka-módszert.

Kalle Holmberggel ellentétben, akinek nem ennyire egyértelmű és egyenes irányú a hatása a 2000-es években teret nyerő új szerzőségre, Ruohonen, Klemola és Smeds generációjára, Jouko Turkka ellentmondásos alakjával valamivel részletesebben is foglalkozunk a továbbiakban.

<sup>274</sup> Dramaturg-alkotótársa legtöbbször a felesége, a dramaturg-rendező Ritva Holmberg volt.

<sup>275</sup> Ld. Helavuori 2009, 2012.

<sup>276</sup> Idézi Helavuori 2012, 13.

### 3.3.2. A Turkka-paradoxon – Jouko Turkka, a kortárs finn színházi szerzőnemzedék mestere és démona

„Elsőként olyan mondatok jutnak az eszembe, hogy »ne képzeljete magatokról semmit« és a másik: »elmezavarodjatok meg!«”<sup>277</sup>

Jouko Turkka média által konstruált alakjának bemutatása helyett a célunk itt inkább Turkka, az iskolateremtő rendező, drámaíró, színész-pedagógus ellentmondásos figuráját rekonstruálni, bár az nehezen választható a korabeli társadalmi és politikai diskurzusoktól. Egyes mai elemzői Turkkat a performanciakultúra részeként értelmezik,<sup>278</sup> pályáját, különösen színészpedagógusi működését a '80-as években egyfajta performativitáseleményt létrehozó és követő kulturális performanszként. Hanna Suutela, aki a zsenielmélet alkalmazhatóságát vizsgálja Turkka, az ellentmondásos megítélésű közszereplő és kultikus rendezőikon esetében, a radikális gondolkodású alkotó jelentőségét saját kora (elsősorban a '80-as évek) és közvetetten a jelenkor színházi és közgondolkodásának formálójaként Kaarlo Bergboméhoz, a finn nyelvű színházi útörő intézményszervezőjéhez hasonlítja.<sup>279</sup> A zseni, a szent örült, az apafigura, akivel szükségszerűen szembefordulnak saját „fiai” (és főképp „lányai”) mind részei a Turkka-értelmezések archetipológiájának.

Jouko Turkka, mint láthattuk, már az 1960-as, '70-es évek egyre inkább átpolitizálódó színházának meghatározó, emblematisz alakja volt. Baloldali radikalizmusával és brechtianus színházzszemléletével a joensuu városi színház vezetőjeként a '70-es évek fordulóján kihívta maga ellen a konzervatív kultúrpolitika haragját. Elmozdítása nagyszabású, színeszsztrájjal színezett konfliktust robbantott ki („joensuu színházi háború” néven híresült el).

A Helsinki Városi Színház rendezőjeként, majd művészeti vezetőjeként folytatta pályáját a '70-es évek balra orientálódó politikai légkörében, saját bevallása szerint „az úrinép munkásának” szerepében.<sup>280</sup> Munkái elsősorban színpadra alkalmazott klasszikus és kortárs elbeszélő művek voltak, néhány kivételtől (radikálisan interpretált, „turkkásított” klasszikus

<sup>277</sup> [Lauseet, jotka tulevat ensimmäisenä mieleen ovat, että »alkää luulko ittestänne mitään« ja toinen oli »menkää mielenhäiriöön!«] Virtanen 1999, 158.

<sup>278</sup> Tapper 2012.

<sup>279</sup> Vö. Suutela 2006. [Kaarlo Bergbom (1843–1906) rendező, drámaíró, kultúraszervező, a Finn Színház (később Finn Nemzeti Színház) alapítója, egyben a finn nyelvű színházi útörő „atyja”.]

<sup>280</sup> Ld. a Jouko Turkkaival készült interjút a [www.yle.fi](http://www.yle.fi) digitális archívumából: *Jouko Turkka – herrasväen työmies*. [http://www.yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/jouko\\_turkka\\_-\\_herrasvaen\\_tyomies\\_9251.html](http://www.yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/jouko_turkka_-_herrasvaen_tyomies_9251.html).

finn drámától) eltekintve. E kialakulófélben levő sajátosan turkkai epikus színház a jellemzően nem drámaként íródott szöveget kiindulópontként használta ugyan, de kísérletei a szimultán jelenetrendezéssel, asszociatív dramaturgiai megoldásai, színészpróbáló próbafolyamatai és az ötletgazdag metaforikus díszletek az illusztrativitással, a szövegszínház hagyományával és a rutinszínészettel való leszámolást jelezték.

### 3.3.2.1. Paradigmaváltás az 1980-as évek színészképzésében – a „Turkka-iskola”

Az 1979-ben Színművészeti Főiskolává előlépő Színművészeti Tanoda első színészmesterség-professzora 1981-ben Jouko Turkka lett. 1988-ig vállalt (egyeduralkodó) szerepet a színész-, dramaturg- és rendezőképzésben, 1982–1985 között rektori tisztséget is viselt. Pályájának legjobban dokumentált, legtöbbet vitatott, legellentmondásosabb, botrányokkal tűzdelt időszaka volt ez, ugyanakkor e (színházi értelemben) „forrongó '80-as évek” során Turkka keze (azaz megkérdőjelezetlen autoritása) alatt nőtt fel az azóta eltelt két évtized jelentős színházi és filmszínészeinek zöme. Az általa alkalmazott színészképzési módszerek máig aktívan hatnak, és teszik a beavatatlan, más kultúrából érkező néző számára meghökkentően fizikaivá a színészi kifejezést még a legköszínházibb viszonyok közt is olykor.

Turkka, aki a '80-as évek főiskolásaiból egyfajta laboratórium-színházat szervezett maga és kísérletei számára, nem írta le ugyan soha módszeresen saját metódusát, de annak legfontosabb elvei s elemei a finn televíziós archívum anyagai és Turkka volt tanítványainak, kortársainak beszámolóí alapján rekonstruálhatóak. A sokat kommentált, bírált, ám mai napig ható, metamorfózisaiban is élő Turkka-módszer lényege a végletes fizikai terhelése útján előidézett testi és pszichikai felengedés, a kontroll feladása, a színész (növendék) túllépése önmaga határain valamiféle felfedezetlen belső lényeg megtalálásának céljából. Amikor a benne működő belső cenzúra és konvencionizmus működésképtelenné válik, majd rendszeres edzéssel eltűnik, a színész olyan érzelmi és tudatállapotokat tapasztalhat meg, amelyeket egyébként csak kivételesen felfokozott lelkiállapotban él át az ember. E jellegzetes sportterminológiával operáló színészedzési folyamat a századelő orosz mestereinek, (áttételesen) Sztanyiszlavszkij és (bevallottan) Mejerhold módszereiből, illetve a *method acting* technikájából táplálkozik, annak radikális továbbvitele.

„Az egyedüli célja ennek az előadásnak egy olyan színésznemzedék kinevelése, amely ahhoz hasonlóan, ahogy akrobatikáról beszélünk, az érzelemakrobatikát olyan szinten művelné, mely emocionális erejét tekintve



a közepesnél jóval erősebb. Az új nemzedék színésze abban különbözne majd az átlagos embertől, hogy az emóciók átélésének, megtapasztalásának és közvetítésének képessége túlfejlődött benne”<sup>281</sup> – mondta Turkka színész növendékei első főiskolai produkciója, *A kaméliás hölgy* kapcsán.

A laboratórium emlegetése természetesen nem véletlen. Egyrészt Turkka valóban nagymértékben kisajátította és a végletekig vitte a kísérletezést a rábizott néhány évfolyam hallgatóival, laboratóriumszerű elszigeteltségben (az első egy évben a rendező és dramaturg növendékek is a színisékkel közösen „edzettek”, később alkalmuk nyílt saját kisebb produkciókon dolgozni, vagy Turkka asszisztenseiként működni), másrészt módszere, koncepciója több szempontból tanulságosan hasonlítható a Laboratórium Színház Grotowskijának első kézből dokumentált színházfelfogásához.

Elsőként Turkka lépten-nyomon hangoztatott ellenszenvet juthat eszünkbe az intézményes, rutinszerű színházcsinálás iránt. A Turkka-tanítványok, köztük Satu Silvo visszaemlékezéseiből kiolvasható,<sup>282</sup> milyen szégyenérzettel és félelemmel határos fenntartásokkal viseltettek ők a kőszínházakkal, a leülepedett intézményes színjátszással szemben a tanár-guru bőrük alá is beszivárgó zsarnoki befolyása alatt.

Grotowski, kivonulásával előbb az intézményes színházból laboratóriumi visszavonultságába, a színház „prostitúciójával” való szakításával, majd kilépésével a színház világából, egészen más célokat követett, következetesen más, spirituális dimenziókban gondolkodott. Turkka – aki a főiskola vezető tanáráként töltött éveit, a rá jellemző szarkazmussal, úgy emlegette, mint száműzetést az óvodába – minden rutinyűlőlete, eredetisége, kreativitása, a színészképzésben alkalmazott sajátos *via negativája* ellenére is sokkal gyakorlatiasabb és szeszélyesebb elveket követett. Az ő főiskolai laboratóriumában (Grotowskival ellentétben, akinél az előadás nem volt cél) a munka előadások létrehozása céljából zajlott, a tanulás az előadásokra való felkészülésben állt.<sup>283</sup> A színész növendékeket Turkka a színészi szakma követelményeinek való megfelelésre készítette fel. Pedagógiája, saját bevallása szerint, autonóm módon dolgozni, alkotni tudó színművészek kinevelésére irányult, hisz meggyőződése szerint minden egyes előadás létrehozása sajátos, egyszeri, csak ott alkalmazható munkamódszert igényel, így a színésznek késznek kell lennie különféle vál-

<sup>281</sup> Idézi Kantonen 2001.

<sup>282</sup> „A kőszínházakat, úgy ahogy voltak, lehúztuk a vécén. Az eredmény az volt, hogy amikor eljött a leszerződés ideje, én szégyelltem magam. [...] Amikor aztán a Helsinki Városi Színházhoz kerültem, egyes kollégáimtól azt hallottam, hogy félnek. [...] Engem magamat az rémisztett meg, hogy nem tudtam, ki is vagyok valójában. [...] Szörnyű volt az az önutálat” – vallja kötetlen stílusában Satu Silvo, aki azon kevesek közé tartozott, akik a lányok közül el is végezték a főiskolát Turkka professzorsága idején. Paavolainen i. m. 137–138.

<sup>283</sup> Vö. Rinne 2010, 222.

tozó körülmények és követelmények között magas fokon teljesíteni. Az autonóm művészként elképzelt, minden alkotói folyamathoz az adekvát eszközöket kikísérletező és használó színész ideálja Grotowski gondolkodására is jellemző, ám az ő jellegzetesen vallási terminológiája Turkka sportterminológiájával szemben rávilágít vállalkozásaik alapvető különbségeire is.

„A finn színész fizikai felkészültsége sportosságot jelent, a színész testének nem egy jógiéra vagy balettáncoséra, sokkal inkább atlétára kell emlékeztetnie. A Grotowski-féle elkínzott, ám maximálisan alakítására hangolódott koncentrációs tábor-lakó helyén egy távolugró bajnok fürge, céltudatos, ugrásra kész teste feszül”<sup>284</sup> – írja Nora Rinne a Jouko Turkka örökségét performatív eszközökkel vizsgálata tárgyává tevő főiskolai produkció kapcsán. Egyben pontos képet rajzol a Turkka-korszak performanciára, végletes teljesítőképességre koncentráló testképzetéről.

A turkkai *via negativa*, a színészt az érzelmek, lelkiállapotok kifejezésében akadályozó rutinsallangok, gátlások levetkőzése amellet, hogy sok színpadi tabu ledöntését szolgálta (köztük a meztelenség, érthetetlen, artikulálatlan beszéd, a test mindennemű kiválasztási termékeinek, a testnedveknek engedett szabad folyás<sup>285</sup>), ironikus módon kitermelte a maga rutinelemeit is, melyekkel a közvélekedés az egész módszert azonosította. Ilyenek a köznyelvben turkkaizmusként aposztrofált és a 2000-es években már legyintésre sem méltatott, nem higiénikus színpadi gesztusok, a görcsös, túlfűtött arcjáték, a szexualitás gátlásoktól mentes, nyílt ábrázolása.

### 3.3.2.2. Turkka, az 1990-es évek író-rendező-guruja

A főiskola laborjában töltött évtized után Turkka, aki sokak (elsősorban volt diákjai, a pályakezdő színésznemzedék, valamint a színházkritika egy részének) szemében még mindig a felsőbbrendű intellektussal rendelkező szellemi vezető, a guru szerepét töltötte be, visszatért a rendezéshez,

<sup>284</sup> Rinne i. m., 223.

<sup>285</sup> A végpontot a Turkka-korszak tabudöntögetésében egy nagy port kavart (és borsos tisztítói számlákat eredményező) 1987-es performansz jelentette. Az „Isten színháza” (Jumalan teatteri) nevet viselő, Turkka rendezői és színinövendékeiből álló négytagú csoport egy oului színházfesztivál jórészt szakmabeliekből álló közönségét ürülékkel, tojással és petárdákkal dobálta, majd poroltóval kergette ki a nézőtérről, miután mindezeket a rendhagyó „kellékeket” a színpadon zajló keresztrefeszítés-performansz során használták. Turkka leváltásának és a főiskolából való eltávolításának közvetlen kiobbantója ez az eset volt, bár ő nem tudott előre diákjai anarchisztikus akciójáról, közvetlen köze nem volt hozzá, viszont nem is volt hajlandó nyilvánosan elítélni azt, a sajtóban csak „szardobálókként” emlegetett tanítványait másokhoz hasonlóan pellengérré állítani. A leváltás körül valóságos lázadás tört ki, a növendékek egy része napokra elbarikádozta magát a főiskola tiltakozásul megrongált épületében.

még hozzá elsőként a legcentrálisabb kőszínház, a helsinki Finn Nemzeti Színház falai közé. Ám ekkorra már nem klasszikus darabok és epikus művek turkkásított színpadi adaptációjában merült ki Turkka színháza, hanem, a ,80-as években elkezdett kísérletek folytatásaképp, saját darabok, pontosabban előre megírt előadások színpadra vitelében. Totális felügyeletet gyakorolt szöveg, színész és látvány fölött, miközben a darabok metaszínházi eszközökkel a saját rendezői tekintélyelvűségét, manipulativitását, kisszerűségét is tematizálták, a színészek affektált „művészkedése” mellett. A színházi, magánéleti és közéleti szerepjátékok kaotikus játéka e darabjaiban, közülük is kiemelten a *Hazugságok és Szerelmes csalódásaink a szerelemben* című színházi szövegekben maximálisan (és szeszélyesen) ellenőrzött és önreflexív. Mondhatnánk, közhely-Shakespeare-esen: örület, de van benne rendszer.

A szerző-rendező (funkciójának vagy szerepalteregójának) önreflexív szerepeltetése (többnyire közvetetten: egyrészt a róla szóló elfogult beszámolóknak, másrészt a személyével asszociált/asszociálható szereplők képében) természetesen nem számít újdonságnak. A metateatralitás különböző formáival, a metadarab műfajaival a nyugati színház kezdetei óta találkozhatunk. A görög ókomédia műfaji jellegzetességeinek felidézése meglepő felimerésekhez vezethet. A sziporkázó szópárbajokon, az altesti humor gátlástalan alkalmazásán kívül fontos elem és humorforrás benne a kortársak (polgárok, kisemberek, közéleti személyiségek, politikusok, filozófusok, kortárs tragédiáírók) szerepeltetése, mellettük drámaíróké, sőt, magáé a darab szerzőjéé is. Nem elhanyagolandó párhuzam az sem, hogy Turkka előadásdarabjai, a színház falain túllépve, az általánosabb társadalmi, gazdaság- és kultúrpolitikai diskurzus(ok)ba is aktívan beleszóltak.

A *Szerelmes csalódásaink a szerelemben* Pekka Himanent, a csodagyerek-divatfilozófust, a *Vegyél kisembert* Jorma Ollila, a mindenható Nokia-igazgató alakját fikcionalizálja színpadra, hozza örült játékba, és dramatizálja többszörösen áttételesen a szerző provokatív hozzászólását az illető közszereplő körül kialakult nyilvános diskurzushoz, azzal, ahogy végletes helyzetekbe taszítja, nevetségessé és emberivé teszi, saját szerzői önkényének szolgáltatja őt ki. Mintha csak az *Aiheita (Témák)* című, nehezen besorolható rövidpróza kötete szituációs gyakorlatokra emlékeztető helyzetei egész sorozatán üzné keresztül a drámaszereplőkké emelt/súlylyesztett kortársakat.

A mottóként olvasható két különös felszólítás: a Turkka főiskolai korszakában elhíresült „elmezavarodjatok meg!” (vagy kifejtettebb fordításban: „irány az elmezavar!”, vagy „menjetek át örültbe!”), illetve „ne képzeljétek magatokról semmit!”, a ,80-as években felnőtt nemzedék mesetereként és legszörnyűbb rémálmaként számontartott *auteur* szállóigékké

vált mondatai tömören összefoglalják mind színészvezetési elveit, mind (durva általánosítással) a '90-es évektől kezdve született színpadi műveit. Nehéz és minden bizonnyal felesleges lenne tartalmi összefoglalásukkal foglalkozni, cselekményt emlegetni az esetükben nevetséges anakrónia. A színpadi elmezavar mint irány és az önhitt képzelgés diktatórikus tiltása természetesen inkább viszonyulást, módszert jelez, nem végső célt jelent: a színészmozgatás/játékba hozás, illetve annak textualizált formája, a darabok szereplőinek következetességre nem törekvő dinamizálása, örült játékba kergetése a kérdésfeltevést szolgálja, nem a válaszadást. Nem jelentőségteljes, centrális történelmi konfliktusokat ábrázolnak e darabok, nem is kínálnak megoldásokat. A *Hazugságok* szereplői elkeverednek a színpadi szerepjátékok és szemfényvesztés labirintusában, a *Szerelletes csalódások* Pekka Himanenje, minden idők legfiatalabb filozófus doktora a teória tisztaságának régióit odahagyva elvész, elenyészik az elmezavarral határos gyakorlattal való szembesülés során (a parancsokat harsogó, őt megalázó, megtörő, ugyanakkor iránta androgün szülői érzelmekkel viseltető őrmester, a tejszínhabbal borított meztelen, kövér testként megjelenő ellenállhatatlan női szexualitás és az ifjú filozófus gondolkodásának tisztaságáért rajongó, szerelmében önmagát sorozatosan megalázó, notóriusan szerepeket váltogató időse színész nő háromszögében).

Jouko Turkka színpadi textusai, melyek mindenkor az előadás, a szerepekre kiszemelt színészek függvényében íródnak, szövevényesednek szövegbe kódolt, színházi szituációkban gondolkodó elmezavarrá, egyben a Turkka-módszer dramatizált leképeződései. És ilyeneként a hagyományos, átlátható cselekményszerkesztés és következetes jellemábrázolás szétzilálása, illetve a mindent felülíró metateatrális gesztusok ellenére sem lépnek túl a Turkka által már a ,80-as évekre bebetonozott (rutin)-kegyetlenszínházi gyakorlaton és intézményesült polgárpukkasztó modernizmuson.<sup>286</sup> Vállaltan rudimentáris bohózatosságuk ugyanakkor kétségtelesen hordoz valami nehezen utánozható, szeszélyes eredetiséget.

Turkka, a tréningruhas szent örült és bohóc, a „luciferikus” anti-Grotowski esetében a színház rituális gyökereihez való (célba sosem érő) visszatérés útja a szatirikus humor és önreflexió, az ókomédia és szatírijátékok felé vezet. Komolytalanabb közegben eljátszhatnánk a gondolattal, hogy talán, ha egyszeriben előkerülne Arisztotelész tán sosem létezett komédia-poétikája, könnyebben találnánk eszközöket és szavakat Turkka színházának leírására.

<sup>286</sup> Juha Pekka Hotinen Turkka művészetfilozófiai alapelveit betonmodernistának nevezi, amikor arról beszél, hogy, különösen a főiskolásoknak rendezett előadásokban a színészi alakítás mikéntjéből született a tartalom; forma és tartalom modernista egysége így valósult meg. Hotinen 2008.

A Turkka-alternatíva, a turkkai *via negativa* a maga önparodizáló nárcizmusában, problematikus diktatórikusságában és öngazoló antiintellektualizmusában semmiképp sem nevezhető a legprogresszívebb iránynak. A patriarchális, rendezőközpontú színházi gyakorlatot nem bontotta le, viszont hosszú távon nem is erősítette. Végletekig víve és karnevalizálva azt, egyenesen segített megkérdőjelezni annak kizárólagos érvényességét, egyértelmű létjogosultságát. Ugyanakkor fontos észrevennünk, hogy a szövegalkotást a színházcsinálás részeként kezelő (bár azt többnyire egy kitüntetett szerző számára monopolizáló) gyakorlata igenis fontos lépést jelentett az irodalomfüggő („az irodalom szolgálóleányának”, majd – a ’60-as évektől kezdetét vett hatalmi átrendeződés eredményeképp – urának és parancsolójának szerepébe merevedett) színházi hagyománytól való eltávolodásban. A magát drámafördítőként meghatározó színházi nyelvközvetítő számára pedig határterületet, egyfajta utolsó védhető (és fordítható) bástyát jelent, ugyanakkor természetesen rákényszeríti arra, hogy saját szerepét, fordítófunkcióját újra- és újragondolja. Jouko Turkka kuriózumszámba menő szövegeinek lefordítása a ma színháza számára komplex és – a fokozottan problematikus turkkai elvek és módszerek miatt –, a színházkutatók kivételével, kevesek számára vonzó feladat. Mint a *Szerelmes csalódásaink* egy közelmúltban született színpadi újrakontextualizálása mutatja,<sup>287</sup> a mai finn színházi közönség számára is valamiféle adaptációra, „újrafordításra” szorul.

Turkka mára enyhén hermetikusként tűnő színházi szövegei helyett a továbbiakban a következő nagy generáció, a ’90-es években indult markáns színházi alkotók, a poszt-turkkai színház képviselőinek szerzői profiljára és szövegeire irányítjuk (chestermani értelemben) teoretizálva szemlélődő tekintetünket.

<sup>287</sup> A Seinäjoki Városi Színház 2016-os előadása Antti Mikkola rendezésében dokumentarista keretézéssel mutatja be a közvetlen kontextusát vesztett darabot, a rendező kép- és hangbejátások közvetítésével kommentálja viszonyát a szerző Turkkához, és a legendás, eredeti 1996-os tamperei előadásához.

## 4. A KORTÁRS FINN SZÍNHÁZI SZERZŐK „NAGY GENERÁCIÓJA”. LAURA RUOHONEN, LEEA KLEMOLA ÉS KRISTIAN SMEDS SZÍNHÁZA A FORDÍTÓ SZEMÉVEL

„Szeretném összegyűjteni itt, a Nemzeti Színházban azokat a színházi alkotókat, akik jelenleg erősek, mint Leea Klemola, Kristian Smeds, Pirkko Saisio és Laura Ruohonen. Úgy gondolom, hogy ebben az ütőképes csapatban annyi az életerő, hogy a finn színház egészére pozitív hatást gyakorolnak majd: mindenki számára érezhető lesz, hogy a csúcson vannak.”<sup>288</sup>

Az előzőekben tárgyalt, kultikus státuszra szert tett 20. századi rendező-*auteur*ök és az ő tündökölhetésükben szerepet játszó vagy – a másik véglet esetében – az alkotófolyamatból fokozatosan száműzött szerzőtársak kapcsán láthattuk, hogy az 1960-as, ’70-es években professzionalizálódó finn színházi közegben a kreatív szerepkörök világos hierarchiája alakult ki; és amint Hanna Helavuori is rámutat, a nemi előítéletekkel átítatott (vagy egyszerűen csak adottnak tekintett nemi szereposztásban gondolkodó) viszonyulás volt jellemző a szerzőségdiskurzusban is.<sup>289</sup> Az autoritatív férfi rendező-*auteur*ök hegemoniáját azonban leépíteni látszott az a ’80-as évek színházi képzésében már elkezdett, és a ’90-es évektől egyre látványosabb határátlépéseket eredményező gyakorlat, mely lehetővé, sőt elvárássá tette a különböző szakirányok (dramaturg, színész, rendező, illetve a tervező szakok) közti átjárást és csapatban való együttműködést, együttalkotást. A főiskola „laboratóriumán” kívül a színházi szövegeknek

<sup>288</sup> [„I would like to bring together here at the National [Theatre] those creators of theatre who are strong at the moment, such as Leea Klemola, Kristian Smeds, Pirkko Saisio and Laura Ruohonen. I believe that this potent group possesses so much vitality that it will have a positive effect on Finnish theatre as a whole: everyone will be able to feel that they are in their prime.”] Részlet egy interjúból Mika Myllyahóval, a Finn Nemzeti Színház igazgatójával: Havukainen 2012, 14.

<sup>289</sup> Helavuori 2016, 149–150.

egyenesen a színpadra és esetenként a színészekre írása nem csupán az alternatív műhelyként működő kis, független csoportok gyakorlatában fordulhatott elő, hanem a '80-as évek végétől és a '90-es évektől – mint elsősorban Turkka író-rendezőként jegyzett színházi munkáiban látszott – a kőszínházak színpadain is helyet követelt magának. Erre az időszakra azonban már kevésbé jellemző tehát az a fajta nemi egyenlőtlenség, amelyre Helavuori a korábbiakkal kapcsolatban felhívja a figyelmet. Az a szerzőgeneráció,<sup>290</sup> melynek három eredeti hangú és víziójú alkotóját a továbbiakban tárgyaljuk, egyrészt sok tekintetben levetkőzte már a korábbi nemzedék tekintélyelvű *auteur*-allúrijeit, másrészt látványosan átrendezte az ezredforduló és az utána következő másfél-két évtized írás- és látásmódját meghatározó színházi szerzőgárda nemi összetételét. Amikor Mika Myllyaho, a Finn Nemzeti Színház 2010-ben kinevezett igazgatója – maga is sokoldalú színházi szerző – a mottóban idézett stratégiát megfogalmazta, egyrészt nyilvánvalóvá tette, hogy a komplex színházi szerzőség alternatív gyakorlatból intézményesíthető fősodorrá vált, a szerzői szerepek közötti határátlépés, határeltörés pedig a szimbolikus jelentőségű színházi intézmény védjegyévé; másrészt a névsor jelzi a leszámolást is az egyeduralkodó zsarnok zseni (jellemzően férfi) rendező modernista mítoszával. A felsoroltak közül Pirkko Saisio az, aki az idősebb, a '70-es évektől aktív nemzedékhez sorolható inkább, illetve jelentős sikereket tudhat magáénak prózaíróként is. Az ő szerzőséggel folytatott játékos kísérletei, „szerzőperformanszai” és színes, sok tekintetben (például a leegyszerűsítő duális nemi sztereotípiák tematizálásának és lebontásának terén mind színházi, mind osztársadalmi szinten) úttörő életműve terjedelmes külön tanulmányt érdemelne.

A másik három alkotó, Laura Ruohonen, Leea Klemola és Kristian Smeds a befutott középgenerációhoz tartozó, sokarcú művészek, akiket elsősorban drámaírókként (színházi szövegírókként) és rendezőkként, azaz – eltörölve a határt e szerzőfunkciók között – inkább író-rendezőkként tartanak számon, de akik sikerrel próbálták ki magukat a színházi és filmes szakma (illetve Ruohonen az irodalom) más területein is, akár színészi szerepkörben is. Mindhárman a '80-as, '90-es évek fordulójának környékén jártak a Színművészeti Főiskolára, melynek falai között – mint arra az előző fejezetben részletesebben is kitértünk – akkoriban Jouko Turkka eleinte még személyes, majd a '90-es évektől szellemi hatása érvényesült, a Turkka-korszak negatív tanulságaival és kritikájával kiegészülve. Színházi szerzővé formálódásuk során meghatározó tényező lehetett az is, hogy a

<sup>290</sup> Itt nem egy egységes frontba tömörülő nemzedékről van szó, mint arról a bevezetőben is említést tettünk, hanem olyan, nagyjából egy időben szárnypróbálgató, majd sikereket elérő szerzőkről, akiket inkább az utólagos percepció sorolhat csak egy kategóriába, egymástól különböző egyéni szerzői alkatuk viszont épp az egy kalap alá vétel ellen szól.



főiskolai képzésben nem uralkodott a polgári mintára alakult intézményes színházrendszerre jellemző erőteljes differenciáltság a különböző színházi szakmák között, diákként nemcsak színészekként, nemcsak dramaturg-drámaíró-tanoncokként, nemcsak rendezőkként próbálták ki magukat, hanem a közös alapképzés után is folytathatták a határátlépéseket, csapatmunkában kísérletezhettek. Klemola és Smeds már főiskolás korában saját színházi projekteken dolgozott, független társulatot alapított.

Egyiküket sincs okunk Turkka valódi tanítványának, módszerei folytatójának tartani, színházi látásmódjuk, módszereik, a színész(et)hez való viszonyulásuk, dramaturgiájuk azonban óhatatlanul magán viseli a korszak e rettegve csodált, kinevetve is tisztelt anarchista nagymesterének keze nyomát. Eljátszhatunk a gondolattal, sőt, jelen írás akarva-akaratlanul egyfajta kísérletet is tesz arra, hogy e Turkka utáni, posztdifferenciált<sup>291</sup> szerzőgenerációt az ikonikus *auteur*-fenegyerek komplex színházi alkotásaként, a Turkka-módszer vízióját megvalósító, autonóm módon gondolkodni és alkotni tudó, rutinmegoldásokkal nem operáló, az adekvát kifejezést keresgélő művészek heterogén csoportjaként lássa, láttassa. E Turkka köpönyegéből előbújt színházi nemzedék képviselőiben más-más konfigurációkban szerveződnek össze a különböző szerzőfunkciók (Ruohonen dominánsan író, Klemola dominánsan színész, Smeds dominánsan rendező), ám közös bennük egyrészt a keresés igénye és játékosága alkotásaikban, illetve az a Turkka generációjától örökölt önreflexív ironia, amellyel a rájuk agatott *auteur* címkét megkérdőjeleznék.

Mivel e szerzők színházcsinálói módszereire jellemző az egyéni, csak az adott színházi munka keretei között alkalmazott módszerek felértékelődése a színházi rutinmegoldásokkal szemben, és ennek következtében a textushoz való viszony, a szöveghasználat is radikálisan változhat előadásról előadásra, szükségesnek látom a továbbiakban előbb röviden szemügyre venni az egyes alkotók eddigi pályáját a rendelkezésemre álló színpadi szövegek és önreflexív megszólalások fényében, hogy azt követően a színházi fordító szerepének értelmezésére is kísérletet tehessek, a fordítónak a dramaturgi vagy esetenként színházkutatói (kvázi antropológusi) tevékenységgel analóg interpretatív munkájáról és a színházi fordító szerepkörében rejülő performatív lehetőségekkel kapcsolatban is megfogalmazhassak prospektív elképzeléseket.

<sup>291</sup> A posztdifferenciált jelző a differenciálatlannal szemben azt hivatott jelezni, hogy a színházi szerzői szerepek professzionális differenciálódása utáni újbóli összeolvadás jellemző e színházi alkotók szerzői szerepvállalására. A különböző szerzői funkciók kreatív kombinálása, illetve az ezekkel való reflektált játék jellemző ezekre az új típusú *auteur*ökre.

#### 4.1. Laura Ruohonen – a magát rendező drámaíró és dramaturg mint szerző

„Biológusi végzettségemnél fogva fontosnak tartom megjegyezni, hogy az angolnával, holdhallal és ördöghallal kapcsolatban említett tények egytől egyig igazak. Mindaz azonban, ami darabomban elhangzik róluk, csupán egyetlen zseblámpa-villanásnyi fény tudatlanságunk ama sötét óceánjában, melynek jótékony rejtekében e különös mélytengeri élőlények az emberi megismerés határvidékein lubickolnak.”<sup>292</sup>

A szerzőfunkciók különböző konfigurációiról beszéltünk a három e fejezetben tárgyalandó alkotó esetében. A színházi író, rendező, dramaturg, forgatókönyvíró, gyermekversszerző és nem utolsósorban főiskolai tanár Laura Ruohonene hármasság első látásra legsokoldalúbb tagja.<sup>293</sup>

Mivel dramatikusan szövegei nem magától értetődő, nem szószátyárul történetmesélő, az égető környezeti és társadalmi, illetve időtlen emberi problémákat nem kész tanulságokkal tálaló művek, meggyőződésem, hogy csak színházi világának, sajátos dramaturgiai látásmódjának és nyelvkezelésének – ha úgy tetszik, a lehető legtágabban értelmezett színházi nyelvének – alapos tanulmányozása és valamelyes elsajátítása után és útján érkezhettek el a szövegeinek fordítását, fordíthatóságát, fordításról való gondolkodás leglényegretörőbb módjáiig.

<sup>292</sup> [„Biologitaustani takia pidän tarkeänä huomauttaa, että ankeriaasta, möhkäkalasta ja merikrotista näytelmässäni annettua tietoa pitävat paikkansa. Kuitenkin ne ovat vain taskulampun välähdys siinä tietämättömyyden valtameressä, jossa syvänmeren elävät edelleen ihmistiedon ääriillä uiskentelevat.”]. Ruohonen 2004, 224.

<sup>293</sup> Biológusi és irodalomtudományi előtanulmányai után, az 1980-as évek derekán érkezett a Színművészeti Főiskola dramaturg-drámaíró szakára. Az elkövetkező másfél évtized során a főiskolai alapképzés után filmes és televíziós forgatókönyvírást tanult 1990-ben az Egyesült Államokban, 1993–1994-ben egy európai projekt keretében, 1990–1996 között a finn Központi dramaturg-rendezőjeként és rádiójáték-írójaként dolgozott, majd szabadúszó író, rendező lett. Magiszteri fokozatot a Színművészeti Főiskolán 1997-ben szerzett, jó néhány rádiójátékkal, négy bemutatott drámával és egy nagy sikerű film, az egyébként Romániában is vetített *Suolaista ja makeaa* (szabad fordításban *Keserédes*) forgatókönyvével a háta mögött. 2008–2013 között a helsinki Színművészeti Főiskola dramaturgia- és drámaíró-professzoraként működött. A 2010-es években a Mika Myllyaho vezette Finn Nemzeti Színház meghatározó szerzői közé tartozik. Drámái és hangjátékai ősbemutatóit kevés kivételtől eltekintve ő maga rendezte, darabjait sok nyelvre lefordították, német és angol nyelvtérületen több drámája is színpadra került. Számos kitüntetés és díja között szerepel a kétszer is, 2008-ban és 2017-ben elnyert Lea-díj, mellyel az év legjobb finn drámáját jutalmazták.

Ruohonen színházi látásmódja elsősorban a (nem kötött formájú és semmiképp sem könyvbe zárandó) drámában gondolkodó íróé, olyan szerzőé, aki számára a színházi alkotás és annak papírra vethető nyoma, a dramatikusan szöveg, egy belső, individuális próbafolyamat végeredménye. Az ő színháza elsődlegesen hangulatokból, belső tájak feltérképezéséből és megjelenítéséből táplálkozik, saját bevallása szerint nem a karakterek, viszonyaik és a köztük dúló érzelmek érdeklik és foglalkoztatják őt, mint szerzőt, hanem valami a próza, a zártabb elbeszélő forma által talán megragadhatatlan dolog.

„Nézetem szerint a költészet és a dráma közelebb áll egymáshoz, mint bármelyikük a prózához. Ezekben az ember az örökkévalóság háttérébe rajzolódik, méghozzá a lehető legerőteljesebben, nem pedig egy adott kor kulisszái közé. Éles, pontos képek körvonalazódnak e műfajokban, bár célba soha nem érnek. A próza festette világok lehet, hogy gazdagabbak és többretegűek, de ugyanakkor befejezettségükben zártabbak” – mondja Ruohonen a Teatterikorkea folyóiratban olvasható elemző interjúban.<sup>294</sup> Isteni szerencsének érzi azt, folytatja, hogy annak idején, a kreatív írás iránt érdeklődő, frissen végzett irodalmárként gyakorlatilag az egyedüli hely, ahová fordulhatott, ahol módszeresen tanulhatta az írást, a színművészeti főiskola dramaturg-drámaíró szaka volt. Így talált rá a neki leginkább megfelelő műfajra. Hamar felismerte, hogy számára a dolgok, ideák körvonalazásának legtermészetesebb módja drámai természetű, „ellentétek, paradoxonok és mozgásban levő igazságok útján történik”,<sup>295</sup> ha úgy tetszik, dialogikus, a szó szokatikus értelmében: „a legsúlyosabb dolgokról dialogikusan kell beszélni. Ezzel szemben az arisztotelészi világkép, mely szerint a drámai műnek egyetlen egységes, végső igazság vagy mondanivaló felé kellene törnie, számomra idegen, közömbös, antidemokratikus”.<sup>296</sup>

Ruohonen számára tehát a kifejezetten színpadra írt dráma kínálkozik a legdialogikusabb műfajként, formájában és az interpretációval szembeni nyitottságában, befogadó felé irányultságában. A dráma rendkívüli tág fogalmán belül pedig egy új, kísérleti dramaturgiáról beszél, a dráma határait feszegető dramatikusan formáról, a tájszerű, organikus, a maga autonóm nyelvi világában kibontakozó színdarabról, mely saját nyelvi táját folyamatosan teremti, alakítja, azaz újra- és újratemti.

<sup>294</sup> [„Näen runouden ja draaman olevan lähempänä toisiaan kuin proosaa. Niissä ihminen asettuu voimakkaammin vasten ikuisuutta, eikä tietyn ajan kulisseiin. Niissä luodaan kirkkaita ja täsmällisiä kuvia, vaikka tulla koskaan perille. Proosassa taas maailmat voivat olla rikkaita ja kerroksellisia mutta ne ovat aina vähän suljetumpia.”] Maukola 2008.

<sup>295</sup> [„Se etenee kontrastien, paradoksien ja liikkuvien totuuksien kautta”] Uo.

<sup>296</sup> [„Minua innoittaa kovasti Sokrateen idea, että vaikeampia kysymyksiä tulee käsitellä dialogisesti. Sen sijaan aristoteelinen maailmankuva, että teoksessa tulee pyrkiä yhteen, lopulliseen totuuteen ja sanomaan, on minulle vieras, penseä ja epädemokraattinen.”] Uo.

Az idézett interjú, mely a főiskola színháztudományi folyóiratában jelent meg, természetesen a drámaírás taníthatóságának kérdésére is kitér. Ruohonen, a megrögzött keresgélő, a biológus-művész nézete szerint, mint megtudjuk, a felsőoktatás lényegéhez tartozik az, hogy az ember (sem a tanár, sem a tanítvány) nem tudja pontosan, hová érkezik majd el. „Nem a cél a fontos, inkább az, hogy valami egyelőre ki nem mondhatót, meg nem érthetőt keressünk. A lényeg, hogy stimulálni tudjuk ezt a keresést, megkaparjuk a felszín, [...] olyan szempontokat kínálunk, melyekbe a diák egyébként nem feltétlenül botlana bele.”<sup>297</sup> Az írás tanításáról, taníthatóságáról írottak természetesen arról is sokat elmondanak, hogy a nem normatív elméletekkel foglalkozó drámaírótanár-Ruohonen maga hogyan kezd neki az alkotási folyamatnak, hogyan ír színházi szöveget. Földrajzi felfedezőként, új tájakra merészkedő kalandor kutatóként. És, a szerencsevadászokhoz hasonlóan, talán üres kézzel tér vissza, talán elvesz a felfedezett föld alatti barlanglabirintusban, vagy talán – és ez lenne az ideális – megrajzolja az újonnan felfedezett táj térképét, a drámát.

#### 4.1.1. Organikusan születő szöveg, a dráma mint táj, a levegősség dramaturgiája

Ruohonen, a hús-vér szerző, a biológia és irodalom szerelmese, megnyilatkozásaiban nem fukarkodik a drámáihoz való hozzáféréshez kínált kulcsfogalmakkal és revelatív ötletekkel. Amikor kijelenti, hogy a dráma áll a színház középpontjában, hogy az nem csak a színház azon mellékszála, ahol a gondolatokat szavakba öltöztetjük, érdekes (kissé tán avított) öltözőmetaforát hoz működésbe a szavait, nyitva hagyott gondolatát folytatni kényszerülő olvasó fejében. A drámaírás, mint a színház öltözője, nem mellékszál, hanem olyan átmeneti hely, ahol a színház már elkezdődött, nem az öltözködés, hanem az átlényegülés tere, határterület, ahol még nem a performatív gesztusokat magukat, nem testek interakcióját, hanem az arra koncentrált magányos színházcsinálót látjuk a valóságtól elszakadtan, valamilyen „másállapotba” merülten gubbasztani.

Amit Ruohonen saját drámaírói módszeréről, azaz módszertelenségéről mond, hogy a villanásszerű felismerés, a dolgok közötti kapcsolat megtalálása után az írás hosszú, autisztikus elmélyült állapota következik, melynek során a külvilág ajtón kívül marad, hogy ne zavarja a koncentrációt, egy – a fordítás trópusai közt is előfordul – kissé régimódi és idealizált képre hasonlít a színészről: nem az öltözőben pletykálgató, öltözkö-

<sup>297</sup> [„Maali ei ole tärkeä, vaan se, että etsitään jotakin, joka ei ole vielä ääneen lausuttavissa tai täysin ymmärrettävissä. Olennaista on tarjota ärsykeitä, raapia pintaa [...]. Tarjota näkökulmia, joihin opiskelija muuten ei välttämättä törmäisi.”] Uo.

dó, arcát pingáló rutinszínész jelenik meg rajta, nem is a mackóruhásan improvizáló „ha-nem-megy-is-kiizadom-magamból-színész”, hanem az elhivatott, szerepére öltözője magányában belső koncentrációval felkészülő színművész.

Ruohonen színházában a drámaszöveg nem jelmezszerű, nem a szereplők könnyű azonosítását vagy a feltűnést, a látványosságot szolgálja, nem külső elem, hanem a színház koncentrációja, szavakba sűrített vízió. Azaz a dráma itt nem a színház levethető, más színesebbel vagy minimalistábbal helyettesíthető szójelmeze, hanem szótestű színház, organikus dráma. Ruohonen nem az író által lejegyzett szavaktól függetleníthető cselekmény és jellemek foglalkoztatják, hanem a drámaszöveg szavaiból kirajzolódó drámatáj, mely természetesen nem díszlettájat jelent, hanem a belső táj (egy megfogni kívánt hangulat- és érzéskomplexum), illetve az ezt leképező külső táj találkozási pontja (egyfajta heterotópia). Hogy egy példát említsünk a *Haditursták* című darabból: a sötét óceán fenekére süllyedt hajó gyomrába szorult levegőbuborékban két ember üldögél, azaz észrevétlenül már haldoklik a fogyatkozó levegőben, és közben egyre ritkuló szavakkal kísérve levelet ír: a matróz távoli, rejtélyes szerelmének, a féllábú, félkarú, félszemű kapitány pedig a kutyájának. Különös palackposta. Közben a víz alatti világ élőlényei rájuk sem hederítenek, nincs deus ex machina. Csak néhány buborék talál majd vissza a felszínre.<sup>298</sup>

Morbid költőiség, poétikus fekete humor jellemző ezekre a sűrű képekbe komponált, a jól megcsináltságot új, eredeti értelmezési keretbe helyező dramaturgikus szövegtájakra. Ruohonen drámákként hivatkozik a saját szövegeire, de nem állítja azokat éles ellentétbe a kortárs színház posztdramaturgikus kísérleteivel, épp ellenkezőleg. A drámára nem úgy gondol, mint egy letűnt világ (a drámafüggő színházi hagyomány) árnyékában satnyuló avított műfajra, nem fél attól, hogy a drámából kiinduló gondolkodás korlátozná a színházi kísérletezést. Mint a már idézett interjúban megfogalmazza: „Csak olyan formát kell találni [a dráma] számára, amely művészi ambícióinknak megfelel. A dráma fogalma immár több mint kétezer éves, és hosszú élete folyamán bővült már ezzel-azzal – miért ne építhetné magába a 21. század színházi gondolkodásmódját is?”<sup>299</sup>

Drámaszövegeinek sűrű, több idősíkot, belső és külső tájat egymásra vetítő képességéhez meglepően levegős, könnyű szerkezetű, hézagossá szövegszerű nyelvi szövet társul. Amint a *texte troué* fogalmának kapcsán a második fejezetben már említettük, Ruohonen szövegeiben a kihagyásosság és sűrűség eredeti elegyét figyelhetjük meg. Ő porózus, szivacsos szerke-

<sup>298</sup> Ld. Ruohonen 2008, 69–71.

<sup>299</sup> [„Näytelmää pitää vain osata käyttää. Sille on löydettävä muoto, joka palvelee omia taiteellisia pyrkimyksiä. Draama on käsitteenä ainakin pari tuhatta vuotta vanha, ja pitää jotta nyt sisällään yhtä ja toista – miksei sitten 2000-luvun teatterillista ajattelua?”] Maukola i. m.

zetről beszél általában a drámai műnem kapcsán,<sup>300</sup> és saját dramatikus szövegeiben egyfajta végletig viszi el a porózus, hézagoss, asszociációkra és interpretatív részvételre csábító (vagy kényszerítő?), a figyelmet a szöveg (minimalista) megformáltságára irányító költői dramaturgiát, mint a következőkben meglátjuk.

#### 4.1.2. Nődráma másként, új historizmus és disztópia, a drámák anyanyelve

A Ruohonen-drámák általános jellemzésébe fogni már csak azért is problémás dolog, mert ugyan megállapíthatunk bizonyos közös jegyeket, irányultságot, tematikai vonulatokat: beszélhetnénk például sajátos nődrámáiról, arról, nőirodalom, nődráma-e az, amit ír, vagy nemzedéki, esetleg történelmi, de beszélhetnénk újszerű historizmusáról is, illetve nyelvhasználatról, jelenetszerkesztésről, mint azt hamarosan meg is tesszük. A túlzottan általános következtetések levonásának azonban művei ellenállnak. Ahány annyiféle, és mégis azonosíthatunk bennük egyfajta sajátos szerzői *kézjegyet*. Ám e hasonlatosság, hogy az organikus dráma gondolatának fonálát újra felvegyük, nem annyira a külsőségekben érhető tetten, hanem inkább genetikai. A művek születésének módja között keresendő a rokonság. A szerző által leírt munkafolyamat: a különmű dolgok egy szempillantás alatt történő spontán összekapcsolódása – a dráma fogantatása, ha úgy tetszik, majd a hosszú, intenzív várakozás, a „másállapotban” történő koncentráció, melynek során a mű születésének legfontosabb, még nem exteriorizált szakasza: leülepedése, önállóvá fejlődése, életképessé válása zajlik – a kihordás, amit a mű exteriorizálása: drámaszínházzá, önálló organizmussá tétele követ; egyszóval ez a (tán nem egészen szándékos) szülésallegória nagyon is összevág azzal a következtetéssel, melyet dráma és színház összefüggése kapcsán óvatosan már megfogalmaztunk: a Ruohonen-drámák organikusságával. Ugyanakkor Ruohonen maga hívja fel a figyelmet arra a természet körforgását, születés–halál–újjászületés ciklikusságát idéző folyamatra, ahogy a drámaíró agyában egy szöveg befejezésének fázisában egy új drámaorganizmus csirája megjelenik, hogy szerves előzményeitől független életciklust kezdjen, drámává növekedjen. Majd pedig talán újabb csirát ültessen el a szerző agyában, amikor leválik róla, „nagykorú” (ugyanakkor fordításra érett) szöveg lesz belőle.

Visszakanyarodva azonban a szerző – szülőanya metaforához, az oly különböző és mégis rokon drámákat összekötő gondolatmenet is termékenyen táplálkozhat e költői azonosításból. Az egyik legszembeütőbb összekötő kapocs az egyébként különböző korokban és társadalmi környe-

<sup>300</sup> Ruohonen 2004, 219–220.



zetben játszódó darabok között a közös (anya)nyelv, azaz a nyelvi regiszter olykor (a történelmi múltban játszódó drámákban) meglepő, olykor (a mai korban játszódóakban) természetes maisága és köznyelviessége. A finn nyelv rendkívül sokszínű regionális és szociális rétegzettségére nem hagyta érintetlenül az utóbbi két évtized irodalmát, így a drámairást sem. A drámának rég nincs sztenderd nyelve, sőt, a kortárs drámákban reflektált és fontos vonás, tartalomformáló tényező a nyelv, az adott dráma saját, konstruált (Sircku Peltolánál, illetve kevésbé látványosan Ruohonennél), vagy talált, beemelt nyelve (Leea Klemolánál).

Ruohonen drámáinak közös anyanyelve tehát jellegzetesen mai, nem historizáló, nem is dialektális, még csak nem is szlenges, csak enyhén kollokvialis, könnyen beszélhető, ám tömörségében mégsem egyszerű. Enyhén elemelt nyelv, mely különösen a Ruohonen-darabok közt számomra legérdekesebb vonulat, a (feltétlenül idézőjelesen) „történelmi drámái”, a *Legnagyobb a szeretet*, a *Krisztina* és a *Hadituristák* esetében válik szembetűnő stílusjeggyé. E darabokban a 19. és 16. században élt történelmi személyek és korabeli történelmi események jelennek meg, nem dokumentarista, történészi igényeknek megfelelően, nem is erőltetetten régieskedve, kosztümösködve, hanem a biológusérdeklődésű, elvont színházi formákban gondolkodó szerző fikcionalizáló szűrőjén átcsőpögtetve. A dráma szereplőinek és cselekményének fikcionalizáltságára így primer módon már a nyelv maisága, mai sémák szerint konstruált volta is felhívja a befogadó figyelmét.

„Anyanyelvükön” kívül közös e művekben az a nyitottság, levegősség (a jelenetszerkesztésben és a dialógusokban egyaránt), amely teret kínál az előadásnak a szavak közé való behatolásra, a terek kitöltésére. Ruohonen hangsúlyozza a porózusság, e beengedő, szivacsos jelleg fontosságát, ugyanakkor sérülékenységét a drámák esetében.<sup>301</sup> A drámát pórúsai egyrészt előbbé, érzékenyebbé, minden irányba nyitottá teszi az élettelen nényomatott próza zártságával szemben például (még ha az irodalmi szöveg nyitottságának elve ellensúlyozza is valamelyest ezt a kategorikus kijelentést). Viszont ugyanez a porózusság teszi törékennyé, az idő múlására és erőszakos bánásmódra érzékeny műfajjá a drámát, már amennyiben – teszi hozzá Ruohonen – erős csontváza nem tartja össze, hogy az új idők új szeleinek megfelelően alakulhasson (újja) külseje.<sup>302</sup> E gondoskodó szülői viszonyulás (újra), ahogy mű-gyermekét az önálló életre is alkalmassá szándékszik tenni, nem köti magához zsarnok anyaként, viszont nem is taszítja el magától, szívesen egyengeti útját a felnőtté, kiteljesedetté, előadássá válás irányába, szerves vázát (a drámát) testté (színházzá) táplálja,

<sup>301</sup> Ruohonen 2004, 219.

<sup>302</sup> Uo.



megpróbálja megvalósítani benne saját vízióját, ám jó szülőként, aggódva, de útjára is engedi más rendezők, más nézők, más nyelvek és fordítók felé.

E szülés- és testmetaforák természetesen a feminista szempontú vizsgálat létjogosultságát is felvetik, ám én itt egy vonatkozásra, a női szerzőség problémájára reflektálnék csupán. Mint a szerző néhány magyarul olvasható darabrézletéből is kiderül (lásd a jelenleg elérhető fordítások kötetvégi listáját), Laura Ruohonen kivételes érzékenységgel „neveli”, azaz az idő múlását is érzékeltetve ábrázolja nőalakjait, ráadásul gyakran (korántsem mindig és sematikusan) kontrasztban az őket körülvevő férfiak statikusabb karaktereivel, ám szerzősége „női” értelmezéséhez alkalmasabb kapaszkodót kínál az anya-gyermek viszonyra emlékeztető kapcsolat szerző és műve közt. Ha alig megbocsátható leegyszerűsítéssel össze kellene foglalnunk Laura Ruohonen (nő)szerzőségének meghatározó elemeit, azt mondhatnánk, ő (Jouko Turkka patriarchális színház- és drámamodelljéhez képest) egyfajta anyai, termékeny, szülői szerzői színházat hozott világra, és ez a modell (vagy kevésbé merev metaforával: organizmus) az egyik legsikerültebb az utóbbi két évtized finn szerzői színházi konfigurációi közül, hazai és nemzetközi színházi körökben legalábbis ez az egyik legműködőképebb.

### 4.1.3. Fordítás mint tájékozódás és a dráma új tájának megtalálása

Az e fejezetben bemutatott színházi szerzők közül Laura Ruohonen az, akinek dramatikus szövegeihez fűzött paratextusaiban és egyéb írásaiban, tanulmányaiban nem csupán a saját írói, dramaturg-rendezői munkájára, alkotói módszereire vonatkozóan találunk reflexiókat, hanem a fordítás, fordíthatóság, illetve a fordítás mint újraírás, célkontextus-érzékeny újraalkotás témakörét is több alkalommal érinti. A második fejezetben már említett írásokon, Ruohonen saját fordítástárgyú megszólalásain<sup>303</sup> kívül említést érdemel, hogy az angol és német nyelvterületen viszonylagos szakmai ismertségre szert tett szerzővel kapcsolatban fordítók, rendezők és elméletírók, azaz szövegeinek tolmácsolói,<sup>304</sup> színpadra alkalmazói<sup>305</sup> és a drámafordítás-elmélet nemzetközileg elismert finn szaktekinetlye, Sirkku Aaltonen<sup>306</sup> tollából is születtek elemző írások.

<sup>303</sup> Ruohonen 2010; 2012.

<sup>304</sup> Ld. pl. Pap 2010; McLean 2010.

<sup>305</sup> Ld. pl. Parker 2010; Dimcovic 2010.

<sup>306</sup> Aaltonen, mint a finn drámák fordításának és mobilitásának témája köré szerkesztett antológia, a *Matkalippu maailmalle* tematikus blokkja is mutatja, különös figyelmet szentelt kutatói pályája során épp Laura Ruohonen drámáinak, illetve e drámák külföldi színpadi karrierjének, elsősorban angol nyelvterületen. Az említett antológia Ruohonen

Sirkku Aaltonen láthatólag előszeretettel használja Laura Ruohonen dramatikusan szövegeit és azok angol fordításait szemléltető példaként. A választása természetesen azért sem meglepő, mert más mai finn színházi szerző esetében aligha kínálkozik hasonlóan változatos skálája a fordítás-szövegeknek, melyekkel Aaltonen egyúttal saját fordításklasszifikációját is látványosan példázhatja.

Az *Ecce Homo – Reactualized*<sup>307</sup> című terjedelmesebb tanulmányában módszeresen végigvezet bennünket a (szövegközpontú) színházi fordítás módozatait következőes és nem túlzottan bonyolult rendszerbe foglaló, saját fordításosztályozásán, Laura Ruohonen három színházi szövegének (*Olga, Kuningatar K [Queen C]*<sup>308</sup>, *Saari kaukana täältä [The Island Far from Here]*<sup>309</sup>) angol nyelvű metamorfózisát követve nyomon.

Mint korábban említettük Aaltonen színházi fordításeleméleti koncepciója kapcsán, a finn szakember alapvetően három fordításfajtát különböztet meg a drámaszövegek kulturális átültetésének folyamatában: bevezető fordítást (*introductory translation*), aprólékosan szövegkövető és kommentáló fordítást (*gloss translation*), illetve színpadi fordítást vagy színpadi változatot (*stage translation/stage version*).

Laura Ruohonen két különös nődrámája, az *Olga* és a *Kuningatar K [Krisztina]*, illetve a *Saari kaukana täältä [Egy sziget messze innen]* című, tizenévesekről tizenéveseknek (is) szóló, határokat feszegető dramatikusan szöveg, amelyet egy kísérleti ifjúsági színházi projekt részeként írtak (át)<sup>310</sup> és fordítottak angolra, alkalmat szolgáltatnak arra, hogy Aaltonen a három fordításfajta egymástól olykor független, ám többnyire mégis egymásra ható, egymásba játszó és – ideális esetben – háromfázisú folyamattá összeálló sorozatát bemutassa, hogy a fordításfajták közti különbségtétel relevanciájára és esetleges bizonytalanságaira rámutasson. Tanulságos dolog betekintést nyerni a brit színházi fordítási gyakorlatra jellemző, korántsem holisztikus fordítási koncepcióba. Eleve nem egy univerzális, irodalmi olvasmányként és színpadi szöveggént is működőképes, ideális fordításszöveg létrehozása a cél a színházi szövegek angolra történő fordítása során. Az a belátás is magától értetődőnek tűnik mind a kutató, mind a fordítók, mind pedig a színházi adaptálók részéről, hogy nincs, nem is lehet egyetlen

tárgyaló írásainak bibliográfiai jegyzékei bőséges információt nyújtanak Aaltonen számos publikációjáról a témában. Itt most csak a számomra is elérhetőket említem: Aaltonen 2003, 2005, 2010a, 2010b.

<sup>307</sup> Aaltonen 2005.

<sup>308</sup> Magyarul *Krisztina* címen jelent meg, mint a korábbiakban említettük.

<sup>309</sup> A rendelkezésemre álló angol változatban határozatlan névelővel: *An Island Far from Here*. Ld. Ruohonen 2002.

<sup>310</sup> Ruohonen egy korábbi, *Kellarimumbo [Pinceanyó]* című szövegének az átdolgozásából indult ki a meglehetősen borús hangulatú, nyelvileg minimalista ifjúsági darab megírása során.

stabilan helyes fordítása egy drámaszövegnek, de még az egyes problémás (Aaltonen által *sites of indeterminacy*nek nevezett) szöveghelyeknek sem. A választott fordítási stratégia mindig egy lehetséges válasz csupán a célnyelvi aktualizáció<sup>311</sup> kérdésére, szelídebb vagy parancsolóbb kényszerére.

Természetesen nem szeretném véglegesnek vagy egyedül üdvöztetőnek feltüntetni Aaltonen hármasklasszifikációját, mint ahogy nem célozom idealizálni az azt létrehozó angolszász színházi fordítási gyakorlatot sem: merev hierarchiájával, ami a (csak) szó szerinti és (bezzeg a) színpadi fordítást végző „pária” és „mester” státuszát illeti a rendszerben; illetve magától értetődően és átfogóan honosító stratégiájával, amely egyebek mellett<sup>312</sup> az angol nyelvnek a nemzetközi színház- és fordításpolitikai diskurzusban elfoglalt hegemon pozíciójából is adódik. Aaltonen maga és a színház-transzlatológiai szakirodalom általában is rengeteg kritikával illette/illetti ezt a gyakorlatot. Épp kritikájával együtt tartom tanulságosnak e modell tanulmányozását, azaz nem merev elutasítását, hanem tanulságainak mérlegelését és pragmatikai adaptációját (a fordításterminológiai áthallás nem véletlen) a saját etnospecifikus hegemoniaharcaink tematizálásában. Az Aaltonen által árnyaltan bemutatott gyakorlat legbeszédesebb és legkonstruktívabb kritikáját az angolszász kontextuson belül az olyan előremutató experimentális vállalkozások jelenthetik véleményem szerint, mint az akadémiai (fordítás- és színházkutatói) és kísérleti színházi játékerter egybenyitó Out of the Wings fordító- és kutatóműhely (illetve a kapcsolódó fesztivál) és a University College London égisze alatt elindult Theatre Translation Forum, melyek az üzleti szempontokat hangsúlyozó, kevésbé fordítóbarát, intézményes színházi gyakorlat ellensúlyozását, a színházi fordító láthatóvá tételét szolgálják.<sup>313</sup>

A Ruohonen-szövegek angol átültetéseiinek pályafutása (és alkalmanként kritikai vesszőfutása)<sup>314</sup> is jól szemlélteti azonban a rigid, üzleties, értelemszerűen domesztikáló, a kulturális másságot láthatatlanságra ítélő praxis elbizonytalanodását Ruohonen markáns szerzői hangjával, a darabjaiban tapintható színházlátással szemben. Természetesen ehhez hozzájárult az is, hogy Ruohonen szövegeihez eleve nyitottan, kísérletező kedvvel

<sup>311</sup> Aaltonen műszava ebben a szövegében a célkontextusba illesztés komplex fordítói műveletére; tartalmát tekintve a Valló alkalmazta *pragmatikai adaptáció* terminussal némiképp rokon kifejezés. Annia Brisset nyomán azonban Aaltonen nem a kulturális kontextualizáció felől határozza meg a célkontextushoz való közelítés műveletét, hanem konkrétan időbeli és térbeli közelítéstről beszél, és a *kronotoposz* fogalmát vezeti be segítségül az elemzésébe.

<sup>312</sup> E tényezők közt a drámaközpontú angolszász színjátszás hagyományosan önellátó berendezkedésére, „drámaipari” nagyhatalmi pozíciójára gondolunk például.

<sup>313</sup> Ld. az Out of the Wings weboldalát: <https://www.outofthewings.org/>; és a University College London fordítóforumának bemutatkozását: <https://www.ucl.ac.uk/european-languages-culture/research/centres/translation-studies/theatre-translation-forum>

<sup>314</sup> Ld. pl. Aaltonen 2005, 65–66.

nyúltak a célkultúra színházi emberei. Svetlana Dimcovic rendező szimfónia-párhuzamából kiderül, milyen fontosnak tartotta egy másik (színházi) kultúra és nyelv sajátosságainak, a ruheneni drámanyelv hangjának, humorának (sajátos zeneiségének) felfedezését rendezői munkája során.<sup>315</sup> Lynne Parker rendező a finn *Olga* skóciai és írországi otthonkereséséről gondolkodva felidézi saját finnországi színházi élményeit és revelatív rácsodálkozását a finn színházi kultúra másságára, a rendezés és színészi játék más intenzitású expresszivitására.<sup>316</sup> Linda McLean, az *Olga* skót fordító-adaptálója, aki Anselm Hollo bevezető fordítása és Angela Landon kommentált, szó szerinti fordítása alapján készítette el saját színpadi verzióját, maga is drámaíró, és ilyen értelemben azt a fordítókat kasztokba soroló hierarchiát és fordításgyarmatosító rendszert kellene képviselnie hivatalból, amely őt finn nyelvtudás hiányában is a fordítói rangsor tetejére röpitette. Ha írásában nem is kérdőjelezi meg e gyakorlat létjogosultságát és önmaga (fordítók feletti) fordítóságát, azt mindenesetre hangsúlyozza, mennyire fontos volt számára az edinburgh-i színpadi verzió elkészítése során a szoros együttműködés az eredeti szerzővel.<sup>317</sup> Fordító-újrairói, adaptálói munkájának sikerét, úgy tűnik, a színpadi sikerhez képest elsősorban abban látja, hogy kivételesen inspiráló alkotói kapcsolat: együttgondolkodás alakult ki közte és Laura Ruohonen között. A nyelvileg domináns (bár azon belül minor, regionális) kultúra képviselőjeként természetesen(?) az ő nyelvén értekeztek, ám a viszony kiegyenlített, a dialógus kölcsönösen nyitott volt közöttük McLean leírása szerint. Érdekes módon a Ruohonen szerzői alkata kapcsán emlegetett szülői viszony a szöveghez McLean beszámolójának vége felé is felmerül – és talán nem véletlen, hogy épp a Ruohonennel való együttalkotás utórezgéseként.<sup>318</sup> Az együttfordítás pozitív összbenyomásáról Ruohonen szempontjából is olvashatunk, bár ő nem saját példáján, hanem Linn Ullman és angol fordítója, Sarah Death kapcsán fogalmazza meg a kötet eleji mottóban idézett, idealizált elképzelést szerző és fordító viszonyáról.<sup>319</sup> A valóság azonban szerinte többnyire kevésbé eszményi képet mutat. Benne az idő előrehaladtával egyre több kérdés merül fel a drámafordítás nemzetközi gyakorlatával kapcsolatban. Saját bevallása szerint az általa játszott – „egyszerre úttörő és kísérleti nyúl” – szerep<sup>320</sup> a saját generációjában, amely a 2000-es évekre kezdett el

<sup>315</sup> Dimcovic 2010, 200–202.

<sup>316</sup> Parker 2010, 198.

<sup>317</sup> McLean 2010, 193–194.

<sup>318</sup> Saját drámája mexikói fordítóját olyan fogadott szülőhöz hasonlítja, aki magabiztossá, életképessé tudta nevelni egy idegen kultúrában az ő édesgyermekét. Ld. uo. 194.

<sup>319</sup> „Az író ír, a fordító fordít, és a műre úgy tekintenek aztán, mint eredeti alkotásra.” Ruohonen 2010, 210.

<sup>320</sup> Uo. 213.

nemzetközi érdeklődést ébreszteni a finn dráma iránt a '90-es évek hosszú csendje után, óvatossá tette őt a saját műveinek fordításával kapcsolatban. A rá jellemző szülői viszonyulás a színházi szövegeihez itt is kiütközik: „elemi félelemként” attól, hogy a szövege nem talál kellőképpen szerető fordítóra. A műveitől való elválás visszásságát illusztrálandó, kesernyés viccesen megemlíti azt az élményét is, amikor egy egyébként szimpatikus fordító nem engedett több bebeszólást az immár saját gyermekének, saját darabjának tekintett fordításszövegbe Ruohonen részéről.<sup>321</sup> A finn alkotó szerzői alkatából adódóan a leválás saját színházi szövegéről azért is nehezebb talán, mert anyanyelvű változatban viszonylag ritkán fordul elő, hogy idegen kezébe adja a dramaturgi, rendezői feladatokat. A más kultúrába való „kirepülés” esetére azonban Ruohonen egész normarendszer előkészítését és felügyeletét látja szükségesnek. Csak a főbb gondolatokat összefoglalva: a fordítást szerinte önmagában, minőségétől függetlenül, nem lenne szabad értéknek tekinteni, ellenkezőleg, a fordítások minőségét valamiképp ellenőrizni kellene; a kreatív munkát lelkiismeretesen végző fordítókat az írókhoz hasonlóan megilleti a szakmai és anyagi megbecsülés; a finn drámaszövegek külföldi fordításait és előadásait fontos nyomon követni, dokumentálni, az adatokat pedig elérhetővé tenni. Amitől óv azonban, az a rutin (jelen esetben fordítói rutin) szülte sematikusság. Ahogy az író törekszik túllépni saját rutinképletein a drámaírás során, úgy a fordítói gyakorlatban is merni kellene szakítani a konvenciókkal, a tapasztalatnak köszönhetően már bejáratott, épp ezért egyre sematikusabbá váló fordítói megoldásokkal.<sup>322</sup>

Bár Ruohonen itt elsősorban persze nyelvi megoldásokról beszél, a magyar fordításszövegek visszhangtalanságából kiindulva azon is joggal gondolkodhatunk el, hogy talán magával a fordítás mikéntjével kapcsolatban kellene kreatívabbnak bizonyulni. Nem lenne szabad e fordításokat a maguk különös hézagosságával, különutas dramaturgiájával magukra hagyni lefordítás után, és sok más, levegőtlenné írt drámaszöveghez hasonlóan puszta olvasmányként bízni a reménybeli színpadra alkalmazókra. A fordítónak Ruohonen drámái esetében nem árt dramaturgi minőségben vagy dramaturgiai tanácsadóként is követni a szöveg színpadig vezető útját abban az esetben, ha az a hagyományos intézményes színházi keretek között jut el a megmutatkozásiig. Érzésem szerint azonban a mi kelet-európai, közép-kelet-európai többségi és kisebbségi magyar kontextusunkban Ruohonen színháza aligha számíthat olyan intézményi keretekre, olyan nagyszabású színpadi víziók megvalósíthatására, mint a Finn Nemzeti Színházban vagy olyan értő, hézagokat kitöltő olvasásra/befogadásra,

<sup>321</sup> Uo. 218.

<sup>322</sup> Uo. 213–217.

mint hazájában általában. Magyar nyelvterületen kisebb, kísérletekre nyitott színházi formációk vagy alternatív színházi terek (in situ kísérleteken kívül akár egyetemi színpadok, osztálytermi előadások) képzelhetőek el inkább Ruohonen világszintű környezeti problémákat és marginális emberi sorsokat tematizáló színházi szövegei számára.

Az aktív fordító-dramaturgi részvételt egyértelműen indokolja, hogy a szerző drámáinak többségében bőséggel fordulnak elő a realizisztikus játékmódot ellehetetlenítő dramaturgiai megoldások: költői elemeltség, nyelvi játékosság, jellemüket és „hangjukat”/beszédmódjukat tekintve olykor következetlen szereplők, gyors ugrások váltakozva felvillanó helyszínek között vagy épp az egymásba átfolyó idősíkok közötti átjárást lehetővé tevő fluid jelenetezés, metateátrális fordulatok vagy olyan stilizáltságot fokozó anakronisztikus elemek, mint pl. az ókori drámából ismerős kórus prózai, mai nyelven beszélő darabban való szerepeltetése. Mindezek ugyanakkor eleve kihívást jelentenek a fordítók számára is. Aligha kínálóznak egyértelmű rutinmegoldások mindezek gyors lefordítására és ellaposítására. Egy fordítónak szinte ahhoz kell találékonyabbnak lennie, hogy mindezt kiölje a drámából anélkül, hogy a szöveget egészében megszüntetné. Akkor sincs azonban könnyű helyzetben, ha többé-kevésbé sikeresen megbirkózott a szöveg lefordításával. A szövegszint átlátása nem feltétlenül jelent kulcsot a ruohoneni dráma honi környezetben való előadhatóvá tételére.

Mint korábban említettük, Ruohonen számtalanszor hangsúlyozza saját dramaturgiájának alapfogalmaként a táj, a külső és belső táj jelentőségét színházi és író-dramaturgi látásmódjában. Többnyire egy-egy erőteljes kronotopikus elemből, idő- és térdimenziókat egyesítő drámatájából nő ki az ő elképzelése szerinti dráma. Amikor a *Sinne ja takaisin. Matka draaman maisemaan* [Oda és vissza. A dráma tájához vezető út] című esszéjében felteszi a költői kérdést, hogy hogyan lehetséges olyan szilárd tematikus vázzal rendelkező és olyan belső táj-/helyképzet köré szerveződő drámát írni, hogy az elbírja az olvasó, az előadás, a színész és a néző saját belső tájképzeteinek ráakódását,<sup>323</sup> tulajdonképp egyfajta kulcsot is kínál a színházi szövegeihez a fordító számára. A befogadóhoz és előadóhoz hasonlóan, az ezekhez az ágensekhez gyakran hasonlított fordító útja is kezdődhet azzal, hogy megtalálja a fordítás táját, mely szükségképpen különbözik ugyan a hús-vér szerző által elképzelt konstitutív tájképzettől, sőt a forrásszövegből eredeti nyelvi és kulturális környezetében kirajzolódó összes tájvíziótól is, ám e fordítástáj kialakításával a fordító saját nyelvének és kultúrájának kontextusában lokalizálhatja vagy épp valamiféle univerzálisabb lokalitás felé mozdíthatja el Ruohonen színházi szövegeit. Egy olyan, az emberi kapcsolatok dinamikáját fókuszba állító minimáldráma esetében,

<sup>323</sup> Ruohonen 2012, 42.



mint az *Yksinen* [*Elsziget*], melyben a táj a fecsegő emberek mellett a néma főszereplő, a dramaturg-fordító indokoltan gondolkodhat el a konkrét helyszínül szolgáló táj egzotikumának csökkentésén, hisz a szubarktikus táj zordsága, az elemeknek való kiszolgáltatottság egy apró tengeri szigeten nem átlagélmény a környezetünkben, akár elidegenítő hatása is lehet, saját külsődleges egzotikumára hívja fel a figyelmet, és a befogadó könnyen vak marad a tájba kódolt képzetekre, életérzésre. Két, sötétedéskor a hegytetőn ragadt ember, egy néptelen úton a megszűnt buszmegállóban tétovázók vagy akár egy két emelet között megrekedt panorámalift utasai egy üres, pusztuló városrészben hasonló (Godot-ra várást idéző) szituációban találhatják magukat, melyben megszólalhat Ruohonen szövege az eredeti sziklaszigethelyszín lecserélésével is.

Olyan kvázi történelmi darabok, mint a *Sotaturistit* [*Hadituristák*] vagy eleve szokatlan helyszínt választó, realiztikus és mitologikus síkokat keverő víziók esetében, mint a *Luolasto* [*Barlanglabirintus*] természetesen nem indokolt a szuggesztív külső táj lecserélése, de fontos, megoldásra váró kérdés az, hogy milyen vizuális formát ölthet az kis léptékű produkciók vagy szegényszínházi körülmények között.

A drámafordítás tájának megtalálása, egyfajta dramaturgiai reterritorializáció lehet a kulcs a fordítás nyelvének, nyelvvariációinak, a szereplők hangjainak megtalálásához is. A Sirkku Aaltonen által reaktualizációs stratégiának nevezett eljárás, a célnyelvi tájba írás volt a kutató szerint a sikeres színpadi adaptálás egyik legfontosabb mozzanata angol nyelvterületen.

Említést érdemel még az a tény, hogy Aaltonen periferikus nyelvi közösségek (és geopolitikai szempontból szintén sorsközösségre kárhoztott kis országok) közötti kapcsolatfelvételnél beszél Ruohonen *Olgájának* skóciai színpadi szerepléséről, majd a glasgow-i angolul beszélő változat kevésbé sikeres dublini megmutatkozásáról. A regionális nyelven való aktualizáció sikerének transzlatológiai nézőpontból elmondott története akár tanulságul is szolgálhatna a kisebbségi magyar (dráma)fordítók és színházcsinálók számára azzal kapcsolatban, hogy nem csupán a centralizáltan anyaország- és Budapest-központú vérkeringésen keresztül érdemes várni a színházi szövegek felénk vándorlását, hanem közvetlen, perifériákat összekötő csatolásokon keresztül is érkezhetnének inspiráló szövegek a színpadainkra és egyéb játéktereinkbe. A kvázi gyarmati viszony újraértékelése a jelenleg is egyértelműen Magyarország-központú fordításpolitikai viszonyrendszerben egyre aktuálisabb a színházi szövegek fordítása terén, ha a kisebbségi magyar színházi kultúra, annak intézményei és közösségei nem akarják importálni a magyarországi konfliktusokat,



valamint a színházművészet kreatív, provokatív oldalát megbélyegző és leépítő konzervatív visszarendeződés sémáit.

A fordítás tájának és azon keresztül nyelvének megtalálása alatt természetesen nem egy egyedül helyes nyelvi regiszter, hanem előadás-specifikus színpadi idiómák értendők. Ez a fordításdramaturgiai kényszer még nyilvánvalóbb lesz a következőkben tárgyalt színházi szerző, Leaa Klemola esetében.

## 4.2. Leaa Klemola – a színészből lett rendező-szövegíró mint szerző

Laura Ruohonen szerzői színházi szövegeihez hasonlóan Leaa Klemola különös arktikus színházával kapcsolatban is felmerülhet az a kérdés, hogy lehet-e, érdemes-e egyáltalán a fordításával foglalkozni anélkül, hogy a kontextusában, kortárs történetiségében vizsgálnánk, hogy az alkotó szerzői profiljának felrajzolásával, színházi látásmódjának, sajátos dramaturgiájának felderítésével megközelíthetőbbé tennénk magunk és a fordítás célközönsége számára. Valamint megfordítva: lehet-e, érdemes-e vajon egy magafajta, öntörvényű színházi szerző munkáiról/munkásságáról anélkül beszélni, hogy a fordításával is foglalkoznánk. A válasz számomra természetesen nemleges e csikicsuki-kérdés mindkét irányában, hisz már azzal fordítjuk (a szó tágabb értelmében), hogy interpretatívan beszélünk, gondolkodunk róla és színházi szövegeiről.

### 4.2.1. A kortárs finn színház veterán (*provoc*-)auteurje

„Az egyedüli okom arra, hogy valaha szabad akaratomból betettem a lábam egy színházba, az volt, hogy reméltem, történhet valami, ami igaz, valaki majd csak megszűnik színészkedni.”<sup>324</sup>

Leea Klemolára, Laura Ruohonennel ellentétben, nem csak jelen írás szerzője ragasztja előszeretettel az *auteur* címkét. A filmes rosszlány-szerepeiről országosan ismert színésznő 2005 óta karakteres, stílussteremtő színházi alkotóként, drámaíró-rendezőként is bevonult a finn és – egy időre legalábbis – az európai színházi köztudatba. Autonóm auteur-imázsa nem utolsósorban *Kokkola* című, egyenesen színpadra (a Tamperei Színház Kis

<sup>324</sup> „Ainut syy minun koskaan mennä vapaaehtoisesti teatteriin on toive siitä, että tapahtuisi jotain totta, että joku lakkaisi hetkeksi näyttelijämästä.” Klemola 1998, 151.

színpadára) írt<sup>325</sup> színházi szövegének köszönhető, mely számos elismerésben részesült a 2000-es években az észak-európai régióban.<sup>326</sup> Az azóta trilógiává, majd tetralógiává nőtt *Kokkola* kapcsán a szerző sokszor elmondta, illetve a nyomtatásban valamivel később megjelent darab előszavában is leírta, hogy munkamódszere szempontjából rendkívül fontos volt, és termékenynek bizonyult az a szabadság, amelyet ezen előadás létrehozása során élvezett. A színház vezetése egy-két egészen gyakorlati dolgon kívül semmiben nem kötötte meg a kezét, sem tartalmi, sem időbeli korlátokat nem szabott számára. „Ha ez nem így történik, egészen más darab jött volna létre, ha egyáltalán létrejött volna valami” – írja Klemola.<sup>327</sup>

A szerzői szabadság e megtapasztalása a *Kokkola* előkészítése és rendezve írással töltött próbafolyamata során a tamperei auteur-paradicsomban azonban, a látszattal ellentétben, nem vadonatúj, járatlan út volt Klemola számára. A drámaíró-rendező, színész nő már főiskolás éveitől saját színházat, azaz állandó játszóhely, intézményes kötöttségek és hierarchia nélküli társulatot alapított öt társával együtt. Az Aurinkoteatteri (Nap-színház) Leea Klemola bevallása szerint a főiskola nyomasztó légkörétől<sup>328</sup> való szabadulás lehetőségét jelentette számukra, a demokratikus, játékos kísérletezést az ott uralkodó tekintélyelvű módszerekkel szemben. Klemola nem leplezi, hogy azóta is kerüli az autoritatív férfi rendezőket, írtózik az autoritás mindenfajta formájától, és az azzal asszociált, számára idegen maszkulinitásideáltól. Mindig a dialógus, az egyenrangúság fontosságát hangsúlyozta, a *nézetség* egyoldalúságának felszámolását. Színészként és rendezőként is azt tartja ideális helyzetnek, amikor e kettő viszonyában a másik nézése nem a rendező kiváltsága.<sup>329</sup> „Szent meggyőződés, hogy

<sup>325</sup> Itt természetesen a Jouko Turkka és Laura Ruohonen kapcsán is említett *színpadra írás* gyakorlatára gondolunk: nem konvencionális értelemben, színpadi adaptációként, hanem az előadás szövegének egyenesen adott színpadra és színészekre írásaként.

<sup>326</sup> A 2005-ös év drámája Finnországban; jelölés az Északi Országok Színházi Uniójának drámaíró díjára, Olavi Veistjä-díj.

<sup>327</sup> Klemola 2005, 3.

<sup>328</sup> Klemola az Isten Színháza oului botránya, a résztvevők főiskolai tanulmányainak felfüggesztése és Jouko Turkka távozása után, 1987 őszén került a Színművészeti Főiskolára, a Mester Turkkánál is turkkább tanítványa, Jussi Parviainen másfél éves egyeduralkodása idején. „Turkka szelleme még ott lebegett a mi oktatásunk felett is” – emlékezik Klemola (Paavolainen 1999. 213.) Parviainen „módszere” a volt hallgatók beszámolóit szerint Turkka színészpróbáló *bio-via negatív*jának kiüresített túlhajtásában merült ki. A véget nem érő edzéseknek, az állandó fizikai és pszichikai terhelésnek nem volt önmagán túlmutató célja. Parviainen megítélése, Turkkáéval ellentétben, szinte egybehangzóan negatív volt.

<sup>329</sup> Klemola megvilágító erejűnek nevezte azt az élményét, amikor egy 1999-es, saját idejében úttörő, a helsinki Kortárs Művészetek Múzeuma által befogadott multimediális színházi kísérleti projekt során a *Maus & Orlovski* munkacsoport tagjaként alkalma nyílt *nézés* és *nézetség* viszonyának módszeres, szituacionális tanulmányozására. (Vö. Paavolainen i. m., 223.)

amennyiben a rendező nincs tudatában a tekintete által gyakorolt hatalom erejének, a színész nem tud változtatni a helyzeten. A színész nem kényszerítheti a rendezőt dialógusra.”<sup>330</sup> Márpedig számára az eszményi színház dialogikus, és itt természetesen nem a dráma dialógusának színpadi reprezentációjáról beszél, hanem a színházi alkotás létrehozói (szerzői) közti viszonyrendszer dialogikusságáról, amelynek következményeképp a befogadóval is szabadabban lép dialógusba az előadás: színész, (színpadra) író és rendező egyenjogúságáról az alkotói folyamatban. Klemola az autoritás és autoritatív személyiségek kerülésének legegyszerűbb és legkevésbé visszahúzó módját választotta: az autonóm auteurré válást és a *színpadra írás* munkamódszerének a színházcsinálás talán legdemokratikusabb formájához, a *devising*hoz való közelítését (Turkka autoritatív színpadírás-modelljével ellentétben).

#### 4.2.2. A színpadra írás és a nemi szerepek újrarajzolása, androginitás

A Jouko Turkka auteur-központyéből tagadó szellemként előbújt, a kapott minták ellen örökké lázadó Leea Klemola színházi emberként szinte mindent megenged és megengedhet magának (akárcsak Turkka a maga idejében, tehetnénk hozzá, csak egészen más értelemben), hisz többnyire olyan alkotói konfigurációkban vesz részt, ahol ő a saját főnöke, vagy ahol a hierarchia emlegetése nevetséges, az előadás vagy színházi projekt résztvevői egymás játszótársai. Tabukat nem ismerő színháza egyrészt láthatólag azokból a '90-es évek során végigzongorázott polgár-, nő- és férfi-, rendező- és színészpukkasztó kísérletekből, illetve abból a performatív kutatómunkából táplálkozik, melyet az *Aurinkoteatteri* és a *Maus & Orlovs-ki* munkacsoport tagjaként folytatott, másrészt szembehelyezkedés mind a szakmaiságot, szakmai differenciáltságot perpetuáló, professzionális, piaci igényeket kiszolgáló színházi gyakorlattal, mind annak modernista turkkai kritikájával. Am amit a '90-es évek performansz határán mozgó előadásai (melyek soha nem önfenntartó jelleggel és céllal készültek) elkerültek, az a kőszínház színpadára Klemola vezetésével beköltözött amatőr-profí vándortársulatnak sikerült, pontosabban annak csapdjába sikeresen beleestek. A kritikai és közönségsiker együttállása a *Kokkolát*, majd a trilógiát repertoárdarabokká emelte (vagy süllyesztette?), így e stílussteremtő előadás (azaz negyedik résszel bővült előadáshármas) az elit és populáris művészet közötti régóta és sokszor megkérdőjelezett határt újból eltörölte, ugyanakkor Klemolát a Turkka utáni színházi diskurzus mint érvényes, eredeti, különutas színházi *auteur*t fogadta be, mint egyfajta szerzői and-

<sup>330</sup> Paavolainen i. m., 214.

rogunitás megtestesülését (valahol a patriarchális autoritatív és anyaian nőies leegyszerűsítő kategóriái között).

Klemola végzettségét tekintve színész, így nem meglepő, bár korántsem magától értetődő az a következtetés, hogy szerzői alkatát tekintve is elsődlegesen az. Az alkotó színész, az előadás műalkotássá formálásában kreatívan részt vevő intellektuális érzelemlény elképzelését Craig óta sokan elutasították, különösen a rendező-auteurség „betonmodernista” hívei. A 20. század második fele (a ’60-as években, majd újjult erővel a ’90-es évektől) viszont természetesen sok ellenpéldát, a performatív alkotói folyamat demokratizálására irányuló kísérletet hozott a nyugati színház történetében. Különös paradoxon, hogy Jouko Turkka, aki saját bevallása szerint az autonóm módon gondolkodni és működni tudó színésznemzedék kinevelésén fáradozott pedagógusként a ’80-as években, autoritatív színészkezelésével e potenciálisan kreatív színházcsináló instrumentalizálásának letéteményese volt rendezőként. (A Turkka személye köré épült kultusz természete világíthatja meg talán számunkra e következetlenül következetes viszonyt: a guru és tanítványai közötti egyenlőtlen kapcsolatként; a Mester tanítványait saját módszere apostolaiként küldte szét a lerombolásra és az alapoktól való újjáépítésre ítélt kapitalista színházi világba). E patriarchális modellt érvényteleníti (újra) a Klemola által képviselt dedifferenciálódás színész – író – rendező, amatőr és profi, férfi és nő (társadalmi és szerzői nemei) között.

#### **4.2.3. Profi amatőrök, amatőr profik Kokkolától Grönlandig – a négyrészes arktikus „trilógia” tája, anyanyelve és mitológiája**

A 2019-ben negyedik résszel, második végjátékkal bővült *Kokkola*-trilógia segítségével gazdagon szemléltethető az amatőrizmus és profizmus szándékos keverése Klemola színházában, illetve a nemi szerepek olykor meghökkenítő újrarajzolása. Nemcsak Leea Klemola, a színpadra író rendező nem rendelkezik szakirányú diplomával ebben a színházi vállalkozásban, hanem a trilógia második, harmadik és negyedik darabját társszerzőként jegyző és a teljes arktikus előadásciklusban központi szerepet (a cselekményszálakat összekötő Piano Larssont) alakító Klaus Klemola (Leea Klemola öccse) sem nyújt szakmai garanciákat. Eredetileg Klaus Klemola és két barátja, Jussi Rantamäki és Juho Kuosmanen, a darab megírását megelőző kutatás „kísérleti nyulai” voltak: a hideg, északi éghajlat/táj és az ember közti kapcsolat, illetve egy Klemola számára fokozatosan körvonalazódó új (finn) maszkulinitáskép gyakorlati kutatását segítették. E két külön témaötlet dokumentálására (és dokumentarista előmunkálatainak elvégzésére) utazott a baráti „kutatócsoport” a Finnországnál is

hidegebb és a hidegnek kiszolgáltatottabb vidéknek gondolt Grönlandra. A darab és előadás tájának megtalálása tehát, Ruohonen színházához hasonlóan, Klemola *Kokkola*-sorozatában is kiindulópont és legfőbb dramaturgiai szervezőelv.<sup>331</sup> Klemola abból a merész hipotézisből indult ki, hogy Grönland lelkileg, a hideghez való viszonyában megragadható szellemiségét tekintve közelebb áll Finnországhoz, mint bármelyik közvetlen szomszédja. A darab középpontjába képzelt férfihármas ezen a tájon próbálja meg felépíteni újra gyermekkorai Kokkoláját.<sup>332</sup> Az előadás előkészületeinek ez a dokumentarista módszerekre emlékeztető szakasza valamiféle átmenetet képezett az intenzív, elvonult műhelymunka és dokumentálás között, hisz ugyan a helyi lakosok: „rendőrök, orvosok, pszichiáter, papok, Dániából érkezettek” interjúvolása is folyt, a kis finn férficsapat viselkedésének, kommunikációjának, pszichológiájának követése volt a másik, tán fontosabb cél Klemola számára. Az, hogy a baráti társaság nem csak dokumentáris célt szolgál majd a születőfélben levő, fikcióba ágyazott (fél)verbatim színházi előadásban, mindannyiuk számára utólag derült ki. A terepen végzett (akkor még nem) műhelymunka az előadásban (akként) hasznosult.

E kvázi verbatim jellegnek is köszönhető, hogy a darab nyelve a kokkolai dialektus, annak kollokvialis, informális változata lett.<sup>333</sup> Az eredeti trilógia első darabja, melynek fordításáról a második fejezetben bővebben is szót ejtettünk, a téli Kokkolóban játszódik (bár a második felvonás lelkileg a grönlandi jégmezőn<sup>334</sup>), a második, a *Kohti kylmempää* [Majd ha fagy, szó szerint: nagyobb hidegek felé] Grönlandon. A harmadik, a *New Karleby*, visszatér Kokkolába, leírva fikciósan azt az utat, amelyet Klemola csapata fizikailag és lelkileg bejárt. A nagy megszakítás után, a közelmúlt-

<sup>331</sup> Ruohonen egyébként említi is példaként a dráma tájának gondolatát körüljáró, fennebb említett esszéjében, hogy Klemola kokkolabeli arktikus tája a darab szerkezetét, cselekményét és szereplőrajzait egyaránt meghatározó tényező; másrészt pedig rámutat a darabbeli táj heterotóp jellegére.

<sup>332</sup> Közép-nyugat-finnországi város (svéd nevén Karleby, eredeti nevén Gamlakarleby, azaz régi Karleby. A *Kokkola-trilógia* harmadik részének címe: *New Karleby*, ennek fényében válik érthetővé.

<sup>333</sup> Érdemes itt hozzátenni, hogy Finnországban a különböző dialektusok közt, illetve azok és a sztenderd nyelvváltozat között nincs egyértelmű státuszbeli különbség, még ha különféle asszociációk tapadnak is az egyes régiók jellegzetes tájszólásához. Nem pejoratív értelemben vidéki a dialektális nyelv, sőt, az 1980–90-es évektől kezdve egyenesen trend a nyelvjárásosság az irodalomban, az élőnyelv tendenciáira (Finnországban legalábbis) még érzékenyebb színpadi szövegekben pedig különösen.

<sup>334</sup> A fesztelen stílusáról és az érvelés terén merész logikai csavarjairól ismert szereplő, Marja-Terttu Zeppelin a kokkolai partvidék befagyott vizén állva így foglalja össze a szerző eredetileg kétoldalas, végül szemétkosárba került indoklását azzal kapcsolatban, miként jelenítheti meg a közeli a távolit, a külső a belső tájat: „Én most Grönlandon vagyok, a jégmezőn, lelkileg bazmeg, meg vagyok érteve!”. Klemola i. m., 29.

ban elkészült negyedik rész, az *Arktiset leikit* [*Arktikus játékok*] szintén újra Kokkolában gyűjti össze az időközben egymástól messzire vetődött eredeti kompánia kulcsszereplőit.

A trilógia nyelvi szövetében is végigkövethető ez a vándorút. A kokkolaiul beszélő első rész után a *Majd ha fagy* szövege sokkal heterogénebb nyelvileg, a többé-kevésbé idiomatikus kokkolai finnen kívül különféle akcentusokkal beszélt (fonetikusán írt) angol, grönlandi, svéd, dán, illetve a Neander-völgyi család által használt „butított finn” dialogizál egymással mérsékelt sikerrel, ami a szereplők közti kommunikációt illeti, annál elementárisabb hatást gyakorolva azonban az előadás néző-/hallgatóközönségére, sőt a darabot szöveggént olvasóra is, amennyiben hajlandó megtanulni olvasni ezt a nyelvi kódváltásokban tobzódó szöveget, mely nem is gondol standard, élőnyelv-szintelenítő nyelvhelyességgel vagy az akadémiai helyesírás korlátaival, ha a szereplők nyelvi jellemzéséről van szó. A *New Karleby* visszatérést jelent a kokkolai beszélt nyelvhez, melyet csupán az antropomorfizált foltos hiénák inkább csak artikulációjában különböző idiómája színesít. A kicsit jutalomjáték-szerű *Arktikus játékok*, az első részhez hasonlóan, meglehetősen homogén módon beszél újra kokkolaiul. A darabok „anyanyelv választása” és az amatőrökre bízott három központi szerep egyaránt a mottóban idézett klemolai ábránd irányába mutat, annak reménye felé, hogy így talán „történhet valami, ami igaz, valaki majdcsak megszűnik színészkedni”. A szakmabeli színészek sem éppen biztonságos rutinkarakterekben csillogtathatják gesztusrepertoárjukat: a darab során kicsit fókává változó hatvanéves öregasszony mint férfiszerép, a mentőautó hordágyán is ősi mesterségét űző (értsd: a foltos hiénahímek kielégítetlensége oltárán magát feláldozó) nyolcvanéves prostituált mint női szerep, szánhúzó kutyák és hiénák mint férfi és női beszélő szerepek és más effélék kínálóznak.

Ami még tabu maradhatott a nyolcvanas–kilencvenes évek botrányai, Turkka és tanítványai provokációgazdag korszaka után a finn színpadon, azt szellemes játékosággal döntögeti le Klemola arktikus trilógiája: idős nő brutális megverése a színpadon, végtelenül inkorrekt viselkedés egy (egyébként irritáló) mozgássérülttel szemben, vastag ürülék réteggel borított emberi test (amelyet, a hírhedt és korábban már említett oului eset után, még a mai közönség is gyanakvással, sőt enyhe félelemmel fogad talán) és így tovább. A meztelenség, a férfiak levetkőztetése már évtizedek óta nem számít tabunak ugyan a finn színpadon, a tökéletlen testek gátlástalan lemeztelenítése azonban korántsem annyira könnyen emészthető a média közvetítette mesterséges szépségideálok korában. „A ma uralkodó felfogásnak köszönhetően – írta Klemola 1996-ban, ám igazságából nem sokat veszített e kijelentés ma sem – a testünket zavaró, idétlen tar-



tozéknek érezzük, melyet kordában kell tartanunk. A test nem öregedhet, hízhat, nem viselhet sebeket. [...] Az élet azonban nem múlhat el fölöt-tünk nyom nélkül. [...] Az, amit én a színháztól leginkább remélek, az, hogy mer másfajta testiséget is megmutatni, mint a film, a televízió vagy az újságok. Hiába képzelem magáról a színház, hogy bátor, hogy humá-nus, hogy emberi, ha nem képes értékelni azokat a nyomokat, amelyeket az élet hagy az emberi testen.”<sup>335</sup> A nem éppen atletikus termetű, civil Klaus Klemola ismételt pőrere vetkőztetésének, majd (a trológia harmadik részében) rászáradt trágyába „öltöztetésének” gesztusát nemcsak a bíráló vélemények játékos anticipációjaként érdemes értelmezni, hanem Klemola teatralitáskritikájaként is.

Abban az elementáris játékkedvtől áthatott módban, ahogy megszo-kottat (realisztikus, illúziószínházi díszletek, kellékek, profi színészek) és szokatlant (abszurd fordulatok, végletekig vitt, materializálódó metaforák, civilek a színpadon), nőiséget és férfiasságot, emberséget és állatságot ke-ver a színpadon, nem csupán Klemola szerzői „kézjegyét” azonosíthatjuk, hanem önreflexiót, magára és a színházi hagyományra (kiemelten Turk-kára), illetve annak tabuira irányuló poszturkkai kritikát is.

Klemola esetében különösen könnyen keveredik össze a befoga-dó agyában a hús-vér szerző (aki szereplőiben bevallottan és szemmel láthatóan, füllel is hallhatóan megjelenik/meghosszabbodik) és a műveiből konstruálódó szerző. Ruohonennel ellentétben ő jó példa arra, mennyire nem tét ez a különválasztás, illetve a műveiről való leszakadás egy Kle-molához hasonló, nem irodalomban, hanem csakis színházi szövegben gondolkodó színházi szerző számára. Rá kevésbé jellemző az a távolság-tartó önreflexió, amely például Ruohonen dráma-, dramaturgia- és fordítástárgyú írásaiból sugárzik. Klemola színházfelfogásáról, a tabudöntöge-tés keserveiről szóló gondolatairól egyaránt olvashatunk szövegeinek paratextusaiban, interjúkban, a szerző időszakos cikksorozatában a *Kes-ki-Pohjanmaa* című (Kokkola-vidéki) újságban és a közösségi médiában. A *New Karleby* bemutatása és vegyes fogadtatása idején Klemola mások tabuinak lerombolásáról és a saját határainak feszegetéséről is közreadta gondolatait.<sup>336</sup>

Klemola azonban nem csak rombol, megkérdőjelez, sokkal inkább ját-szik, ami a szigorú „szülő” vagy empátia nélküli szemlélő számára csak rendetlenkedésnek, káosznak tűnhet. Jóízű, gátlások nélküli játék ez pe-

<sup>335</sup> Klemola 1998, 151–152.

<sup>336</sup> A tőle szokásos közvetlenséggel fogalmaz a határok túllépésének keserves szükség-szerűségéről: „Szar dolog nekifogni, hogy mások tabuit döntögesse az ember! Túlmehetsz azon a határon, amit te magad még elviselhetőnek tartasz, sőt, kicsit tovább is”. Leea Klemola nyilvános Facebook-oldaláról. <http://fi-fi.facebook.com/pages/Leea-Klemola/55169652495> (2012.01.21. 23:30).



dig, a színészé és az újra, szokatlanra gyermekien nyitott szerzőé, aki a saját világát építi, saját mitológiát teremt, melyből természetesen nem hiányozhatnak sem az állatok: fókák, pézsmatulkok, foltos hiénák, sem a különös átváltozások ezeké, sem a fura istenalakok: a hidegbe szerelmes Marja-Terttu Zeppelin, a hatvanéves portásnő, aki a globális felmelegedésért felelős (minekutána egy pillanatra belehabarodott egy halandó férfiba) és a harmincas Martti Piano Larsson, a Gondviselő Bt. főnöke, aki előbb új társadalmat építene egy grillbüfé köré Grönlandon, majd Marja-Terttuval kötött házassága után egyedül maradva, minden erejével öregasszonnyá akar változni. Ők a klemolai arktikus tragikomédia-sorozat elvont főszereplőjének, a hidegnek a bolondos *istenei*.

#### 4.2.4. Utópiák és disztópiák nyomában, egy poszthumán színház felé

Leea Klemola szinte utópisztikusnak nevezhető keretek között, a szelídítetlen alkotói képzeletnek és neoavantgárd-gyanús rögeszméknek teret biztosító műhelykörülmények közt született, arktikus trilógiája esetében a munkamódszeren kívül a tematikában is tetten érhető az utópiakusság. A cselekmény fő mozgatója a szereplők közti viszonyokon kívül elsősorban valamiféle folyton továbbmozdító és -mozduló (egyre északabbra tolódó), megvalósíthatatlanságában is csábító utópia kergetése. A világ legészakibb társadalmának alapjait egy mozgó grillbüfé körül lerakni készülő, groteszkül vegyes, folyton változó összetételű társaság (anti-)road-movie-szerűen hömpölyög mindig új utópiák, egyre hidegebb vidékek felé, ám az utópiakeresés állomásai rendre disztópikus zsákutcáknak bizonyulnak. A jelen disztópikus színpadán mindig a még el nem ért tökéletesség, az ideális hely és állapot karikatúráját látjuk: feje tetejére állított, kaotikus, kényelmetlen, mégis ellenállhatatlanul szórakoztató, azaz karnevalizált utópiát. Ezt a heterotópikus (több helyképzetet egyesítő, egyszerre láttató) univerzumot különös, átmeneti lények lakják: emberszerű állatok (többnyire beszélni is tudó fókák, kutyák, pézsmatulkok, hiénák), többé-kevésbé emberi, állattá változásra hajlamos (jóakarátú, de szélsőséges megnyilvánulásokra képes, gyakorta valamilyen addikcióval küzdő, szexuálisan alul- és túlfűtött) figurák; bizonytalan vagy változó nemi és faji identitású szereplők. A kommunikáció lehetősége fennáll e fajilag, nemileg heterogén társaság tagjai közt, bár (többnyire kibékíthető) konfliktusoktól sem mentes. Dialógusuk és együttélésük, együttes útkeresésük íródik drámává vagy valami afféle dramatikus szöveggé.

A *Kokkola*-tetralógiával önálló műfajjá érett klemolai „arktikus tragédia”, amely kegyetlen(ül szórakoztató) fekete komédiát is jelent egyben, nem cselekményét tekintve, de felvetett és nyitva hagyott témái, illetve kultúrspecifikusan finn topográfiája tekintetében folytatódik Klemola egyedül vagy társszerzővel írt/rendezett más műveiben is a 2000-es évekből, melyek közül e keretek között egyre térek ki bővebben. A *Maaseudun tulevaisuus* [*A vidék jövője*] címmel a Nemzeti Színházban bemutatott<sup>337</sup> posztapokaliptikus pástorjáték kilép a *Kokkola* és az eredeti trilógia előtt és után íródott *Jessika*-drámák (*Jessika – vapaana syntynyt* [*Jessika, a szabadnak született*]) és *Jessikan penttu* [*Jessika kölyke*]) viszonylag realiztikus és mai tájából. Egy gazdaságilag kettészakadt, társadalmilag átrendeződött jövőbeli Finnország groteszk képe rajzolódik ki benne, ahol a haszontalanokká vált haszonállatok szociális öntudata munkanélküliségükkel együtt növekedőben van. Az ember és állat közötti erőviszonyok átalakulását, kapcsolatuk demokratizálódását, színesebbé és személyessé válását tematizáló darab ugyancsak egyfajta (a trilógiabelieknél nyugtalanítóbb) disztópia formájában tart görbe tükröt a fogyasztói rutinba merevedett mai társadalomnak. A totem- és háziállatok sorsát az embersorsokkal összeszővődve ábrázoló végletes és (olykor gyomorforgatóan) komikus jelenetek sorozata, köztük egy emberbirkagyermek tetemének ünnepi ételként való kvázi rituális elfogyasztása, az európai kultúra(k)ban ősidők óta ismert, rég mesévé szelídült állatrítusok és emberáldozat-mítoszok irányába is elindíthatja a „szemfülelő” néző/olvasó asszociációit. A bűntelen emberáldozatgyermek feláldozása és testének szétosztása a szebb jövőre még vak éhezők között nem csupán nekrokannibalisztikus rémdrámaként értelmezhető. A bemutatott bárányember-áldozat ugyan nem (vagy nem egyértelműen) szimbolikus, és nem követi a feltámadás ígérete, de a szereplők (e vegyes fajú, emberekből és állatokból összeverődött társaság) számára menedékhelyül szolgáló, romba dőlt templom falai között sor kerül Hattara bárány részéről egy megváltó gesztusra: aláírják az ember és állat közötti első munkaszerződést, melynek értelmében Hattara szerepel majd a következő húsvét ünnepi menüjén.

Az a morbidul komikus, újra csak tabudöntögetően játékos mód, ahogy Klemola színházi szituációkká képzei a poszthumán elméletek és állatjogi mozgalmak gyakran elvont távolságban rekedő, testetlen retorici-

<sup>337</sup> A – várakozásoknak megfelelően – ellentmondásos fogadtatású 2014-es előadás Klemola első rendezése volt a Finn Nemzeti Színházban, egyben gesztusértékű lépés Klemola részéről, aki sosem titkolta, hogy a korábbi igazgató(k) idején akkor sem tette volna be a lábát e szimbolikus jelentőségű kőszínház színpadára, ha hívják.

Kristian Smeds, Laura Ruohonen és Pirkko Saisio mellett Klemola meghívása ugyanakkor a jelenlegi igazgató, Mika Myllyaho intézménypolitikájának fontos gesztusa is volt – ld. Havukainen 2012, 14.

káját, eredeti és nyugtalanító. Drámatechnikailag tán nem, de témáját és kegyetlen humorát tekintve annyira újszerű, hogy más kultúrákba való utaztatása pusztá szöveggént – a témát és kezelésmódját hitelesítő színházi alkotó közismert alakja és a vele kapcsolatos várakozások háttére nélkül – rendkívül kockázatosnak tűnik. Színpadra írtsága, elsődlegesen színpadra képzeltsége ellenére is könnyen kerülhet az *el(ő)adhatatlan* kategóriába egy messzi színházi kultúrában.

#### 4.2.5. Drámaíró vagy határsértő dilettáns?

Klemola színházi szövegeinek besorolhatatlansága tehát az egyik fő akadálya annak, hogy átléphesse saját színházkulturális kontextusa határait. A szerző mitikus-mágikusát a naturalisztikussal ötvöző tragikomikus vízióinak helyét igencsak nehéz lenne a rendelkezésünkre álló klasszikus drámaosztályozások kategóriái közt megtalálni. Mint a korábbiakból kiderült, műfaji szempontból valahol a víg- és szomorújáték meglehetősen kiterjedt, bizonytalan hovatartozású metszésterületén helyezhetők el, tovább gyengítve ezzel az ókorból örökölt műfaji dichotómiának az utóbbi két évszázadban megrendült tekintélyét. Megállapíthatjuk továbbá, hogy szintetizáló dramaturgiai szerkezet jellemző Klemola műveire, azaz a cselekmény (abszurdabbnál abszurdabb) jelenetek egymásutánjában a befogadó szeme előtt bontakozik ki. A történet és a cselekmény, már amennyire a kaotikus tömegjelenetek szüntelen egymásutánja annak nevezhető, nagy vonalakban egybeesik. Ami a Klemola-drámák további, szerkezeti szempontból történő besorolhatóságát illeti, bár jellemzően valamely társadalmi vagy ökológiai szempontból fájó problémát fedezhetünk fel e művek tematikájában (pl. globális felmelegedés, öregedés és a társadalom öregekhez való viszonya, a természettől és embertársaktól való elidegenedés, állatok és emberek viszonyai, a másság különböző formáinak túlélési esélyei stb.), a darabok nem illeszthetőek klasszikus drámaszerkezeti sémákba (sem konfliktusos, sem középpontos szerkezeti modellekbe). A kétszintesség nyomait kétségtelenül felfedezhetjük bennük, ám játékos, parodisztikus formában. Evilágiság és túlvilágiság találkozása, egymásra vonatkozása csak egy-egy meghökkentő pillanatig vehető komolyan e művekben. Az irodalmi szempontú drámaértelmezés perspektívájából Klemola szövegei kétségtelenül nem is minősülnek drámának, hanem „csak” színjátékszövegnek. E színpadra írott művek kizárása a módszereken vizsgálható drámaszövegek köréből azonban ma már aligha tartható álláspont. A szövegcentrikus perspektíva kritikája és leépítése immár két évtizede zajlik a magyar nyelvű színház- és drámaelméleti, illetve -kritikai irodalomban. A nemzetközi kitekintés, ennek részeként pedig a kortárs

finn szerzői színházi szövegekkel, köztük a Klemola karnevalisztikus el-lendrámáival való ismerkedés csak segítheti látóterünk tágítását.

Közteességüknek, határsértéseiknek köszönhetően Klemola művei (ha nem semmissé, legalább) átjárhatóvá teszik a határt magas és populáris művészet, színházi profizmus és tudatosan vállalt, sőt, hatáselemmé emelt dilettantizmus között. Idekívánkozik a dilettantizmus klasszikus klasszicista jellemzése két évszázaddal ezelőtről: „Ami a dilettánsból voltaképpen hiányzik, az az építkezésnek a legnemesebb értelemben vett tudománya, az a bizonyos hatóerő, amely megteremt, alkot, létrehoz; pusztán némi sejtelve van róla, ám teljesen átadja magát az anyagnak, ahelyett, hogy uralkodna fölötte”.<sup>338</sup> Ami Goethe korában súlyos bírálatnak számított, ti. hogy „teljesen átadja magát az anyagnak,” az ma Klemola színpadra író metódusának értékítélettől mentes leírásául is szolgálhatna, sőt, akár e szerzői módszer természetességének, a színház médiumát organikusan formáló szerző nyitottságának és spontaneitásának dicséretéeként is olvasható. Nem az anyagként használt (esetlegességeket, szószaporítást is tartalmazó) élőbeszéd vagy az előadás létrehozásához összeállt színészcsapat adottságai fölötti uralkodás a szerző célja, hanem éppen az, hogy „a szereplők közti dinamika,” az előadásban részt vevő profi és amatőr színészek, illetve más csapattagok meglátásai (is) irányítsák a próbafolyamat során formálódó darabot.<sup>339</sup>

Mindebből levonhatjuk azt következtetést, mely továbblendít bennünket a klemolai arktikus tragikomédia fordításának/fordíthatóságának problematikája felé: pszeudodilettáns, cenzúrázatlan szövegkezelésével, szeszélyes káoszdraturgiájával Klemola színháza a drámaelemzőn kívül a fordító számára is érdekes kihívást jelent, a járatlan út felfedezésének izgalmát.

#### 4.2.6. Klemola színházi szövegeinek fordíthatóságáról – „őrült beszéd”, de van-e benne rendszer?

Amikor járatlan útról beszélünk Leea Klemola színházi szövegeinek magyarra fordítása kapcsán, az természetesen nem azt akarja jelenteni, hogy a markáns auteur-egyéniség színháza teljesen ismeretlen magyar nyelvterületen. Arra célunk itt inkább, hogy nincs biztos recept a művek átültetésére annak ellenére sem, hogy egész seregnyi lelkes magyar fordító vágott bele a *Kokkola* fordításába a 2000-es évek derekán (a korábban is említett, Finnagora által meghirdetett fordítói pályázat keretében), hogy két

<sup>338</sup> Idézi Goethét Christa Bürger. Bürger 1994, 516.

<sup>339</sup> Ld. a *Kokkola* szerzői előszavát: Klemola 2005, 2–3.

darab fordítása nyomtatásban is megjelent,<sup>340</sup> illetve a *Kokkola* két kis szabású felolvasószínházi műhelybemutatón néző-hallgató közönség előtt is szerepelt. Egyetlen és végleges megoldásról, lezárt fordításról mindenképp naivság beszélni, különösen drámai szövegek esetében,<sup>341</sup> melyek mediális kétarcúságuknak és a színházi közeg fokozott kontextusérzékenységének köszönhetően gyorsan „öregszenek”, illetve könnyen válhatnak kontextuálisan elfogadhatatlanná. Ehhez a fordításontológiai evidenciához hozzátehetnénk magától értetődő kiindulópontként azt is, hogy egyik művének lefordítása – azaz a jelentések útvesztőjében kanyargó szöveg célnyelvű végigjárása, a fordít(hat)ás módjának egyszeri megtalálása – nem jelent kulcsot a szerző minden művéhez. Akárcsak a drámaelemzőnek, a fordítónak mint célorientált elemző olvasónak is műspecifikus megközelítésre van szüksége a tolmácsoláshoz. A szerzővel kapcsolatos útmutató felismerések ennél általánosabb szinten mozognak, bár kétségtelenül hasznosak lehetnek, különösen a színpadra író, szerzőfunkciókat halmozó auteurök esetében.

Klemola színházával (és színházi szövegeivel) kapcsolatban messze menő következtetésekhez vezethet például fordítóként is annak belátása, hogy a kaotikusság nem a megértést potenciálisan zavaró, dilettáns hiba, hanem színházpoétikai sajátosság, a szerző világ- és színházszemléletének meghatározó eleme, a cselekményt, az alakok közötti viszonyokat és kommunikációjukat „szervező” elv. A következetes logika, egynemű ok-okozatiság felfüggesztése a befogadó részéről nyitottságot, a fordító részéről hasonló irányú erőfeszítést igényel, még hozzá reflektált módon: valamilyen rendet/rendszert felfedezni a káoszban, majd újraalkotni azt – a maga immár kontrollált kaotikusságában – a célnyelven, a célkultúra számára.

Hogy hogyan teheti próbára a szövegépítkezés, szereplőábrázolás és cselekményszövés szintjén is érvényesülő heterogén logika a fordító idegeit, azaz találékonyságát és kompromisszumkészségét, azt hadd példázzuk egy lefegyverző jelenetrészlettel a *Kohti kylmempää* [*Majd ha fagy*] című darab első felvonásából. Marja-Terttu Zeppelin, a korábban is emlegetett, csúfszájú, de nemes lelkű, hatvan év körüli exportás(nő) – akiről nem árt elismételni, hogy önmaga számára is nehezen körvonalazható érzelmekkel viseltetik a hideg és annak minden manifesztációja iránt – a saját nevelésű szánhúzó kutyák fogatával elindul a régóta tervezett sarkvidéki expedícióra (a legnagyobb hidegek felé). Bízva a saját (meg)érzéseiben a jéggel és hi-

<sup>340</sup> A 2. fejezetben tárgyalt *Kokkola* a *Mai finn drámák* című antológiában 2009-ben Falk Nóra fordításában, a *Kohti kylmempää* [*Majd ha fagy*], a trilógia második része, a Magyar Lettre finn tárgyú 90. számában saját fordításban. (J. Sz. Y.)

<sup>341</sup> „Les traductions pour le théâtre vieillissent vite et mal.” [A színház számára készülő fordítások gyorsan és csúnyán öregszenek] – idézi Leanore Lieblein Jean-Pierre Villequin véleményét a dramatikusszövegek rövid életű fordításairól. Lieblein 1990, 82.

deggel kapcsolatban, a figyelmeztetések ellenére ráérezkedik a sötétben a vékonyodó jégpáncélra, amely beszakad alatta. A következő jelenetben az előlött érzett traumát önti enyhén kétértelmű és nyelvtani logikával, tagoltsággal, követhetőséggel mit sem törődő szavakba:

MARJA-TERTTU: *Jäät petti minut. Jäät saatana petti... minut on kuule jäät pettäny alta menny jäät pois vesi tullu vastaan minoon kastunu jäitten läpi menny veteen talavella Gröönlannissa ymmärrätkö Piano perkele.*<sup>342</sup>

[A jég megcsalt/beszakadt alattam. A jég az ördögbe megcsalt/beszakadt... engem hallod-e megcsalt a jég kiment alólam a jég el a víz szembejött átáztam a jégen átestem a vízbe télen Grönlandon érted Piano a fenébe.]

A fenti, szó szerintiségre (reménytelenül) törekvő fordításból is látszik, hogy a *pettää* ige finn nyelvbe kódolt többértelműsége fontos dramaturgiai szerepet játszik ezen a ponton. Nem csupán humorforrásul szolgál az egyszerre csalásként és beszakadásként érthető kifejezés. Az, hogy Marja-Terttu egy pillanatra egyértelműen megcsalásra, hűtlenségre panaszkodik a második mondatban („minut on jäät pettänyt”), majd a tagolatlan folytatásban elmossa ezt az egyértelmű személyességet és érzelmi jelleget, a szereplő gondolkodásmódját, motivációit, a cselekmény további alakulásának furcsaságát is magyarázza némiképp. Marja-Terttu úgy kapaszkodik ki a csalódás/baleset(?) okozta mélypontról, hogy a gondviselést szakmaként űző huszonéves Arijoutsival *visszacsals*, azaz egy különösen induló táncjelenet következményeképp vonzalmat kezd érezni a férfi iránt (bár megpróbálja kicsit erőltetett módon palástolni a dolgot). Mielőtt végképp búcsút mondana a hideggel táplált monogám kapcsolatának, az utolsó pillanatban mégis meghátrál, megijed a saját *elolvadásától*, és újra erőt érez az út folytatására *nagyobb fagyok felé*, messze az Arijoutsit iránt ébredező, mindent felolvasztó vonzalomtól. Így a cselekmény is gördülhet tovább.

Vajon mennyire sikerülhet a szöveg fordításában is érzékeltetni a finnül oly természetes, hétköznapi kétértelműséget, mely jellem- és cselekményszervező tényezővé lép elő a darabban? Az angol fordítás például, szerencsés módon, a „let down” kifejezés kétértelműségére hagyatkozik:

MARJA-TERTTU: *The ice let me down. The fucking ice let me down... the ice didn't hold, I fell through the ice into the water, I got soaked, I went into the water, into the water, in Greenland, in winter, do you understand Piano?*<sup>343</sup>

<sup>342</sup> Klemola, Leea – Klemola, Klaus, *Kohti kylmempää*, kézirat – Nordic Drama Corner, 2009.

<sup>343</sup> Klemola, Leea – Klemola, Klaus, *Into the Cold* (ford. Nely Keinänen), kézirat – Nordic Drama Corner, 2009.



A szövegben előforduló szójátékokat, kifordított szólásmondásokat és reáliákat mindeddig szorgalmasan lábjegyzetelő angol fordító itt nem is fűz megjegyzést a választásához, a kifejezés eleve adott kétértelműségét (*cserben hagy, csalódást okoz és leenged, leereszt*) hagyja érvényesülni egy pillanatra, majd a mondat folytatásában a biztonság kedvéért explicitál: „the ice didn’t hold”. Hisz másképp nehéz lenne eldönteni, mire is gondol Marja-Terttu, aki itt mintha kissé erőltetetten, angol fül számára idegenül fejezné ki magát. Aligha jutna eszébe az angol nyelvű befogadónak, hogy a „let down” itt jelenthet konkrét leeresztést (ti. a jeges vízbe). A figuratív jelentés érvényesül, a nyelvbe mélyen beépült kognitív metafora, amelyet észre se igen venni, hacsak egy ázott, furcsa, idegen, androgün teremtés fel nem hívja a figyelmet rá, hogy a cserbenhagyás angolul leeresztést is jelent.

Az idegenítő hatású szóválasztás a fordító részéről tulajdonképp sok szempontból védhető. Nemcsak mert olvasó- és nézőbarát módon jár el: nem terheli az olvasót lábjegyzetolvasással, illetve első hallásra is érthető, az előadás pörgő szóváltásában is követhető kétértelműséggel fordítja a kétértelműséget; hanem mert ez a Marja-Terttu kifejezésmódját idegen-szerűvé tevő eljárás szépen bele tud simulni épp az angol fordításba, legalábbis az előadott változatába. A Grönlandon játszó darabban ugyanis a szereplők időnként tört angol-sággal kevert nyelven kommunikálnak, különösen amikor jelen van Knuut, a kimeríthetetlen humorforrásul szolgáló grönlandi pap. Marja-Terttu erősen töri az angolt. Eggyel több (enyhén) idegenül hangzó kifejezés a szájából fel sem tűnik. Az írott változatban persze nem mosódnak ennyire könnyen össze a tört és „törtlen” angol-ságú mondatok. A két kód elválasztásának szinte lehetetlen feladatát úgy oldotta meg, azaz kerülte meg a fordító, hogy átvette az akcentusos mondatokat az eredetiből Klemola fonetikus átírásával, és lábjegyzetben angol helyesírással is feltüntette őket,<sup>344</sup> az egészében nehézkes eljárást pedig a darabhoz fűzött fordítói előszóban előre elmagyarázta. Az olvasó, illetve előadó és hallgatója számára is problematikus szövegkeverékben Marja-Terttu fenti jeges, cserben hagyós mondata tehát egy üdítően jól működő kivétel. Még ha a *let down* nem is fedí a *pettää* teljes jelentésmezéjét, hisz megcsalást (mint hűtlenkedést, házasságtörést) nem könnyen lehet beleértetni, a finn igével ellentétben.

<sup>344</sup> Pl. „MARJA-TERTTU: Nou tänk juu. Riläx. Sit daun tu peckerparty.” Lábjegyzetben pedig: „No thank you. Relax. Sit down to peckerparty.” Mint itt is láthatjuk, a két kód gyakorta keveredik. Ez a mondat az eredetiben így hangzik: „Nou tänk juu. Riläx. Sit daun tu pirriekkeri.” Ilyenkor az a visszas helyzet áll elő az angol fordításban, hogy a mondat eleje mulatságos tört angol, a vége viccesnek szánt natív kifejezés, ám hallgató legyen a talpán, aki ezeket az árnyalatokat meg tudja különböztetni.



Mit kezd azonban a fordító a mondat második felével, mely a finn eredetiben központozatlan, szaggatott, eszelősbe hajló asszociatív szólánc (Poloniusszal szólva: „őrült beszéd”)? Mintha csak arra találták volna ki, hogy rajta demonstrálhassuk, mennyire ellene megy Klemola színházi nyelve a nyolcvanas–kilencvenes évek drámafordítás-elméletében evidenciaként kezelt elvnek a drámai párbeszéd pontosan szerkesztett, kiszámítottan működő és tömör voltáról,<sup>345</sup> mely az élőbeszéd hatását hivatott kelteni, ám annak egy idealizált, jól artikulált, mondható és a befogadó által követhető, művészi változata, ún. *Kunstsprache*. Következésképp a hűségre és/vagy előadhatóságra törekvő fordítónak is ilyen tömör, a hétköznapiság illúzióját keltő, viszont az élő nyelvhasználatra jellemző zavaró megnyilvánulásokat (a dramaturgiai szempontból indokolatlan dadogást, motyogást, nyelvbotlást, csúrés-csavarást, szeszélyes vagy homályos asszociációkat, közbe-közbeszólást, párhuzamos beszédet) kiküszöbölő párbeszédszöveg létrehozására kell törekednie, annak érdekében, hogy „a dialógus életre tudja kelteni a jellemeket, és elhitesse a nézővel, hogy élő emberek élő szituációban beszélnek”,<sup>346</sup> ugyanakkor pedig szóváltásuk követhető, és a színpadon működőképes legyen.

Azt talán mondanunk sem kell, hogy ez a Hevesi Sándor által a „drámai párbeszéd paradoxonja”<sup>347</sup> névvel illetett követelmény csak a naturalista-realista illúziószínház keretein belül érvényesül következetesen, kisebb-nagyobb fenntartásokkal pedig kiterjeszhető a posztrealista abszurd drámára és színházra is.

Különbözik-e ettől a Klemola-féle eszelősnyús beszéd? Első látásra könnyű levonni a felületes igenlő következtetést, mondván hogy csak az érthetlenség határát súroló, öncélú szóhalmozás folyik a fenti mondatban. Ez a *Kunstsprache*, a drámai tömörség halála.

Az angol változat, különös módon, sokkal érthetőbb. A fordító nemcsak hogy agyonvesszőzi a mondatot, hanem egyenesen artikulált félmondatokká tagolja a kihagyásos, vacogó dadogásra emlékeztető szóhalmozást. Dühös kirohanás lesz belőle, mely érthető, bár kicsit túlzó felháborodást tükröz. Marja-Terttu nem tűnik tehetetlennek, nem omlott össze benne a teljes világrend, nem alázta és csalta meg az, akit/amit szeretett, egyszerűen csak vizes és fázik. Így, az angol fordítás (torzítóan artikulált, narratív kiegészítésekkel világossá varázsolt) tükrében viszont egyre határozottabb formát ölt az eredeti szöveg is, a köré képzelhető beszédhelyzet és lelkiállapot a maga végletességében: Marja-Terttu teljes összeomlása, a megcsalt, az árulást szavakkal kifejezni se tudó, túlélni se akaró nyugdí-

<sup>345</sup> Ld. pl. Bassnett-McGuire 1985; Valló 1999.

<sup>346</sup> Valló 1999, 46.

<sup>347</sup> Hevesi 1961, 101.

jas korú naiva tragikomikuma. Rá kell jönnünk, hogy az angol verzióhoz képest az eredeti mégiscsak milyen tömör. Nem ismételt, nem narrál, nem is szolgálja ki a passzív olvasót, hanem a szétszórt szavakat kiegészíteni, szituációjává és lelkiállapotává képzelni kényszeríti.

Ha zárásképp egy futó pillantást vetünk a 2013-ban megjelent magyar fordításra<sup>348</sup> (melyet részletesebb elemzésnek kutatásetikai megfontolások alapján nem vetünk alá, hisz az objektivitásnak még az eddigi gyenge látzatát sem tudjuk kelteni vele kapcsolatban, bár a szerkesztés fázisa annak idején, másrészt a megjelenés óta eltelt idő épp eléggé eltávolította tőle e kötet szerzőjét), azt látjuk, hogy viszonylag módszeresen tükrözi központozásában az artikuláltság szétesését, követve ebben távolról a finn eredetit. Úgy tűnik viszont, hogy a *pettää* ige elegáns, ekvivalens lefordításának kudarcát a szóba jöhető részleges fordítási megoldások asszociációs láncba rendezésével kompenzálja. Leképezi ugyan valamiképp a reszketeg, dadogó Marja-Terttu világvége-hangulatát, a narratív logika felfüggesztését, ám öncélú asszociativitásba fullad.

A fordítások fényében könnyebb felfigyelni a finn szöveg ökonómiájára, arra, hogy a jól megcsináltság nem hiányzik Klemola művéből, csak épp nem száz-kétszáz éves, feszes bohócati mintákat követ, hanem a szerző sajátos színházcsinálói káoszelvét. Klemola, minden provokativitása dacára, viszonylag tradicionális színjátékokat ír (színpadra), már ami a cselekményességet, párbeszédekben fogalmazást, felvonás- és jelenetszerkezetet, a cselekedeteik és szavaik tükrében ábrázolt, alakuló jellemeket illeti. Ami a többnyire könyvdramaként is nehézségek nélkül befogadható, abszurd daraboktól alapvetően megkülönbözteti szövegeit, az a lejegyzés keresetlen, akadémiai helyesírással és központozással, a színpadi mozgás lekottázásával nem pepecselő módja. Ez természetesen szerzői alkatából, munkamódszeréből, kvázi verbatim technikát (egyéni és társszerzős) invencióval ötvöző drámanyelvéből, színházíróságából is következik. Szövegeinek a klasszikus drámakategóriákba való besorolhatatlansága ellenére ő egyértelműen a 20. századi dramatikus színházi (és színházban) gondolkodás posztabszurd folytatója.

Műveinek feje tetejére állt világában, játékos, trágár karnevalizmusában egyszeri olvasóként vagy nézőként talán nehéz meglátni a rendszert. Feltűnőbb a rend felforgatása. Ám fordítóként, hivatásos gyanakvóként, elemző újrajrni akaróként nem is oly reménytelen vállalkozás felfedezni Klemola dramaturgiájában a módszert: ahogy a káoszdramaturgia felőrli

<sup>348</sup> MARJA-TERTTU: *A jég. Ezt tette velem. Kicseszett velem a jég, átejtett, kiszaladt a lábam alól... talaj szán minden be a vízbe átáztam átestem a palánkon a jégen télen Grönlandon érted basszus Piano érted?* (Klemola, Leea – Klemola, Klaus, *Majd ha fagy*, Magyar Lettre 2013/90.)

a konvencionális színházi rutint, a gondosan felépített színpadi hitelesség illúziójába öltöztetett őszintétlenséget.<sup>349</sup>

### 4.3. Kristian Smeds – a dramaturg-drámaíróból kibontakozott rendezőiként mint szerző

A kérdés, amelyet Klemola kapcsán feltettünk fordítás/fordíthatóság és a kortárs finn színházi jelenségek, történések elemző leírásának kapcsolatáról, fokozottan érvényes az ebben az alfejezetben tárgyalandó szerzővel, Kristian Smedsszel kapcsolatban, aki az eddigi példáinknál jóval radikálisabb módszereket alkalmaz az előadás és szöveg közötti viszony, ezzel pedig a fordíthatóság kérdésének problematizálására. Smeds színes pályája külön kötetet érdemelne, sőt, színházi látásmódját vizuálisan is rögzítő albumot, illetve rendszeres vendégszerepléseket alkotóként, színész- és rendezőtanárként. Összmagyar kontextusban különösen azért, mert tehetségének élő megmutatásán kívül annak demonstrálására is különösen alkalmas a személye és az általa eddig befuthatott karrier, hogy hogyan integrálják más európai periferikus színházi kultúrák az 1990-es években indult, mára fenegyerekből tekintéllyé őszült, ám rendszeren kívülségükről lemondani nem hajlandó színházi lázadókat. A jelen téma szűk keretei között csak arra nyílik alkalom, hogy felvázoljam azokat a főbb irányokat, melyeket Smeds színházának és szövegéhez való viszonyának tanulmányozása kapcsán relevánsnak tartok, illetve a Smeds színházi szövegeinek fordításával foglalkozók részéről is figyelmet érdemelnek.

#### 4.3.1. Az „új Turkka” – Smeds mint kalandor és szemtelen látnok

„Ikon. Messiás. Neveztek már engem és minket mindannyiunkat mindenfélének. [...] Tény az, hogy valószínűleg semmilyen más szakmában nem lenne belőlem a társadalomnak a világon semmi haszna.”<sup>350</sup>

Kristian Smeds az itt kísérleti jelleggel egymás mellé állított szerzőhármas legfiatalabbja és egyetlen férfi tagja. Talán nem túlzás kijelenteni, hogy ő európai szinten az egyik legismertebb finn rendező, egyben a legnemzet-

<sup>349</sup> A rendszer kifejezést módszerre cserélni ebben a mondatban már csak azért is indokolt, mert a poloniusi mondat, mellyel az alfejezetcímünk dialogizál, maga is enyhén torzító fordítás, és az angol eredetiben így hangzik: „Though this be madness, yet there is *method* in 't” (kiemelés tőlem). Nem annyira rendszer, inkább valamiféle módszer vált láthatóvá Klemola dramaturgiájában is, akár Hamlet beszédében: a normalitás, az állóvíz felkavarása, a könnyen emészthető sematikusság módszeres felforgatása.

<sup>350</sup> „Ikon. Messias. Kaikennäköseksi muakin ja meitä kaikkia on nimitetty. [...] Fakta on se että musta ei todennäköisesti olisi tälle yhteiskunnalle mitään hyötyä missään muussa ammatissa.” Saarakkala 2009.

közibb, azaz a nyelvi és politikai határok átlépdelését leglátványosabban űző finn színházművész, annak ellenére, hogy bevallottan nehezebbre esik nem finn színészekkel dolgoznia.<sup>351</sup> Ő az, akit már az 1990-es évek vége felé a Turkka utáni finn színház új ikonjaként emlegetett a színházkritika, és aki képes volt nem külsődleges eszközökkel (szakmai vagy magánéleti botrányokkal), hanem színházi alkotómunkájával oly mértékben felhívni magára és a színházi kifejezés új lehetőségeire a figyelmet, hogy a '90-es évek folyamán látványosan teret és közönséget veszített színházi médium újra a társadalom és különösen a fiatal nemzedék érdeklődésének látóterébe (rövidebb időszakokra egyenesen a médiafigyelem középpontjába) került. Ugyanakkor nehéz volna olyan sikeres (és főleg sikertelen) színházművészt találni, akitől távolabb állnának a glamour-rendező gesztusai és szóhasználata. A tudatos és a maga inkontinuitásaiiban következetes karrierépítése nem valamiféle társadalmi státusz vagy biztos anyagi helyzet megteremtését szolgálja, hanem, úgy tűnik, az alkotó ember makacs idealizmusából fakad, egyfajta divatjamúlt teleologikus élet- és művészet-szemléletből.<sup>352</sup> Ő az, aki a bejáratott módszereket, a biztossá vált sikert, az alternatív színházproféta-státuszt és az anyagi biztonságot jelentő szín-

<sup>351</sup> 2006-tól a tallinni Von Krahl Színház vissza-visszatérő vendége, nemzetközi: európai uniós és baltikumai színházi projektek rendezője, illetve finnországi előadásai már a '90-es évek szegényszínházi kísérletei óta a nemzetközi színházfesztiválok rendszeres vendégei. Magyarországi vendégszereplései közül az első a 2001-es Kortárs Drámafesztivál keretében a Trafóban bemutatott *Isten a szépség* volt, majd 2006-ban a Houkka Bros „hobbiszínházi” előadásai, *A vándor* és a *Gyerekek, madarak és virágocskák* szerepeltek a Merlin színpadán, illetve a Krétakör társulat színészeivel folytatott tíznapos munka eredményeképp a *Jégképkockák* című darabja műhelybemutatóját láthatta a Merlin közönsége. Legutóbb 2018 márciusában találkozhattak vele a magyar nézők a budapesti Trafó nagy színpadán bemutatott *just filming* című előadás kapcsán. Smeds nemzetközi minitársulatának tagjaként Láng Annamária és az észt Juhán Ulfsak a helsinki Nemzeti Színház és Észtország után Budapesten játszották el az intenzív, kétszemélyes előadást (vállaltan) tört angolsággal és filmes idézetekkel kommunikálva.

A fennoskandináv térség rendezői közül elsőként Kristian Smeds vehette át 2011-ben a XII European Theatre Prize for New Theatrical Realities díját.

<sup>352</sup> Az észak-finnországi születésű Smeds 1990-ben került a helsinki főiskola drámaírást-dramaturgia szakára, már főiskolásként maga rendezte színházi szövegeit, majd végzése után, 1996-ban társulatot alapított Teatteri Takomo ([kovács]műhely-színház) néven. A Takomo az ő rendezősége idején állandó épülettel nem rendelkezett, így előadásait a legkülönbözőbb helyszíneken: villamosremízben, erdőszéli kultúrházban, volt szennyvíztisztító épületében, majd az Iparművészeti Főiskola stúdiójában próbálták és mutatták be. 2001-ben a közép-kelet-finnországi Kajaani Városi Színház igazgatója lett, majd miután a vidéki színház Smeds Kainuu-trilógiájának országos és nemzetközi sikere nyomán felkerült a finn színháztörténet térképére, 2004-ben szabadúszó rendezőként folytatta pályafutását, főként külföldön, a Baltikumban, illetve a Houkka Bros, ([szent] bolond testvérek) színeiben otthon. 2007 után előbb a Smeds Ensemble (állandó épület és társulat nélkül működő virtuális színház) művészeti vezetője, majd a Finn Nemzeti Színház rezidens művésze, 2018 óta pedig a Színművészeti Főiskola professzora.

ház-igazgatóságot is könnyedén hagyta maga mögött, hogyha nem érezte elég motiválónak az aktuális művészi kihívásokat. Amikor „betelt a mérték, erőt vett rajtam a kimerültség – nyilatkozta kajaani igazgató-rendezői időszakának végpontjáról Smeds – a célkitűzések megvalósultak, új cél pedig nem lebegett a szemem előtt... mi a francot kerestem volna én ott, több pénzt talán?”<sup>353</sup>

#### 4.3.2. Kísérletezés és intézményesülés ciklusai Smeds, a fausti kalandor és bolondos látnok pályáján

„A színház dinoszauruszai érzik a változás szelét, és teljesen el vannak veszve, mert a színházcsinálásnak az a módja, amelyet ők művelnek, nem működik többé.”<sup>354</sup>

Kísérletezés és intézményesülés ciklusaiként is leírható pályafutását láthatólag az állandó keresés, ráतालálás és az új cél reményében történő otthagadás kvázi fausti élet- és művészetfilozófiája irányítja, bár beszélhetnénk itt akár vallástörténeti előképekről is: Szent Ferencről, „Isten bohócáról” vagy *A vándor történetei* című ortodox vallási könyvecske vándoráról is, akiket Smeds a kajaani korszakát követő legszemélyesebb, legantiprofesszionálisabb kísérleteinek parabolikus témául választott. Amikor vallási viszonyulást emlegetünk Smeds színháza kapcsán, természetesen nem a rendező-dramatikus keresztényi meggyőződésének színpadra transzponálásáról, a konkrét vallástörténeti témák feldolgozásáról beszélünk (illetve nem csak arról, azaz nem csupán a *Houkka Bros* bolondosan istenes trilógiájáról), hanem a művészethez, a színházcsinálás komplex művészetéhez mint egyfajta nem dogmatikus hithez, és az e hittel járó életformához való viszonyát jellemezzük vele. Művészi pályafutását folyamatos alkotói performanszként is felfoghatjuk. Legendás kajaani korszakáról, amikor igazgató és a színház főrendezője volt, maga nyilatkozta, hogy: „Kajaani periódusom akár konceptuális alkotásként is felfogható. Persze-persze, színházigazgatóként dolgoztam ott, ám ugyanakkor az volt az én személyes vidékpolitikai művészeti performanszom”.<sup>355</sup> Ez a gondolat könnyűszerrel kiterjeszthető azonban Smeds valamennyi eddigi „korszakára”, színházról való gondolkodásának (mely mindig egyben színházcsinálás

<sup>353</sup> Saarakkala i. m.

<sup>354</sup> „Teatterin dinosaurukset aistivat [...] muutoksen ja ovat ihan hukassa, koska heidän tapansa tehdä teatteria ei enää toimi.” Petterson 2011, 9.

<sup>355</sup> [„Mun koko Kajaanin kaudenhan voi nähdä myös käsitettäideteoksena. Tottakai mä olin siellä töissä teatterinjohtajana, mutta samalla se oli mun henkilökohtainen aluepoliittinen taiteilijaperformanssi.”] Saarakkala i. m.

is, a ciklikusan megújuló kísérleti koncepciók materiális megvalósulása) egész dialektikájára. E rutinidegen performatív színházi gondolkodásfolyamat jellemzően egyfajta művészetfilozófiai fundamentalizmussal társul, mely Artaud-val, Grotowskival, sok szempontból Turkkával is rokon, és a színház vallási, rituális gyökereihez igyekszik visszatalálni. A színháztól remél megtisztulást, gyógyító hatást, a hétköznapiság, a fizikaiság, a kihívások nélküli rutin meghaladását.<sup>356</sup>

#### 4.3.2.1. A transzmodern szerző – ars poeticák és manifesztumok

A mindent relativizáló, kritikája alá vonó posztmodern modellel és a különbözőségeket összemosó normatív egyenrangúsítással és -ruhásítással, a globalizáció bürokráciájával szemben ő valamiféle transzmodern gondolkodás híve, aki nem elégszik meg sem a popularitást hajszoló, megélhetési művészetprostitúcióval, sem mindennek ugyancsak popularitásra éhes megkérdőjelezésével és e kritika negativizmusával. „Nem arról van szó, hogy az előadásoknak kész válaszokat kellene adniuk, vagy mindent átfogó magyarázatokat a világot illetően – mondja Smeds egy másik, 2011-es interjújában az általa elégtelennek ítélt konstrukció nélküli destrukciónál a színházművészetben –, de legalább valami újat, bármit, igazán javasolhatnának.”<sup>357</sup>

Ez a relativizmustól megérintett transzmodern profetikus küldetéstudat is küldetéstudat a maga módján, Smeds pedig olyan alkotó, aki ön maga meghaladására törekszik. A lutheránus egyház tagjainak sorából egyébként rég kivált művészt ugyanakkor a lutheránus munkamorál tán sosem hagyja majd a színházon kívül vagy túl keresni azt a tűnékeny, egy-egy pillanatra megtalálható, meg nem tartható valamit, hite tárgyát. „Valamikor aztán rájöttem – mondja –, bizony, így van ez, Kristian, hogy bármit is mesélsz magadról, magadnak, te művész vagy, ez a te melőd. Szóval jobb

<sup>356</sup> „Ezt próbáltam ezekben az én munkáimba is belesűríteni – mondja Smeds szerény öntudatossággal a már idézett interjújában –, ezt a felemelő felhajtóerőt, hogy étellel töltsék el az embereket, a nézőket, és ideális esetben gyógyítólag hassanak. Szintiszta hitkérdés az egész. És nem valami csodagyógymódról, kuruzslásról beszélek itt, hanem egyszerűen csak arról, hogy amikor a színházból kilépsz, a világ más színben tűnik fel előtted, és ez a másik világ a lehetőségek birodalmának látszik. Az ember egy pillanatra olyan állapotba lendül, hogy talán képes lesz kicsit más szemmel hunyorogni bele a világba.” [„Sitä mä oon yrittäny noihin mun töihin ladata, että tulis semmosta nostetta, joka vitalisois ihmisiä ja katsojia ja generois parhaimmillaan parantavaa voimaa. Se on ihan puhtaasti uskon asia. Ja en nyt puhu mistään ihmeaparantamisesta vaan ihan sellasesta asiasta että kun sä lähet teatterista ulos niin maailma näyttää ainakin hetken toisenlaiselta ja se maailma näyttättyy mahdollisuuksien maailmana. Ihminen on saatu hetkeksi heilautettua tilaan, jossa se katsoo asioita ehkä toisesta vinkkelistä.”] Uo.

<sup>357</sup> [„Esitysten ei tarvitse tarjota valmiita vastauksia tai kaiken kattavia selityksiä maailmanjärjestykselle, kunhan nyt ehdotettaisiin edes jotain uutta.”] Pettersson i. m., 9.



lesz ezt belevésni abba a kemény fejedbe! És ezek után vedd komolyan ennek a szakmának a kihívásait, egészen, mindenestül, istenigazából.”<sup>358</sup>

Kristian Smedsnek a totális odaadásra törekvő színházművész szerzői alkatát, a műveiből kirajzolódó szerzőképet így nem ajánlatos – lehetetlen is – élesen elválasztani egyrészt személyiségétől, konstruált, performatív szerzői gesztusokból következőes (bár nem unalmasan egységes) koncepció szerint szerveződő szakmai pályájától, másrészt a műveiben megrajzolt művészportréjától.

#### 4.3.2.2. Tanítók, elődök, hatások

Smeds, bár sohasem volt Jouko Turkka tanítványa, és már a '90-es évek autoritarizmustól szabadulni akaró légkörében kezdte a főiskolát, dramaturgként, aki rendezhetett, kereshette magát és témáit, íróként és gyakorló színházcsinálóként egyaránt, mégis – vagy talán épp ezért – a kezdetektől fogva pozitív örökségként tekintett Turkka „kegyetlen” színházfelfogásra, módszerének kompromisszumnélküliségére, az új kifejezőmódok szüntelen keresésére. Kalle Holmberg, az előző nemzedék másik nagy dinoszaurusza szintén fel-feltűnik Smeds nyilatkozataiban, de inkább barátként, a hozzáfűződő viszony személyes kapcsolatként. Színházával nem hatott érezhetően Smedsre.<sup>359</sup> Turkka művei viszont, Smeds bevallása szerint, felszabadítólag hatottak a gondolkodásmódjára. Alkotói merészsége, mindent ellenkezőjére fordító hajlama, vitatkozása a leülepedett rutinnal „a finn színháztörténet legjelentősebb színházi emberévé avatja” őt Smeds szerint.<sup>360</sup>

Smeds, Turkkával egybehangozón, mindig is elutasította a hivatalnokká degradált, portfóliójával kopogtató művész jól fésült képét. Ilyen értelemben Smeds külsőségeiben is (funkcionális, konvenciókra mit sem hederítő öltözködésével – bár nála a sportos tréningruhát valamiféle mesterember-öltözék: gumicsizma, foltos nadrág váltotta fel; antiintellektuális szóhasználatával; olykor provokatív szókimondásával) megfelelt annak a róla már a '90-es évek végén felröppent véleménynek, miszerint ő volna a fiatal színházi nemzedék „új Turkkája”. Ám ami sokkal fontosabb, Turkka és a litván Eimuntas Nekrosius rendezői színházának, Heiner Müller

<sup>358</sup> [„Jossain vaiheessa mä tajusin että kyllä se on Kristian niin, että väititsä ittelles mitä tahansa, sä olet taiteilija, se on sun duunis. Että hyväksy nyt paukapää se! Ja ota ne ammatin vaatimukset sitten kokonaan ja täydesti ja todella.”] Saarakkala i. m.

<sup>359</sup> Érdekes látni, hogy szoros munkakapcsolat kialakult ugyan Smeds és Holmberg között, de nem az elvárható mester-tanítvány felállásban. Holmberg Smeds alkalmi társulatának színésze volt egy produkció erejéig a 2009-es, Brüsszelben bemutatott *Mental Finland* című előadásban.

<sup>360</sup> Ruuskanen 2005, 22.



drámán túli színházi szövegeinek, valamint tanárai közül elsősorban Juha-Pekka Hotinen provokatív, dialógusébresztő gondolkodásának hatására Kristian Smeds nem mesterséget, kész recepteket tanult a főiskolán, hanem szemléletmódot, autonóm gondolkodást, és már tanulóévei alatt volt alkalma egyrészt rendező-szövegíróként saját produkciókat létrehozni, másrészt az intézményes színházak szabta keretekkel megismerkedni, és azokat művészi szabadsága megőrzése érdekében elutasítani. A színházi szakmák differenciált szemlélete, a specializálódás, bezárkózás helyett a szintetikus színházi gondolkodás, dedifferenciálódás-integrálódás és a színházi alkotást organikus egészként létrehozó mindenes szerzőség irányába indult el 1996-ban, a Takomo Színház megalapításakor.

#### 4.3.2.3. Az újmódi színpadra írástól a posztdramatikusság határáig

A Smeds-féle Takomo legendássá, mára már fontos színháztörténeti fejezetekké vált alternatív előadásai: a *Brand*, a *Rautavaara*, *Oulunkylä csillaga*, a *Ványa bácsi* és az *Isten a szépség*, állandó épület és intézményrendszer híján folytonos költözködés, helyszín- és egyben műhelykeresés közben születtek, a lehető legkülönbözőbb terekben, a lehető legkevésbé dobozszínházi keretek között. A Takomo-korszak „élő terei”<sup>361</sup> (az élő jelző alól kivételt talán csak a feketedoboz-stúdióban készült *Isten a szépség* képez, ám a továbbiak ennek ellenére érvényesek rá) mindig erőteljesen hatottak a létrejövő előadás szerkezetére, színész-néző viszonyára, a próbafolyamat/műhelymunka közben formálódó szövegre; esetlegességei (az *Isten a szépség* esetében technikai adottságai) beleszervesültek az előadásba. Az előadásszövegek nem kész, előre rögzült drámák voltak, hanem Smeds dekonstruktív „adaptációi” vagy egyenesen a színpadra írt – azaz a színészekkel és minimalista színházi eszközökkel a színház terében létrehozott –, posztdramatikusság határán mozgó előadások papíron rögzített nyomai, melyek közül az utolsó, az *Isten a szépség*, töredékszerűsége és antikonvencionálisága ellenére (vagy tán annak köszönhetően), az év új drámája címet is elnyerte Finnországban.

E nagy kritikai érdeklődést és egyre dagadó törzsközöniséget vonzó alkotások rendkívüli eseményszámba mentek, már csak az őket megelőző hosszú, határidők nélküli próbafolyamatok miatt is. A Takomo nem vált, nem is válhatott repertoárszínházzá. Az elkészült színházi alkotások saját életet éltek az előadások során, azt is mondhatnánk, közös előadásfolyamattá szerveződtek, melyek leválaszthatatlanok voltak Smeds, az auteur mindig jelen levő (bár nem Kantorként vezénylő, inkább az előadásgyermekét gondoskodón és játékosan kiszolgáló, technikus,

<sup>361</sup> Holmberg 2005, 276.

díszletmunkási, takarítói, sőt szendvicskenési feladatoktól sem elzárkózó) személyéről.

A kvázi szegényszínházi Takomo-korszak utolsó darabja, a tragikusan rövid életű festőművész Vilho Lampi alakját a középpontjába állító *Isten a szépség* sok szempontból szintézis volt, Smeds művészetszemléletének és színházi (színházi médiumban) gondolkodásának lepárolt formában történő felmutatása. A színpadon tíz kép formálódott materiálisan, performatívan a nézők szeme előtt, Lampi fikcionalizált életének tíz stációja, melyek mind létező Lampi-festmények címét viselték. Az egyes képek megalkotásának folyamata és az ezzel asszociált életrajzi vonatkozások azonban nem illusztratíván, nem is egyszerű festőperformanszként kerültek színpadra, hanem a legintenzívebb fizikai, ugyanakkor költői színház eszközeivel, öt színész tíz különböző Lampi-megszemélyesítéseként.

Az intézményesülni kezdő (állandó játszóhelyre költöző) Takomótól, egyben az underground színházcsinálás világától e rendezés után vált meg Smeds, hogy elkezdje már emlegetett vidékpolitikai performanszát Kajaani Városi Színházában. A *Kainuu-trilógiaként* emlegetett három előadás: a *Kiáltónak szava a pusztában*, a *Woyzeck* és *Három nővér* smedsesített adaptációja már a kőszínházi, nagyszínpadi keretek és technikai adottságok végletekig feszítéséről szólt. A színháznak épült tér technikai adottságait maximálisan kihasználó előadások az egész épületet játéktérként használták, egy új, totális színházi kísérlet részeként. A kísérlet, melynek az előadások rendezése mellett az intézményszervezés és kultúrmisszionáriusi tevékenység, ilyen értelemben a politizálás is részét képezték, 2004-ben ért véget. A finn regionális identitás élveboncolásává írt kainuui *Három nővér*, illetve egy Smeds addigi pályáját monografikusan összefoglaló könyv, a *Kätetty näkyväksi [Rejtettből láthatóvá]* volt e korszak számvetése.

Az intézményességtől távol töltött következő három év egyrészt kisebb-nagyobb szabású interkulturális kísérletek, másrészt a korábban emlegetett Houkka Bros minimalista hobbiszínházának évei voltak. A kísérleti vallási trilógiában (mely három igen különböző műfajú szegényszínházi előadásból és performanszból állt össze: „ortodox” asztalszínházból – *A vándor*; „katolikus” csináld-magad-mjúzikelből – *Gyerekek, madarak és virágocskák* és egy kétestés „lutheránus” rádióperformanszból – *Radio Doomsdei*) Smeds két-három társa oldalán maga is szerepelt, zenélt, műsorvezetőszködött, majd továbblépett. A radikális minimalizmus után újra az ellenkező véglet, a nagyszínpad, méghozzá a szimbolikus jelentőségű Nemzeti Színház nagyterme kínálta lehetőségek kipróbálása következett, ráadásul egy egykor tabudöntőgető 20. századi klasszikus, *Az ismeretlen katona* című háborús kultuszregény palimpszesztszerű színpadra írása.

„A nagyszínpad nagy fórumot jelent”<sup>362</sup> – kommentálta a vállalkozást Smeds, és a mind ideológiailag, mind intertextuálisan sokszorosan terhelt szöveg színpadra sajátítása valóban az addigi legnagyobb nyilvánosságot és népszerűséget hozta el számára. Természetesen nem esetleges sem a szöveg(nyersanyag)-választás (Linna regényklasszikusának filmváltozata elengedhetetlen része a finn nemzeti ünnep, a Függetlenség Napja ünneplésének, és az előadás a függetlenség kikiáltásának 90. évfordulója környékére volt időzítve), sem a provokatív, nemzeti ikonokat (nem egyszerűen ledöntő, hanem) fejlődéssel sírba küldő előadás közegéül választott, maximálisan kihasznált nemzeti fórum.

A nagy port kavart, intézménytudatos, komplex módon metateatrális *Ismertlen katona* Juha Pekka Hotinen szavaival: „lélegzetelállító, enciklopédikus tárházát nyújtotta a 20. század kísérleti színháza által valaha használt dramaturgiai technikáknak és taktikáknak”.<sup>363</sup> E tudatosan mediatisált és színháztörténeti eseménnyé konstruált mamutvállalkozás mellett, majd tíz évvel a Takomo Színházban való bemutatás után, csendesen feltámadt a Nemzeti színpadán az *Isten a szépség* is 2008-ban. Szinte változatlan szereposztásban, Smeds gondos felügyelete alatt.

Ezek a nagyfokú szerzői önrendelkezésről tanúskodó, kompromisszum nélküli előadások a legszimbolikusabb, legcentrálisabb kőszínház színpadán egy új típusú, újra csak performansszerű intézményesülésnek is köszönhetőek voltak. A 2007-ben alakult Smeds Ensemble nem underground és nem is kőszínház, hanem olyan háromszemélyes (mindössze három állandó tagból: színházvezetőből, producerekből és művészeti vezetőből álló) innovatív virtuális intézmény volt, mely az intézményességnek e virtualitás által biztosított pozitív oldalait igyekezett kihasználni, annak ballasztjai nélkül. A Nemzeti szimbolikus terében való gondolkodást Paul Auster regényének smedsi interpretációja, a nagyszabású *Mr. Vertigo* című produkció zárta le egy időre, mely a történelmi nagyszínpadot nemcsak hogy nem semleges helyszíneként használta, hanem egyenesen főszereplővé tette meg, és az öreg szcénát csontig vetkőztetve tárta a nézők szeme elé, egyrészt a repülni tanuló árva csodagyerek, Walt és pótatyja/mestere, az őt „kegyetlen” módszereivel a lehetetlenre is képesé tevő Yehudi szilánkjában színpadra szórt történetének tereként; másrészt, metateatrális jelenetekben, önmagaként: a nagy múltja terhét őrző, kísértejtárta színjátéktérként.

<sup>362</sup> Saarakkala i. m.

<sup>363</sup> [„hengästyttävä, melkein ensyklopedinen kokoelma niistä dramaturgisista tekniikoista ja taktiikoista, joista 1900-luvun kokeellisen teatterin historia tunnetaan.”] Idézi Korsberg-Pajunen 2010, 204.

Külföldi kalandozások és olyan, változó társulatkonfigurációkban létrehívott nemzetközi színházi vállalkozásokat követően, mint a finn identitás megtartását disztópikus látomásként színpadra állító *Mental Finland* a brüsszeli Királyi Flamand Színházban, az észt színinövendékekkel létrehozott elementáris erejű etűdsorozat, a zenés, mutatványos *12 Karamazov*, illetve a nemzetközi csapattal előadott, *Rogyion Raszkolnyikov képzéletbeli szibériai cirkusza* fantáziánévre keresztelt *Bűn és bűnhődés*-verzió a müncheni Kammerspielében, 2012 után Smeds pályáján újra Finnország és a Nemzeti Színház következett. Az immár ismerős intézménybe való visszavonulásra rezidens művészként maga Smeds úgy utalt a *Palsa* című önteatralizáló előadásában, mint eltemetkezésre, ám az intézményes keretek és a szabad kísérletezés terei közötti cikázás az alkotó pályáján korántsem ért véget a patinás kőszínház tetőtéri műhelyében, ahová Smeds hosszú évekre berendezkedett. Egy nagy ívű, északi művészsorsokat teatralizáló trilógia első két darabja, a történetmesélést és a szereplő egységes identitását újra csak felrúgó *Palsa – ihmisen kuva* [*Palsa – az ember képe*] és a néma koreográfiaként előadott *Tabu – ihmisen ääni* [*Tabu – az ember hangja*] után a súlyos témákat egy újabb nemzetközi közjáték kedvéért félretevő *just filming* következett az egykori müncheni csapat két alaptagjával, majd újabb radikális váltás, egy érzékelhetően fontos lépés a Smeds által járt úton: 2018 óta a színészmesterség professzora az időközben az egyesült Művészeti Egyetem alintézményévé vált Színművészeti Főiskolán, ahol belevethette magát az időkorlátokhoz kevésbé kötött színház-laboratóriumi kísérletekbe.

A színházi szabadulóművész Smeds pályája tehát a folyamatos kánonrombolás és kánonképzés dialektikáját követte eddig, experimentális és institucionalizált színházi formák és formációk között mozogva, mindig a konvencionálisan biztonságos drámai elemek megkérdőjelezése, lerombolása, kifigurázása irányába. Közép-Kelet-Európából nézve figyelemre méltó azonban az, hogy nem vetette őt ki magából saját közege, nem szorult tartósan perifériára a művészi el-elnémulás időszakaiban sem. A „Smeds-módszer” sikeresnek bizonyult. És a kifejezés alatt jelen kontextusban nem maga Smeds rendezői és színészvezetési metódusát értjük – bár kétségtelenül akként is tanulmányozásra érdemes –, hanem a finn színházi társadalomnak és intézményrendszerének azt az integratív politikáját vagy inkább szerves működését, amelynek köszönhetően nem szorul perifériára vagy marad magára a hatalmi/politikai retorikával szemben a különutas színházi anarchista. Illetve, ezt kiegészítendő – a Nemzeti Színház jelenlegi auteur-igazgatójára utalva –, hívhatjuk Myllyaho-módszernek azt a konstruktív stratégiát, mely lehetővé teszi, hogy az egyéni, erőteljes látásmódok ne csupán a demagóg retorika szintjén legyenek képesek

egymás mellett élni, hanem valóban egymást erősítsék a művészetten kívülről nekik szegeződő szakmaiatlan kritikával szemben.

### 4.3.3. Smeds szerzői „kézjegye” és szövegkezelése a fordító szemszögéből

Kristian Smeds szerzői alkatáról, színházi látás- és írásmódjáról gondolkodva megállapíthatunk ugyan olyan általános jegyeket, mint a sajátosan smedsi *színpadra írás*: az az általa rendező-játékmesterként irányított folyamat, melynek során az előadás többi résztvevője metaforikusan szólva (Smeds szavaival) az ő ecseteként mozog a színpadon életre kelő képen. Ezzel az egyénien értelmezett *írásfogalommal* is összefügg az, ahogy színpadi munkáiban az újraíráshoz, a kiindulópontul választott esetleges irodalmi alapanyaghoz viszonyul: az újramesélést, reprezentációt kizárva, improvizációkból kinövő módszeres szétjátszásnak teszi ki a közismert klasszikusokat (pl. Csehov *Ványa bácsija*, Linna *Az ismeretlen katonája*, Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődése* vagy épp Timo K. Mukka *Tabuja*). A különböző idő- és térbeli síkokat egymásra vetítő színpadi palimpszeszttechnika, melynek köszönhetően lehetetlenség szétszálazni a különböző rétegeket, egymásra vetített szereplőket (pl. *Az ismeretlen katonában*) és jeleneteket vagy tereket (a *Mr Vertigóban* vagy a *Palsában*), legtöbbször szervesen kapcsolódik az előadás konkrét helyszínéhez, magához a színpadhoz vagy színpadként használt egyéb térhez annak minden adottságával. Különösen a Takomo Színház alternatív játéktereiben vagy a Houkka Bros szegényszínházi keretei közt volt ez feltűnő, de természetesen nem korlátozódott ezekre; a *Mr Vertigóban* maximálisan játékba hozott színházterem is jó példa erre.

Smeds szerzői színházának egyik kulcsfontosságú vonása tehát a már korábban, a 2. fejezetben is emlegetett, sajátosan tiszteletlen, sőt, kíméletlen viszony a rögzített textushoz. Mint ott rámutattunk, Smeds színházi munkáinak szövegei rendkívül széles skálán helyezhetők el, az előadástól többé-kevésbé függetleníthető (de annak nyomait azért magán hordozó) drámától a szövegmontázsokig, helyszínspecifikus adaptációkig és újraírásokig, a spontán performanszig vagy egyenesen a némajátékig és így tovább. Ezek többsége más kortárs szerzők formabontó színházi szövegeihez képest is jóval komolyabb dilemmák elé állítja az intertextuális translációs feladatokhoz szokott fordítót. És aligha érdemes a problémát megkerülő drámafordítás-kutatók tanácsát követni ezen a téren, és csupán a leírt szövegekkel foglalkozni. Azzal, ha fordítóperspektívából drámaíróként beszélünk Smedsről, és csak az általa drámaíróként jegyzett szövegeit fordítanánk, épp szerzői identitásának egy fontos elemét vitatnánk el

tőle: textoklazmusát, azaz tudatos performatív szövegrombolását. A kérdés, hogy mi dolga maradhat a színházi fordítónak a Smedshez hasonló szövegromboló, szövegrelativizáló szerzők színháza esetében, újra csak abba az irányba tereli gondolatainkat, hogy érdemes kilépni a megszokott sémákból. Tapasztalati tény, hogy a színház ma is fordításfüggő, még hozzá minden formájában, így Smeds nemzetköziségben mozgó vállalkozásai is a legkülönbözőbb szerepkörökben tartanak igényt fordításra, még ha az egyre ritkábban a megszokott, színházon kívül végzett, papír vagy képernyő előtt görnyedő fajtája is a fordításnak. Előadás-tolmácsolástól, feliratfordítástól a próbafolyamatban való részvételig sokféle szerepkörben nyílik tér fordításra. Sőt, akár olyan meglepő fordulatok szereplőjeként is feltűnhet a fordító, amikor a fordítása fontos kiindulópontot jelent a próbafolyamatban, bár végül nem kerül belőle egy szó sem az előadásba. A *just filming* esetében ilyen inspirációt jelentett Smeds *Jégképkockák* című korai darabjának magyar fordítása a magyar színésznővel folytatott együttgondolkodásban és improvizációban.<sup>364</sup>

Az e fejezetben tárgyalt szerzők közül egyértelműen Smeds színháza és szövegkezelése az, amely legerősebben megfogalmazza számunkra az irodalmi fordítóból színházi fordító-tolmácsolóvá válás imperatívuszát. A más kultúrákban való megmutatkozásra, így fordításra is maximálisan érdemesek nem csupán az itt említett szerzők, hanem az előttük járók és utánuk jövők közül is sokan. Olyanok, akiknek nem befejezett szövegben és annak megfelelően befejezhető célproduktumban gondolkodó fordítókra van szükségük, hanem sokkal inkább olyan kreatív segítőtársra, aki képes újra- és újraértékelni saját szerepét, fordítói funkcióját.

<sup>364</sup> A *just filming* budapesti bemutatója utáni beszélgetésben hangzott el, sok egyéb, fordítói szempontból is érdekes kuriózum mellett, a Trafó büféjében.





## 5. ÖSSZEGZÉS, KÖVETKEZTETÉSEK, FORDÍTÓI PERSPEKTÍVÁK

E kötet egy hosszú és szerteágazó gondolkodási folyamat szükségszerűen leegyszerűsítő dokumentuma. Fordítóként, a színháztudomány és a finn kultúra iránt érdeklődő filológusként, illetve kortárs irodalmat oktató, azon belül drámát is olvasó, olvastató tanárként gyakran szembesülök a teatralitás, a fordítás/fordíthatóság és a tanítás/taníthatóság kérdéseinek összefüggéseivel. A kortárs finn színházról és drámáról való gondolkodás és reflektált beszéd egyértelműen összekapcsolódik praxisomban a fordítással: egyrészt – a szó szoros értelmében – az érintett drámaszövegek fordításával, anyanyelvemre történő átültetésével, másrészt egy tágabb értelemben vett fordításfajttával, a színházi jelenségek, történések interkulturális közvetítésével. A finn színházi kultúráról és drámáról, illetve a dramatikusság határára mozgó színházi szövegekről való beszéd így mindig fordítás is számomra, és bizonyára bárki számára, aki nem pusztán kuriózumként, távolságtartóan kezelt idegenségként tekint szövegre, kulturális jelenségre, színházra, hanem az értés – ha nem is meg-, de valahogy értés – szándékával közelít hozzájuk. A gondolatmenetem elején használt, Imre Zoltántól kölcsönzött képpel élve tehát nem turistaként indultam útnak, hanem reménybeli és reményteli felfedezőként, aki a Más – a színházilag, textuálisan, kulturálisan, így világgépét tekintve is más – belülről, élményszerűen igyekszik megtapasztalni, magáévá fordítani. A fordítás tehát nem csupán témája volt ennek az írásnak, hanem valamilyen szinten a módszere is; nem egy jól körülhatárolható szöveg, hanem egy jelenség, a színházi szerzőség 21. századi finnországi alakulásának értelmező (magyarázó és interpretáló) rekonstruálására, azaz tágabb értelemben vett fordítására tettem kísérletet.

Marvin Carlson pozitivistá színháztörténet-írással kapcsolatos fenn tartásait osztva, fordítás- és színházelméleti szempontok bevezetésével igyekeztem a kortárs, alakulóban levő történelmi folyamatok tanulmányozását kellőképpen szűk mederbe terelni ahhoz, hogy a téma ne feszítse szét e kötet kereteit. E keretek közt pedig azt tűztem ki célomul, hogy az utóbbi két-három évtized finn színházi történéseinek, tendenciáinak kontextusában vizsgáljam a színházi *auteurség* mára kultikusból megszokottá, komplex, differenciálatlan színházi szerzőséggé szelídült jelenségét, illetve az egyszerre dráma-/szövegírói, dramaturgi, rendezői és alkalmanként színészi szerzői funkciókat magukban egyesítő színházi szerzők viszonyát a színházi szöveghez, szöveghasználati módjaikat.

A témaválasztáshoz nagyban hozzájárult az az eleinte szubjektív elégedetlenség és hiányérzet, mely a kortárs finn színház számomra izgalmas, inspiratív alkotóinak ismeretlenségével, költői, provokatív és a színpadi szöveghasználatot gyökeresen újraértelmező textusaik közvetítetlenségével, fordíthatatlanságával kapcsolatban fogalmazódott meg bennem. Kristian Smeds, Laura Ruohonen, Leea Klemola színháza – nem csupán rendezéseik, nem csupán drámaszövegeik, hanem az, ahogy az általuk szerzőként jegyzett előadásokban megszűnt reprezentálóknak, illusztratívoknak lenni a viszony szó és látvány, azaz inkább összerézeki élmény között – nyugtalanító, a leülepedett értékítéletemet felborító, ugyanakkor szemléletformáló kihívást jelentett számomra már első találkozásaimkor velük a finn színpadokon. A jelenség továbbgondolására sarkallt a ráeszmélés arra, hogy színházi alkotásaiknak az a jó értelemben vett gátlástalan játékosága, mely nem enged nézőként hátradőlve szórakozni, hanem ugrásra, értelmezésre készen tart, és újranézésre csábít (bár ez alkalmi finnországi vendégként többnyire lehetetlen), milyen nagy mértékben köszönhető annak a szabadságnak, melyet író-rendező-dramaturg(-színészként) élveznek az előadás alakításában, illetve annak a láthatóan bensőséges viszonyoknak, melyben az előadás többi részesével együtt dolgoznak. Nem egyeduralkodó zsarnokként, hanem a társulattal együtt gondolkodva (olykor élve), az ő egyéniségüknek, színpadi érzéküknek, humoruknak, kreativitásuknak is teret biztosítva. Magyar és erdélyi viszonylatban nem példátlan színházcsinálói módszerekről van szó (összehasonlításképp Pintér Béla, Schilling Árpád vagy Gianina Cărbunariu nevei juthatnak eszünkbe), hanem inkább annak szokatlanságáról, hogy milyen elterjedt a komplex író–dramaturg–rendező–szerzőség Finnországban (a harmadik új auteur-nemzedék nőtt fel mára), milyen központi, szimbolikus jelentőségű színpadokon is elfogadott ez a munkamódszer, illetve hogy e szerzők dramatikus (vagy a dramatikus határán táncoló) szövegeit reprezentatív kortárs drámákként ajánlják egy-egy showcase vagy drámafördítő-műhely résztvevőinek.

A fordításukkal/fordíthatásukkal való foglalkozás vezetett el annak igényéhez is, hogy a drámafordításról elméleti és praxeológiai szempontból is gondolkodni kezdjek, azaz jelen írás alapgondolatához, mely a szerzői színház szövegeinek fordításával kapcsolatos problematika vizsgálatát tűzte ki célul. Ehhez a kezemhez álló színházi fordításelmélet, illetve a filmes auteur-elmélet és az azzal rokon színháztudományi szerzőségdiskurzus megfontolásaiból *barkácsoltam* elméleti szempontrendszert magam számára. E teoretikai bricolage még távol áll az egységes módszerré ötöződéstől, de a vállaltan zezugos felfedezőút során újtjelzőül szolgáltak előbb Andrew Chesterman és Sirkku Aaltonen, majd Susan Bassnett, Patrice Pavis, Valló Zsuzsa, Szele Bálint és Inmaculada Serón-Ordóñez általános fordítástudományi, illetve drámafordítás-elméleti és -elméletörténeti írásai; majd a filmes auteur-elmélet, többek közt André Bazin és Andrew Sarris szempontjainak érintése után a színházi szerzőség kérdését finn kontextusban vizsgáló Hanna Helavuori nagylélegzetű, történeti és elméleti szempontokat együtt működtető tanulmányai.

A chestermani értelemben vett teoretizálás, azaz a viszonylagos távolságtartással járó, elvonatkoztatással vegyes, abban folytatódó szemlélődés tárgyává először a színházi és drámafordításról való gondolkodás magyar hagyományai, majd a magát már drámafordítás-elméletként vagy színházi fordításelméletként meghatározó tudományterület utóbbi évtizedei váltak. A dramatikus szövegek fordításával kapcsolatban három központi fogalom köré tömörültek a szakterület-specifikus megfontolások: az előadhatóság (játszhatóság, mondhatóság, színháziság) és a *texte troué*, azaz a „hézagos szöveg” (és vele összefüggésben a letisztultan tömör drámai *Kunstsprache*) fogalmai, valamint a színházként elképzelt fordítás és fordításként elképzelt színház oda-vissza működő metaforái köré. A kiválasztott szerzők szövegeinek egy-egy már létező magyar fordítását olvastam újra e fogalmak fényében. Pap Éva és Falk Nóra nyomtatásban megjelent drámaátültetéseinek vizsgálata során jutottam el aztán egyfajta fordulópontig a szerzői színházi szövegek fordításáról való gondolkodásban. E szövegeket tanulmányozva, az előttem egyre világosabban kirajzoló kérdés nem az volt többé, miért vagy miért nem elég színházi, színházszerű vagy előadható egy-egy drámafordítás, hanem inkább az, hogy hogyan lehetséges a fordítás színháziságáról való gondolkodást kiterelni a szövegközpontú vizsgálódások zsákutcájából.

A gondolatmenet folytatásának módját a finn színházi alkotók szerzői alkatának, színházi gondolkodásának, szöveghez való viszonyának feltérképezésében találtam meg. A kiindulópontul szolgáló felismerés, hogy nem lehet általános érvényű elméleti elveket megfogalmazni a kortárs színházi szövegek fordításának kapcsán, hogy nincs egyedül üdvözítő stratégia,

mely mind a könyvdrámaként születő, mind a színpadra írt szerzői szövegek fordításában alkalmazható, tovább bonyolódott annak a belátásnak a hatására, hogy minden szerző munkamódszere más, a szövegkezelésük, a saját és újraírt dramatikus alapanyaghoz való viszonyuk nagyon különböző mértékben megengedő. Gyökeres különbségek lehetnek ezenkívül az egyenesen színpadra vagy társulatra írt, de a próbafolyamat előtt született, illetve a menet közben vagy utólag színpadról lejegyzett szövegek közt, sőt, felvetődhet az előre semmilyen formában nem rögzített, az improvizatív színpadi szöveg vagy a spontán megszólalások lehetősége a színpadon. Aligha érdemes tehát annak illúziójába ringatnunk magunkat, hogy a fordítás távol maradhat az előadás játékterétől, megmaradhat az interlingvális ekvivalenciakeresés elefántcsonttornyában. A szerzői színház fordítása komplex interkulturális közvetítési tevékenység és kommunikációs feladat. Laura Ruohonen és Leea Klemola dramaturgiai elgondolásainak, színházi látásmódjának vizsgálata, színház/dráma és táj összefüggése, a külső és belső tájak organikus összetartozása színházi alkotásaikban arra is figyelmezteti az értőn olvasni próbáló fordítót, hogy elmozdulásra van szükség a gyászosan emberközpontú kultúradiskurzustól egy inkluzívabb színház- és fordításökológiai gondolkodás irányába. Az ökonomikus és ökológiai fordításfelfogás közötti különbségek tárgyalása azonban túlmutat e kötet keretein. Az itt tárgyalt szerzői színház jelensége és szöveghasználata, illetve a fordítás praxisára gyakorolt hatása főleg a fordítónak a mesterséges színházi ökoszisztémában betöltött szerepkörét rajzolja újra. Az ökológiai kérdésfelvetések pedig elvont formában, metaforikusan, reprezentáción keresztül szűrve jelennek meg az említett szerzők színházi alkotásaiban. Ilyen értelemben műveik még javában a (késő) modernista paradigmában mozognak, viszont elképzelhetőnek tartom azt, hogy kimozdítsuk (vagy inkább a jövő fordítói kimozdítsák) e szerzői szövegeket a hermetikus teatralitásból fordítás útján: nem pusztán interlingvális fordítással, hanem az arra alkalmas szövegeket (mint például Laura Ruohonen *Barlanglabirintusát*) új ökológiai összefüggésbe, a mesterséges, ember építette színházon és cselekményes drámaiságon kívül helyezve.

A saját korlátozott fordítói és fordításkutatói mozgásteremben maradván azonban már azt is sikernek könyvelném el, ha ezzel az írással vagy még inkább fordítások útján hozzájárulhatnék a performabilitásra koncentráló – azaz az írásban befejezett drámafordítás-szövegek potenciális előadhatóságát tárgyaló – drámafordítás-elméleti diskurzus helyett egy performatív színházi fordításszemlélet meghonosításához mind a színházi gyakorlatban, mind pedig a színházi fordításról való gondolkodásban. A színházi fordítói szerepkör újragondolása nemcsak a kreatív mozgástér tágításával, hanem a színházi munkában való élő részvétel mindennapivá válásával is

járna. A jövő színházában elképzelésem szerint a drámafordító, a színházi tolmács és feliratfordító szerepkörén túl a (fordító)dramaturg és a rendezőasszisztens munkaköre is a színházi fordítói ernyőfogalom alá tartozna. Véleményem szerint a színházi képzésben már rég helye volna a színházi fordítói szakiránynak, különösen ebben a mi közép-kelet-európai, multilingvális közegünkben.

A színházi fordítás bizonyos értelemben mindig minor fordítás: de- és reterritorializáló tevékenység. A nyomtatásban megjelentetett irodalmi fordításokhoz képest a színpadra alkalmazott fordítás egy viszonylag szűk közösség számára készülő, viszonylag rövid életű átírás, ami nem jelenti azt, hogy eleve értéktelenebb, és még kevésbé azt, hogy ne kellene gondot, energiát, kreativitást fecsérelni rá. Jó lenne az egyre kevésbé drámában, egyre inkább előadásban gondolkodó színházi fordításkonceptió lassankénti meghonosításával együtt az élő, rögtön reagáló, a jelen lévő fordítót és fordítást többre értékelni, és a helyi fordító intellektuális munkájának megbecsülésével is segíteni a mereven szövegtsitzelő és csakis kanonizált fordításszövegekben bízó gyarmati szemlélet leépülését a színházi fordításban.

A jövőbe révedő kitérők után visszatérve azonban az e lapokon végigjárt út rövidebb távú tanulságaira, szót érdemel még, hogy a kortárs finn szerzői színházi szövegek fordíthatatlanságával, a Laura Ruohonen, Leea Klemola és Kristian Smeds színházi és dramaturgiai látásmódjának közvetíthetőségével kapcsolatos hiányérzetem természetesen nem csökkent, hanem tetéződött a színházi fordítás elméleti irodalma kapcsán felmerülő hasonló hiányérzettel. Nagy szükség volna arra, hogy az önálló tudományterületé fejlődött színházi és drámafordítás-tudomány alapszövegei és az újabb irányait kijelölő reprezentatív tanulmányok olvashatók legyenek magyarul is, illetve szükség volna a nemzetközi tudományos diskurzusban már több fordulóban lezajlott találkozásra elmélet és gyakorlat közt: egyrészt a színházi és drámafordítás elméletének, elmélettörténetének és gyakorlatának szakemberei közti rendszeresebb kommunikációra, másrészt olyan műhelyekre és tudományos eseményekre, olyan tanulmánykötet(ek)re, melyek a magyar nyelvterületen a fordítás e speciális és rendkívül sokszínű ágazatával kapcsolatos szaktudást összegyűjtik, dialógusba hozzák.

A régebbi és új finn színházi és drámaszövegek kreatív fordításának drámapedagógiai alkalmazása a tanári munka keretein belül is izgalmas, bár egyelőre igen korlátozott érdeklődésre számot tartó irány. De a kortárs finn szerzők fordításának tanulságai a finn irodalom oktatásában és az összehasonlító irodalom területén is hasznosíthatóak. Azt mindenesetre kijelenthetem, hogy a kortárs finn színház fordításának, azaz a szövegek magyarra ültetésének és a fordításról való értelmező gondolkodásnak a

folyamatát e sorokkal nem lezártak, hanem, épp ellenkezőleg, elkezdettnek tekintem.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

### Forrásszövegek

- Klemola, Leea, *Kokkola*, Teatteri-lehden julkaisusarja, Porvoo, 2005.
- Klemola, Leea, *Kokkola*, ford. Falk Nóra = *Mai finn drámák*, szerk. Pap Éva, Polar, Budapest, 2009.
- Klemola, Leea, *Kohti kylmempää*, kézirat – Nordic Drama Corner, 2009.
- Klemola, Leea – Klemola, Klaus, *Into the Cold* (ford. Nely Keinänen), kézirat – Nordic Drama Corner, 2009.
- Klemola, Leea, *New Karleby*, kézirat – Nordic Drama Corner, 2011.
- Klemola, Leea, *Jessikan pentu*, kézirat – Nordic Drama Corner, 2013.
- Klemola, Leea – Klemola, Klaus, *Maaseudun tulevaisuus*, kézirat – Nordic Drama Corner, 2014.
- Ruohonen, Laura, *An Island Far from Here*, ford. David Hackston, kézirat – Nordic Drama Corner, 2002 (rev. 2007).
- Ruohonen, Laura, *Krisztina*, ford. Pap Éva, Polar színdarabtár, Budapest, 2003.
- Ruohonen, Laura, *Kuningatar K = Uó.*, *Kuningatar K ja muita näytelmiä*, Ota-va, Helsinki, 2004, 177–218.
- Ruohonen, Laura, *Sotaturistit*, kézirat – Nordic Drama Corner, 2008.
- Ruohonen, Laura, *Luolasto*, kézirat – Nordic Drama Corner, 2014.
- Ruohonen, Laura, *Tippukivitapaus*, kézirat – Nordic Drama Corner, 2017.
- Smeds, Kristian, *Kullervo*, kézirat – Nordic Drama Corner, 1992.
- Smeds, Kristian, *Jumala on kauneus*, Ink Company, Helsinki, 2000.



- Smeds, Kristian, *Huutavan ääni korvessa*, WSOY, Helsinki, 2003.
- Smeds, Kristian, *Az elsötétedő ház*, ford. Pap Éva, Polar színdarabtar, Budapest, 2003.
- Smeds, Kristian, *Yhä pimenevä talo*, Kirja kerrallaan – Lasipalatsi, Helsinki, 2005.

### A szerzőnek a kötetben tárgyalt finn színházi alkotók műveiből készült fordításai

- Klemola, Leea, *Majd ha fagy!*, ford. Jankó Szép Yvette = *Magyar Lettre International*, 90. szám, 2013/ősz, 47–70.
- Ruohonen, Laura, *Hadituristák* (részlet), ford. Jankó Szép Yvette = *Ex Symposion* 91. szám, 2015, 14–18.
- Smeds, Kristian, *Jégképkockák*, ford. Jankó Szép Yvette, Krétakörkép, Krétakör Színház, Budapest, 2006.
- Smeds, Kristian, *Isten a szépség* (részlet), ford. Jankó Szép Yvette = *Látó*, 2014/2, 72–84.
- Smeds, Kristian, *Tudod / mit utálok én*, ford. Jankó Szép Yvette = *Játéktér*, 2014/tél, 90–94.

### Szakirodalom

- Aaltonen, Sirkku, *Acculturation of the Other: Irish Milieux in Finnish Drama Translation*, University of Joensuu Publications in the Humanities, Joensuu, 1996.
- Aaltonen, Sirkku, *Translator in Theatre – Pariah or Master = Transfere Necesses Est, Proceedings of the 2nd International Conference on Current Trends in Studies of Translation and Interpreting. 5-7 September, 1996*, szerk. Klaudy Kinga – Kohn János, Budapest, Scholastica, 1997a, 455–459.
- Aaltonen, Sirkku, *Translating Plays or Baking Apple Pies: A Functional Approach to the Study of Drama Translation = Translation as Intercultural Communication*, szerk. Snell-Hornby, Mary – Jettmarová, Zuzana – Kaindl, Klaus, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 1997b, 89–97.
- Aaltonen, Sirkku, *Udunharmaasta kaukaisuudesta on meille käännetty teatteri = Käännettyt illuusiot. Näytelmäkääntäminen suomalaisessa teatterissa*, szerk. Uó, Tampere University Press, 1998.
- Aaltonen, Sirkku, *Time-Sharing on Stage Drama Translation in Theatre and Society*, Multilingual Matters, Clevedon/Buffalo/Toronto/Sydney, 2000.

- Aaltonen, Sirkku, *TIME Is, TIME Was, TIME's Past. Time in Translation Studies*, Vaasan yliopiston käännösteorian ja ammattikielen tutkijaryhmän julkaisut, Vaasa, 2003, online: [https://www.academia.edu/7815337/Time\\_in\\_Translation\\_Studies](https://www.academia.edu/7815337/Time_in_Translation_Studies) (Letöltve: 2019. 11. 12. 00:15).
- Aaltonen, Sirkku, *Ecce Homo – Reactualized = Cadernos de Literatura Comparada: Teatro em Tradução* n. 12/13, 2005, 65–97. Online: <https://www.ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/627/659> (Letöltve: 2017. 12. 13. 16:45).
- Aaltonen, Sirkku, *La Perruque in a Rented Apartment: Rewriting Shakespeare in Finland = Ilha do Desterro. A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies* 2008/4, 141–159.
- Aaltonen, Sirkku, “Noni sosökokeror alolotoså asyl?” *Constructing Narratives of Heteroglossia in the Swedish Performances of Utvandrarerna on the Finnish Stage = Trans* 13, 2009, 107–118, <https://revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/3159/9917>. (Letöltve: 2017. 12. 13.)
- Aaltonen, Sirkku, *Esipuhe = Matkalippu maailmalle. Suomalaisten näytelmien kääntämisestä ja viennistä*, szerk. Uó, Like, Helsinki, 2010a, 7–20.
- Aaltonen, Sirkku, *Drama Translation = Handbook of Translation Studies I.*, szerk. Gambier, Yves – Van Doorslaer, Luc, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 2010b, 105–110.
- Aaltonen, Sirkku, *Theatre Translation as Performance = Target* (Különszám: “Translation in the theatre”), 25, 3, 2013, 385–406.
- Anderman, Gunilla *Europe on Stage: Translation and Theatre*, Oberon Books, London 2005.
- Albert Mária, *Kizökkentés és együttgondolkodás. A Katona József Színházban szervezett drámafördítési konferenciáról*, Színház.NET, 2017. május, <http://szinhaz.net/2017/05/04/albert-maria-kizokkent-es-egyuttgondolkodas/> (Letöltve: 2017. 12. 13.)
- Albert Sándor, *Fördítés és filozófia*, Tinta Könyvkiadó, 2003.
- Appia, Adolph, *Hogyan újítsuk meg a színházi rendezést? (1904) = Színházi antológia. XX. század*, szerk. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi, 2000, 26–30.
- Arany János, *A magyar Shakespeare megindítása, 1860 = A műfordítás elveiről. Magyar fordításméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Józán Ildikó, Balassi Kiadó, Budapest, 2008, 188–192.
- Arisztotelész, *Poétika*, ford. Sarkady János, Kossuth Könyvkiadó, 1994.
- Arlander, Anette–Gröndahl, Laura–Silde, Marja (szerk.), *Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta*, Teats, Helsinki, 2016.

- Artaud, Antonin: *A kegyetlen színház első kiáltoánya (1926–1932) = Színházi antológia. XX. század*, szerk. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi, 2000, 120–126.
- Astruc, Alexandre, *Egy új avantgárd születése: a kamera-töltőtoll = Fejezetek a filmesztétikából*, szerk. Zalán Vince, Budapest, Múzsák, 1983, 133–137.
- Babits Mihály, *Könyvről könyvre: Shakespeare-fordítás, 1924 = A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Józán Ildikó, Balassi Kiadó, Budapest, 2008, 279–281.
- Bachmann-Medick, Doris, *Meanings of Translation in Cultural Anthropology = Translating Others I.*, szerk. Hermans, Theo, St. Jerome Publishing, Manchester, 2006, 33–42.
- Baines, Roger–Marinetti, Cristina–Perteghella, Manuela (szerk.), *Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2011
- Bajza József, *A fordításokról = Bajza összegyűjtött munkái IV.*, szerk. Toldy Ferenc, Heckenast, Pest, 1863, 150–154.
- Banu, George, *A fordítás kötelessége. Beszélgetés Antoine Vitezzel = Theatron 1999/nyár–ősz 35–41.*
- Banu, George, *A 20. század utolsó negyedének színházi látképe. Vázlat, ford. Zsigmond Andrea = Látó 2008/XI.* Online: <http://epa.oszk.hu/00300/00384/00065/1119.htm> (Letöltve: 2012. 01. 03. 9:50).
- Barthes, Roland, *A szerző halála*, ford. Babarczy Eszter = *A szöveg öröme*, szerk. Uó, Osiris, Budapest, 1996, 50–55.
- Bassnett-McGuire, Susan, *An Introduction to Theatre Semiotics: Finding a New Language for the 'Language' of Theatre = Theatre Quarterly 10.38.*, 1980, 47–53.
- Bassnett-McGuire, Susan, *Ways, Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts = The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, szerk. Hermans, Theo, Croom Helm, London and Sydney, 1985.
- Bassnett, Susan, *Translating for the Theatre: The Case Against Performability = TTR: traduction, terminologie, rédaction vol. 4, no. 1, 1991, 99–111.* Online: <http://id.erudit.org/iderudit/037084ar> (Letöltve: 2016. 06. 05. 20:30).
- Bassnett, Susan, *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre =, Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, szerk. Bassnett, Susan–Lefevere, André, 1998, 90–108.
- Bassnett, Susan, *Translation Studies (Third edition)*, Routledge, London and New York, 2002.

- Bayer József, *Schiller drámái a régi magyar színpadon és irodalmunkban*, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1912.
- Bazin, André, *Mi a film?*, Osiris Kiadó, Budapest, 1999.
- Bécsy Tamás, *Az írott szövegek és a színjáték = Színház XII.* 1979/1, 28–33.
- Bécsy Tamás, *A dráma modellek és a mai dráma*, Dialóg Campus, Budapest–Pécs, 2001.
- Benő Attila, *Drámafordítás és pragmatikai adaptáció = Ismeretség: interkulturális kapcsolatok a színház révén*, szerk. Egyed Emese, Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2005, 27–53.
- Bérczes László, *Zúrók teremtés. Beszélgetés Csányi Jánossal = Színház 27.* évf. 1994/12, 33–36.
- Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, Routledge, London, 1994.
- Bigliuzzi, Silvia–Ambrosi, Paola–Kofler, Peter (szerk.), *Theatre Translation in Performance*, Routledge, New York, 2013.
- Brisset, Annie, *Sociocritique de la traduction: théâtre et altérité au Québec 1968–1988*, Éditions du Préambule, Longueuil, 1990.
- Burke, Seán, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1992.
- Bürger, Christa, *A nők dilettantizmusa*, ford. Sz. Zehery Éva = *Helikon* 1994/4, 510–518.
- Carlson, Marvin, *The Theory of History = The Performance of Power: Theatrical Discourse and Politics*, szerk. Case, Sue-Ellen – Reinelt, Janelle G., Iowa City, University of Iowa Press, 1991, 272–279.
- Carlson, Marvin, *Speaking in Tongues: Languages at Play in the Theatre*, University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan, 2006.
- Che Suh, Joseph, *Some Considerations in the Translation of African Drama = Meta*, 47(3), 2002, 370–374. Online: <https://www.erudit.org/en/journals/meta/2002-v47-n3-meta693/008021ar/> (Letöltve: 2021. 05. 29. 19.05).
- Chesterman, Andrew, *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*, Benjamins, Amsterdam, 1997.
- Chesterman, Andrew, *On the Idea of a Theory* (2007) = Uó, *Reflections on Translation Theory: Selected Papers 1993–2014*, Benjamins, Amsterdam, 2017, 3–16.
- Chesterman, Andrew–Arrojo, Rosemary, *Shared Ground in Translation Studies* (2000) = *Reflections on Translation Theory: Selected Papers 1993–2014*, szerk. Chesterman, Andrew, Benjamins, Amsterdam, 2017, 17–24.

- Coelsch-Foisner, Sabine–Klein, Holger (szerk.), *Drama Translation and Theatre Practice*, Peter Lang, Frankfurt, 2004.
- Corrigan, Robert W., *Translating for Actors = The Craft and Context of Translation*, szerk. Arrowsmith, William – Shattuck, Roger, Univ. of Texas Press, Austin, 1961, 95–106.
- Craig, Edward Gordon, *A színház művészete*, ford. Szántó Judit (1905) = *A színház ma*, szerk. Lengyel György, Gondolat, Budapest, 1970. Online: [http://epa.niif.hu/03000/03040/00485/pdf/EPA03040\\_szinhaz\\_2007\\_10\\_41-46.pdf](http://epa.niif.hu/03000/03040/00485/pdf/EPA03040_szinhaz_2007_10_41-46.pdf) (Letöltve: 2020. 11. 25. 22.30).
- Craig, Edward Gordon, *E.G. Craig levele Hevesi Sándorhoz* (1908) = *Színházi antológia. XX. század*, szerk. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi, 2000.
- Curran, Beverley, *Theatre Translation Theory and Performance in Contemporary Japan: Native Voices, Foreign Bodies*, St. Jerome, Manchester, 2008.
- Cs. Jónás Erzsébet, *Kontrasztív szövegsemantikai vizsgálatok (Csehov-drámák magyar fordításai)*, Bessenyei György Könyvkiadó, Nyíregyháza, 2001.
- Derrida, Jacques, *Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences*, ford. Bass, Alan = *Uő, Writing and Difference*, Routledge, London, 2001, 278–294.
- Derrida, Jacques, *A megfűjt beszéd*, ford. Simon Vanda = *Theatron* VI./3-4, 2007, 3–22.
- Dimcovic, Svetlana, *Kulttuurin ja kielen sinfonia – Kuningatar K Lontoossa*, ford. Aaltonen, Sirkku = *Matkalippu maailmalle. Suomalaisten näytelmien kääntämisestä ja viennistä*, szerk. Aaltonen, Sirkku, Like, Helsinki, 2010, 200–209.
- Döbrentei Gábor, *Shakespeare játékszíni munkájának magyar fordításához tartozó jegyzések = Felső Magyar-Országi Minerva* 4./3. negyed, 7. füzet, Kassa, 1828, 281–300.
- Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London, 1980.
- Elek Tibor, *Shakespeare-től a Vésztoi Köztársasáig. Beszélgetés Márton Lászlóval = Bárka* 2014/5. Online: <http://www.barkaonline.hu/beszelgetesek/4297-beszelgetes-marton-laszloval> (Letöltve: 2020. 06. 09. 12:15).
- Eörsi István, *Shakespeare, a megoldhatatlan* = *Színház* 23. évf. 1990/7, 13–14.
- Espasa, Eva, *Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability? = Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, szerk. Upton, Carole-Ann, Routledge, London and New York, 2000, 49–62.

- Espasa, Eva, *Masks, Music Scores and Hourglasses. Rethinking Performability through Metaphors = Theatre Translation in Performance*, szerk. Bigliuzzi, Silvia-Kofler, Peter-Ambrosi, Paola, New York, 2013, 38–48.
- Espasa, Eva, *Adapting – and Accessing – Translation for the Stage = Adapting Translation for the Stage*, szerk. Geraldine Brodie–Emma Cole, London, Routledge, 2017, 279–287.
- Fischer-Lichte, Erika, *Theatre, Sacrifice, Ritual*, Routledge, London/New York, 2005.
- Fischer-Lichte, Erika, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.
- Fischer-Lichte, Erika–Torsten Jost–Saskya Iris Jain (szerk.), *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*, Routledge, New York, 2014.
- Foucault, Michel, *Mi a szerző? = Világosság* 1981/7, 26–38.
- Gács Anna, *Miért nem elég nekünk a könyv. A szerző az értelmezésben, szerzőség-koncepciók a kortárs magyar irodalomban*, Kijarat Kiadó, Budapest, 2002.
- Gál Boglárka, *Igény a változásra = Játéktér* 2016. tél, 31–34.
- Géher István, *Shakespeare-tükör = Új magyar Shakespeare-tár I.*, szerk. Géher István–Fabiny Tibor, Modern Filológiai Társulat, Budapest, 1988, 9–15.
- Göncz Árpád, *A fordítás helye és feladata a magyar irodalomban = A műfordítás ma*, szerk. Bart István–Rákos Sándor, Gondolat, Budapest, 1981, 51–60.
- Gross, Alex, *Some Images and Analogies about Translation = Theory and Practice, Tension and Interdependence*, szerk. Mildred L. Larson, New York, 1991, 27–37.
- György Andrea, *Színházteremtés textualitás és teatralitás feszültségében*, doktori disszertáció, ELTE BTK, Budapest, 2007. Online: <http://doktori.btk.elte.hu/phil/gyorgyandrea/diss.pdf>. (Letöltve: 2017. 12. 25. 10:50)
- Hamberg, Lars, *Some Practical Considerations Concerning Dramatic Translation = Babel* 15. 2, 1969, 91–94.
- Havukainen, Sari, „Write What You Have to Write” – *The Finnish National Theatre as a Dramaturgic Incubator*, interjú Mika Myllyahóval, a Finn Nemzeti Színház igazgatójával = *TINFO News – Writing for the Stage*, TINFO, Kerava, 2012, 13-15.
- Helavuori, Hanna-Leena, *Intelligentit varastonhoitajat ja skenografian politiikat = Näkyvää ja näkymätöntä*, szerk. Laura Gröndahl – Teemu Paavolainen – Anna Thuring, Teats, Helsinki, 2009, 117–148.



- Helavuori, Hanna, *Sekametsän lajinmuodostuksesta = Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja*, szerk. Paula Salminen – Elina Snicker, Like, Helsinki, 2012, 10–27.
- Helavuori, Hanna, *Representaation kriisi ja tekijyyden kamppailut = Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta*, szerk. Anette Arlander – Laura Gröndahl – Marja Silde, Teats, Helsinki, 2016, 125–156.
- Henslmann Imre, *Julius Caesar = Vörösmarty Mihály összes művei XII. kötet*, 1983, 357.
- Hevesi Sándor, *A drámaírás iskolája*, Gondolat, Budapest, 1961.
- Heylen, Romy, *Translation, Poetics, and the Stage. Six French Hamlets*, Routledge, London 1993.
- Holmberg, Kalle, *Silmät selässä soutajalla = Ruuskanen, Annukka–Smeds, Kristian, Kätetty näkyväksi: Mielikuituksen ja toden tilat Kristian Smedsin teatterissa*, Tammi, Helsinki, 2005, 269–281.
- Hongisto, Sanna, *Aito anarkisti. Jouko Turkan haastattelu = Aviisi 2006/3*. Online: <https://arkisto.aviisi.fi/artikkeli/?num=01/2006&id=eb22bde> (Letöltve: 2018. 11. 27. 22:05)
- Horváth András, *Bájos tündéridill avagy miért fordította le Arany János a Szentivánéji álmat 1990*. = Színház 23. évf. 1990/7, 1–5.
- Hotinen, Juha-Pekka, *Tekstuaalista häirintää. Kirjoituksia teatterista, esitystai-teesta*, Like, Helsinki, 2002.
- Hotinen, Juha-Pekka, *Dramaturgien kuolemasta, vielä*, online: <http://www2.teak.fi/teak/Teak299/12.html>. (Letöltve: 2012. 01. 19. 8:30).
- Hotinen, Juha-Pekka, *Hot Spot: Näyttelijä*. = *Teatterikorkea* 2/08, 42–51. Online: <http://www2.teak.fi/teak/Teak208/11.html> (Letöltve: 2012. 01. 25. 10:30).
- Hunfalvy Pál, 1844 = *Néhány szavazat a műfordítás elvkérdése körül. Hozzászólások Toldy Ferenc A műfordítás elveiről című írásához (1843, 1844, 1846) 1846 = A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Józán Ildikó, Balassi Kiadó, Budapest, 2008, 167–187.
- Idée, Jean-Claude, *Finnish Playwriting – A Taste for the Grotesque and Self-Deprecation = TINFO News – Writing for the Stage*, TINFO, Kerava, 2012, 16–17.
- Illyés Gyula, *Helyünk a világirodalomban*, 1964 = *A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Józán Ildikó, Balassi Kiadó, Budapest, 2008, 167–187.
- Imre Zoltán, *Shakespeare, turizmus és fordítás = A „boldog Babel”, szerk. Józán Ildikó–Szegedy-Maszák Mihály*, Gondolat Kiadó, Budapest, 2005.



- Imre Zoltán, *Színházak – történetek – alternatívák = Alternatív színháztörténetek*, szerk. Uő, Balassi Kiadó, Budapest, 2008, 15–46.
- Ingo, Rune, *Lähtökielestä kohdekieleeseen*, Porvoo–Helsinki, 1990.
- Jákfalvi Magdolna–Kékesi-Kun Árpád, *Teríték. Kortárs magyar dráma és színház = Alföld* 2000/12. 85–95.
- Jakobson, Roman, *Fordítás és nyelvészet (1958) = A fordítás tudománya. Válogatás a fordításelmélet irodalmából*, szerk. Bart István–Klaudy Kinga, Tankönyvkiadó, Budapest, 1986, 15–21.
- Jankó Sz. Yvette, *Of Other Ice Ages. Arctic Utopias in Leea Klemola's "Kokkola" Trilogy = Symbolon* XIV./2013, 59–65.
- Jankó Sz. Yvette, *Az auteur-jelenség az európai színház történetének tükrében. Egy kortárs finn színházi auteur = A látható jelentés*, szerk. Egyed Emese, Erdélyi Múzeum Egyesület, Kolozsvár, 2012, 153–176.
- Jankó Szép I. Yvette, *Lampirintalameds = Látó* 2014/2, 70–72.
- Jankó Sz. Yvette, *Laura Ruohonen organikus dramaturgiája = Ritmus és ismétlés*, szerk. Veress Károly, Bilibók Renáta, Egyetemi Műhely, Kolozsvár, 2015, 51–56.
- Jankó Sz. Yvette, *A vándortól az Ítéletnap(ok)ig = A reformáció aktualitásai*, szerk. Berszán István, Bolyai Társaság–Egyetemi Műhely Kiadó, Kolozsvár, 2018, 137–148.
- Jászay Tamás, *A szöveg nem kulcs. Beszélgetés Hans-Thies Lehmann-nal = Színház* 41. évf. 2008/2, 34–35.
- Johnston, David (szerk.), *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*, Absolute Classics, Bath, UK, 1996.
- Johnston, David, *Historical Theatre: The Task of the Translator = Trans* 2009/13, 57–70.
- Józan Ildikó (szerk.), *A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, Balassi Kiadó, Budapest, 2008.
- Kállay Géza, *A magyar Vihar = Criticai Lapok* 2005/12. Online: <https://www.criticailapok.hu/archivum?id=13430> (Letöltve: 2020. 06. 19. 10:40).
- Kantonen, Pekka, *Ehdottomuus elämäntapana = Teatteri* 56, 2001/7, 4–7. Online: <http://www.teatterilehti.fi/turkka701.html> (Letöltve: 2011. 10. 15. 19:30).
- Kékesi Kun Árpád, *A határátlépés színházkulturális fenomenológiája = Uő, Látvány/Színház. Performativitás, műfaj, test*. L'Harmattan, 2006.
- Kékesi Kun Árpád, *A rendezés színháza*, Osiris, Budapest, 2007.

- Kinloch, David, *Lilies or Skelfs: Translating Queer Melodrama* = *Translator* 13/1, 2007, 83–103. Online: [https://www.researchgate.net/publication/290583881\\_Lilies\\_or\\_Skelfs\\_Translating\\_Queer\\_Melodrama](https://www.researchgate.net/publication/290583881_Lilies_or_Skelfs_Translating_Queer_Melodrama) (Letöltve: 2020. 09. 26. 14:30).
- Kiss Gabriella, *Határátlépések – idézőjelben* = *Látvány/színház. Performativitás, műfaj, test*, szerk. Mestyán Ádám–Horváth Eszter, L'Harmattan Kiadó, Bp., 2006, 153–163.
- Klaudy Kinga *A magyar fordítástudományi terminológiáról* (1998) = *Uő, Nyelv és fordítás. Válogatott fordítástudományi tanulmányok*, TINTA Könyvkiadó, 2007, 26–32.
- Klemola, Leea, *Maailman teatteripäivän julistus 27.3.1996* = *Koirien ajama ket-tu*, szerk. Kaisa Korhonen, Like, Helsinki, 1998, 151–152.
- Kocsis Tünde, *Ízelítő északról. A Mai finn drámák című kötetéről* = *Játéktér* 2013. tél. Online: [https://www.jatekter.ro/?p=8714#\\_ftn1](https://www.jatekter.ro/?p=8714#_ftn1) (Letöltve: 2020. 07. 27. 16:15).
- Koskinen, Kaisa, *What Matters to Translation Studies* = *Why Translation Studies Matters*, szerk. Gile, Daniel–Hansen, Gyde–Pokorn, Nike K., Benjamins Amsterdam/Philadelphia, 2010, 15–27.
- Kosztolányi Dezső, *Paraszti és népies* = *Nyugat* 1917/9. Online: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00221/06732.htm> (Letöltve: 2020. 08. 09. 19:00).
- Kosztolányi Dezső, *A Téli rege új szövegéről* = *Nyugat* 1933/19. Online: <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00563/17626.htm> (Letöltve: 2020. 08. 09. 19:15).
- Kott, Jan, *Kortársunk Shakespeare*, Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1970.
- Korsberg, Hanna–Pajunen, Julia, *Liukumia instituutioin – Nykyteatterin keinoja Kansallisteatterin Tuntemattomassa sotilaassa* = *Nykyteatterikirja*, szerk. Ruuskanen, Annukka, LIKE, Helsinki, 2010, 204–218.
- Kovács Ottilia, *Finn szépirodalom magyarul – válogatás*, 2014. Online: [https://finlandabroad.fi/web/hun/aktualis/-/asset\\_publisher/TV8iYvdcF3tq/content/finn-szepirodalom-magyarul-valogatás/384951](https://finlandabroad.fi/web/hun/aktualis/-/asset_publisher/TV8iYvdcF3tq/content/finn-szepirodalom-magyarul-valogatás/384951) (Letöltve: 2017. 03. 26. 21:15).
- Kylänpää, Riitta, *Smedsin teesit* = *Suomen Kuvalehti* 25.7.2008, 92./30, 2008, 24–33.
- Ladouceur, Louise, *Surtitles Take the Stage in Franco-Canadian Theatre*, ford. Richard Lebeau = *Target* 25/3., 2013. Online: [https://www.researchgate.net/publication/263591309\\_Surtitles\\_take\\_the\\_stage\\_in\\_Franco-Canadian\\_theatre](https://www.researchgate.net/publication/263591309_Surtitles_take_the_stage_in_Franco-Canadian_theatre) (Letöltve: 2020. 10. 27. 16:15).

- Lefevere, André, *Translating Literature/Translated Literature = The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*, szerk. Zuber-Skerritt, Ortrun, Pergamon Press, Oxford–New York–Toronto–Sydney–Paris–Frankfurt, 1980, 153–161.
- Lefevere, André, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London, New York, 1992.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, ford. Karen Jürs-Munby, Routledge, London, 2006.
- Lévi-Strauss, Claude, *The Savage Mind*, The University of Chicago Press, Chicago, 1962.
- Levý, Jiří, *The Art of Translation*, ford. Patrick Corness, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/ Philadelphia, 2011.
- Levý, Jiří, *Translation as a Decision Process/A Tradução como um Processo de Tomada de Decisão*, ford. Gustavo Althoff, Cristiane Vidal = *Scientia Traductionis* n. 11, 2012 (1966). Online: <http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2012n11p72> (Letöltve: 2016. 06. 09. 10:40).
- Lieblein, Leanore, *Translation and Mise-en-Scène: The Example of French Translation of Shakespeare = Journal of Dramatic Theory and Criticism* 1990/ Fall, 82–94.
- Lindsay, Jennifer (szerk.) *Between Tongues: Translation and/of/in Performance in Asia*, Singapore University Press, Singapore, 2006.
- Maitland, Sarah, *Performing Difference-Bodas de Sangre and the Philosophical Hermeneutics of the Translated Stage = Revista de Traducción* 19, 2012, 53–67, Online: <http://research.gold.ac.uk/22962/>. (Letöltve: 2017. 12. 13.)
- Marinetti, Cristina, *Translation and Theatre: From Performance to Performativity = Target*, 25/3, 2013, 307–320.
- Márton László, *A Windsori víg nők új fordítása elé = Színház* 23. évf. 1990/7, 14–15.
- Mathijssen, Jan Willem, *The Breach and the Observance: Theatre Retranslation as a Strategy of Artistic Differentiation, with Special Reference to Retranslations of Shakespeare's Hamlet (1777-2001)*, (kiadatlan doktori disszertáció), Universiteit Utrecht, Utrecht, Hollandia, 2007. Online: <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/22151> (2020.09.09. 00:30).
- Mateo, Marta, *Power Relations in Drama Translation = Current Writing* 14/2, 2002, 45-63. Online: [https://www.researchgate.net/publication/232886547\\_Power\\_relations\\_in\\_drama\\_translation](https://www.researchgate.net/publication/232886547_Power_relations_in_drama_translation) (Letöltve: 2020.09.09. 01:30).

- Mátraházi Zsuzsa, *Shakespeare-től tanult angolul. Beszélgetés Vas Istóánnal = Színház* 23. évf. 1990/7, 9–10.
- Maukola, Riina, *Kirjoittaminen on maailmojen haltuunottoa = Teatterikorkea* 2/2008. Online: <http://www2.teak.fi/teak/Teak208/4.html> (Letöltve: 2012. 01. 25. 11:30).
- McLean, Linda, *Kirjailija-kääntäjän mietteitä teatterikäännöksen syntymisestä, ford. Aaltonen, Sirkku = Matkalippu maailmalle. Suomalaisten näytelmien kääntämisestä ja viennistä*, szerk. Aaltonen, Sirkku, Like, Helsinki, 2010, 190–194.
- Mejerhold, Vsevolod, *Sztanyiszlavszkij magányossága (1922) = Színházi antológia. XX. század*, szerk. Jákfalvi Magdolna, Balassi, Budapest, 2000.
- Mészöly Dezső, *Új magyar Shakespeare*, Magvető, Budapest, 1988.
- Mounin, Georges, *La traduction au théâtre = Babel* 14, 1/1968, 7–11.
- Nádasdy Ádám, *A csökkenő költőiség, Shakespeare műveinek fordításairól = Criticai Lapok* 2005/9–10, Online: [https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=10225](https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=10225) (2020. 06. 26. 13:45).
- Nánay, Bence, *Meghalt a szerző. Éljen a szerző! = Metropolis – Szerzői elméletek* 2003/4, Online: <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=130> (2012. 01. 21. 20:20).
- Németh Antal, *Szabó Lőrinc Shakespeare-t fordít = Színház* 23. évf. 1990/7, 5–6.
- Newmark, Peter, *A Textbook of Translation*, Prentice Hall, New York–London–Toronto–Sydney–Tokio, 1988.
- Nikolarea, Ekaterini, *Performability Versus Readability. A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation = Translation Journal* 6/4., 2002. Online: <http://translationjournal.net/journal/22theater.htm> (Letöltve: 2016. 02. 03. 12:35).
- Numminen, Katariina, *Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa = Nykyteatterikirja*, szerk. Ruuskanen, Annukka, Like, Helsinki, 2010, 22–39.
- Oittinen, Riitta, *Kääntäjän karnevaali*, Tampere University Press, Tampere, 1995.
- Oroszlán Anikó, *Új fordítások és aktualizálás – magyar Shakespeare-előadások kapcsán = Criticai Lapok* 2005/11. Online: [https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=13414](https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=13414) (Letöltve: 2020. 06. 13. 12:55).
- Oroszlán Anikó, *Társadalmi performansz, színházi felelősség. A performancia-vita és az új Krétakör = Apertúra* 2010. nyár. Online: <https://uj.apertura.hu/2010/nyar/oroszlán-társadalmi-performasz-színházi-felelőségek/> (Letöltve: 2020. 06. 13. 13:30).

- O'Thomas, Mark, *Translation, Theatre Practice, and the Jazz Metaphor = Journal of Adaptation in Film & Performance* 6, 1, 2013, 55–64.
- Paavolainen, Pentti (szerk.), *Aikansa häikäisevä peili*, Like, Helsinki, 1999.
- Pap Éva (szerk.), *Mai finn drámák*, Polar, Budapest, 2009.
- Pap Éva, *Kääntäjistä teatterikäntäjäksi. Sillanrakentajana Suomen ja Unkarin välillä*, ford. Szabó András, Aaltonen, Sirkku = *Matkalippu maailmalle. Suomalaisten näytelmien kääntämisestä ja viennistä*, szerk. Aaltonen, Sirkku, Like, Helsinki, 2010, 113–118.
- Parker, Lynne, *Skotlantilaista ja irlantilaista Suomi-draamaa – Olga ja Rundis etsivät kotia*, ford. Aaltonen, Sirkku = *Matkalippu maailmalle. Suomalaisen näytelmien kääntämisestä ja viennistä*, szerk. Aaltonen, Sirkku, Like, Helsinki, 2010, 195–199.
- Pavis, Patrice, *Problems of Translation for the Stage*, ford. Loren Kruger = *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, szerk. Scolnicov, Hanna–Holland, Peter, Cambridge University Press, Cambridge/New York/New Rochelle/Melbourne/Sydney 1989, 25–44.
- Pavis, Patrice, *Theatre at the Crossroads of Culture*, ford. Loren Kruger, Routledge, London and New York, (1992) 2005.
- Pavis, Patrice, *Színház-fordítás = Theatron* 1999/4, 31–34.
- Pavis, Patrice, *Előadáselemzés*. Budapest, Balassi, 2003.
- Pettersson, Maria, *Suuri tuntematon*, *Ylioppilaslehti* 1/2011, 7–10. Online: <https://ylioppilaslehti.fi/2011/01/suuri-tuntematon/> (Letöltve: 2018. 02. 11. 12:15)
- P. Müller Péter, *Szöveg és műfaj dráma és színház kapcsolatában = Látvány/színház. Performativitás, műfaj, test*, szerk. Mestyán Ádám – Horváth Eszter, L'Harmattan Kiadó, Bp., 2006, 165–176.
- P. Müller Péter, *Társulatra írva. Pintér Béla: Drámák = Jelenkor* 2013, 56. évfolyam, 12. szám, 1300–1308.
- Radó Antal, *A fordítás művészete*, Budapest, 1909.
- Rájnics József, *Magyar Virgilius. Toldalék, melyben a Magyar Virgiliusnak szerzője a kassai Magyar Múzeumról jelesbben pedig az abban foglaltatott fordítás mesterségének reguláiról való ítéletét kinyilatkoztatja, 1789 = A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Józán Ildikó, Balassi Kiadó, Budapest, 2008, 42–59.
- Ramanujan, K.A., *On Translating a Tamil Poem. = Translation: Theory and Practice: a Historical Reader*, szerk. Weissbort, Daniel–Eysteinnsson, Ástráður, Oxford–New York, 2006.

- Regattin, Fabio, *Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique* = *L'Annuaire théâtral* nr. 36., 2004, 156–171. Online: <https://www.erudit.org/fr/re-vues/annuaire/2004-n36-annuaire3682/041584ar/> (Letöltve: 2019. 08. 18. 11:30).
- Rinne, Nora, *Jouko Turkan viitoittamalla luontopolulla – Vihreän liikkeen synty* = *Nykyteatterikirja*, szerk. Ruuskanen, Annukka, Like, Helsinki, 2010, 219–230.
- Roth, Seppo, *Teatterin ja kirjallisuuden kiistelty nero on kuollut – Näistä Turkkia muistetaan* = *Aamulehti* 2016.08.03. Online: <https://www.aamulehti.fi/kulttuuri/teatterin-ja-kirjallisuuden-kiistelty-nero-on-kuollut-naistaturkka-muistetaan-23825846/> (Letöltve: 2016. 08. 13. 12:15).
- Round, Nicholas: *Translation and its Metaphors: The (N+1) Wise Men and the Elephant*. = *Skase Journal of Translation and Interpretation* 1 (1). 2005. 47–69. Online: [http://www.skase.sk/Volumes/JTI01/doc\\_pdf/05.pdf](http://www.skase.sk/Volumes/JTI01/doc_pdf/05.pdf) (Letöltve: 2018. 05. 13. 17:15).
- Ruohonen, Laura, *Jälkisana* = *Uó, Kuningatar K ja muita näytelmiä*, Otava, Helsinki, 2004, 219–224.
- Ruohonen, Laura, *Kuvitelmia kääntämisestä* = *Matkalippu maailmalle. Suomalaisien näytelmien kääntämisestä ja viennistä*, szerk. Aaltonen, Sirkku, Like, Helsinki, 2010, 210–219.
- Ruohonen, Laura, *Sinne ja takaisin: matka draaman maisemaan* = *Jumalainen näytelmä. Dramaturgia työkaluja*, szerk. Salminen, Paula– Snicker, Eli-na, Like, Helsinki, 2012, 32–44.
- Ruuskanen, Annukka–Smeds, Kristian, *Kätkeyty näkyväksi: Mielikuituksen ja toden tilat Kristian Smedsin teatterissa*, Tammi, Helsinki, 2005.
- Saarakkala, Janne, *Mental Smeds* = *Teatteri* 1/2009, online: <https://www.teatteritanssi.fi/2009/02/mental-smeds/>. (Letöltve: 2020. 05. 30. 12:30.)
- Sarris, Andrew, *Notes on the Auteur Theory*. = *Film Culture* no. 27, 1962, 1–8. Online: [http://www.fadedrequiem.com/zoetrope/wp-content/uploads/2007/10/andrew\\_sarris\\_notes\\_auteur\\_theory.pdf](http://www.fadedrequiem.com/zoetrope/wp-content/uploads/2007/10/andrew_sarris_notes_auteur_theory.pdf). (Letöltve: 2011. 11. 25. 15:30).
- Sarris, Andrew, *Egy filmtörténet-elmélet felé*, ford. Kis Anna = *Metropolis – Szerzői elméletek* 2003/4. Online: <https://metropolis.org.hu/egy-filmtortenet-elmélet-fele-1>. (Letöltve: 2012. 01. 05. 6:30)
- Schechner, Richard, *The Politics of Ecstasy* = *Uó, Public Domain: Essays on the Theater*, Bobbs-Merrill, New York, 1969, 209–228.



- Scolnicov, Hanna–Holland, Peter (szerk.), *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, United Kingdom, 1989.
- Serón-Ordóñez, Inmaculada, *Theatre Translation Studies: An Overview of a Burgeoning Field (Part I: Up to the Early 2000s)* = *Status Quaestionis* 2013/5, 90–129. Online: [https://www.academia.edu/6208400/Theatre\\_translation\\_studies\\_An\\_overview\\_of\\_a\\_burgeoning\\_field\\_Part\\_I\\_Up\\_to\\_the\\_early\\_2000s](https://www.academia.edu/6208400/Theatre_translation_studies_An_overview_of_a_burgeoning_field_Part_I_Up_to_the_early_2000s) (Letöltve: 2017. 06. 03. 13:45).
- Serón-Ordóñez, Inmaculada, *Theatre Translation Studies: An Overview of a Burgeoning Field (Part II: From the Early 2000s to 2014)* = *Status Quaestionis* 2014/7, 28–73. Online: [https://www.academia.edu/11935215/Theatre\\_translation\\_studies\\_An\\_overview\\_of\\_a\\_burgeoning\\_field\\_Part\\_II\\_From\\_the\\_early\\_2000s\\_to\\_2014](https://www.academia.edu/11935215/Theatre_translation_studies_An_overview_of_a_burgeoning_field_Part_II_From_the_early_2000s_to_2014) (Letöltve: 2017. 06. 03. 12:15).
- Short, Mick, *From Dramatic Text to Dramatic Performance = Exploring the Language of Drama: from Text to Context*, szerk. Culpeper, Jonathan–Verdonk, Peter–Short, Mick, Routledge, London, 1998, 6–18.
- Shread, Carolyn, *Translating Fatima Gallaire’s Les co-épouses as House of wives: Lessons from a Francophone Text* = *Translation and Interpreting Studies* 2, 2, 2007, 127–146. Online: [https://www.academia.edu/16702709/Translating\\_Fatima\\_Gallaire\\_s\\_Les\\_co\\_%C3%A9pouses\\_as\\_House\\_of\\_Wives\\_Lessons\\_from\\_a\\_Francophone\\_Text\\_2007](https://www.academia.edu/16702709/Translating_Fatima_Gallaire_s_Les_co_%C3%A9pouses_as_House_of_Wives_Lessons_from_a_Francophone_Text_2007) (Letöltve: 2018.07.13. 17:00).
- Sirató Ildikó, *Nemzeti színházak Európában*, Savaria University Press, Szombathely, 2007.
- Snell-Hornby, Mary, *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 2006.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, *The Politics of Translation*. (1992) = *The Translation Studies Reader*, szerk. Venuti, Lawrence, London and New York, 2000, 397–416.
- Suutela, Hanna, *Nerous, teatteri ja sukupuoli: kansallisen tradition piirteitä Jouko Turkan julkisuuskuvassa* = *Kirjoituksia neroudesta – Myytit, kultit, persoonat*, szerk. Koskinen, Taava, SKS, Helsinki, 2006, 57–81.
- Szász Károly, *A műfordításról, különös tekintettel Shakespeare és a Biblia fordítására, 1859* = *A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Józán Ildikó, Balassi Kiadó, Budapest, 2008, 167–187.
- Szele Bálint, „Erős szöveget kell alkotni” – *a Shakespeare-fordító Forgách András a klasszikus és a mai Shakespeare-ről* = *Szabadpart* 2006a/33–34. Online: [http://www.szabad-part.hu/33/33\\_muv\\_szele.htm](http://www.szabad-part.hu/33/33_muv_szele.htm) (2018. 07. 07. 16:30).



- Szele Bálint, *A magyar Shakespeare-fordítás története. Műfordítás-elméleti áttekintés 1785-től 2005-ig* = *Fordítástudomány* 2006b/2., 78–94.
- Szele Bálint, *Szabó Lőrinc Shakespeare-drámafordításai*, PhD-disszertáció, Miskolci Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Miskolc, 2006c.
- Szele Bálint, *Társalogni avval, aki bölcs. 11 Shakespeare-interjú*, Ráció, Budapest, 2008.
- Szemes Péter, *A viszonyteremtés lehetőségei a drámában* = *Pro Philosophia Füzetek* 2006/3. Online: <http://www.c3.hu/~prophil/profi063/szemes.html> (Letöltve: 2017. 09. 10. 10:30).
- Tapper, Janne, *Keinojen filosofia ja instrumentalmismi Jouko Turkan Teatterikorkeakoulun kaudella*, online: [http://www.teak.fi/general/Uploads\\_files/Tapper\\_artikkeli\\_HginTyovaenTeatterin\\_NTNA\\_esitykseen.pdf](http://www.teak.fi/general/Uploads_files/Tapper_artikkeli_HginTyovaenTeatterin_NTNA_esitykseen.pdf) (Letöltve: 2012. 01. 15. 12:30).
- Toldy Ferenc, *A műfordítás elveiről, 1843 = A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Józán Ildikó, Balassi Kiadó, Budapest, 2008, 144–155.
- Trivedi, Harish, *Introduction = Post-Colonial Translation. Theory and Practice*, szerk. Bassnett, Susan – Trivedi, Harish, Routledge, London, 1999, 7–13.
- Truffaut, François, *Une certaine tendance du cinéma français = Cahiers du cinéma* no 31, janvier 1954. Online: <http://cav.upv.free.fr/boulangue/Cinemafrançais/Une%20certaine%20tendance%20du%20cin%20ma%20fran%20ais.pdf> (Letöltve: 2019. 12. 24. 10:00)
- Ubersfeld, Anne, *The Pleasure of the Spectator* (ford. Pierre Bouillaguet, Charles Jose) = *Modern Drama* vol. 25, nr. 1, spring 1982, 127–139.
- Ubersfeld, Anne, *Reading Theatre*, ford. Frank Collins, University of Toronto Press, Toronto–Buffalo–London, (1972) 1999.
- Upton, Carole-Ann (szerk.), *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, Routledge, London and New York, 2000.
- Valo, Vesa Tapio: *3 x dramaturgi. Dramaturgia on näkemisen taidetta*, online: <http://www2.teak.fi/teak/Teak199/12.html> (Letöltve: 2012. 01. 19. 8:00).
- Valló Zsuzsa, *Translating an American Comedy for the Hungarian Stage = Translation Studies in Hungary*, szerk. Klaudy Kinga– Lambert, José – Sohár Anikó, Scholastica, Budapest, 1996, 134–148.
- Valló Zsuzsanna, *A drámafordítás elméletéről* = *Theatron* 4. szám, 1999/nyár-ősz, 42–52.
- Valló Zsuzsa, *„Honosított” angol drámák a magyar színpadon*, Budapest, Presszió Kft., 2002.

- Varga Anikó, *Kortárs dráma – kortárs színház = Játéktér online* 2014. 03. 13. Online <http://www.jatekter.ro/?p=6991> (Letöltve: 2018. 10. 24. 11:25)
- Vanden Heuvel, Michael, *Textual Harassment: Teaching Drama to Interrogate Reading = Theatre Topics* 2, vol. 3, Johns Hopkins University Press, 1993, 159–166.
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London and New York, 1995.
- Venuti, Lawrence, *Translation, Interpretation, Canon Formation = Translation and the Classic: Identity as Change in the History of Culture*, szerk. Lianeri, Alexandra–Zajko, Vanda, Oxford University Press, Oxford. 2008.
- Vermeer, Hans J., *Translation Today: Old and New Problems = Translation Studies: an Interdiscipline*, szerk. Snell-Hornby, Mary–Pöchhacker, Franz–Kaindl, Klaus, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1994, 3–16.
- Virtanen, Ville, *Pitääkö koettaa olla jotain enemmän? Miksei voi saman tien ruveta antautumaan? = Aikansa häikäisevä peili*, szerk. Paavolainen, Pentti, Like, Helsinki, 1999, 158–172.
- Vörösmarty Mihály, *Elméleti töredékek = Vörösmarty Mihály összes művei*, 14. kötet, szerk. Horváth Károly–Tóth Dezső, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1969.
- Windle, Kevin, *The Translation of Drama = The Oxford Handbook of Translation Studies*, szerk. Malmkjær, Kirsten–Windle, Kevin, Oxford University Press, Oxford; New York, 2011, 153–168.
- Wolf, Michaela, *Introduction: The Emergence of a Sociology of Translation = Constructing a Sociology of Translation*, szerk. Wolf, Michaela – Fukari, Alexandra. Amsterdam: Benjamins, 2007. 1–38.
- Wolf, Michaela, *A "Performative Turn" in Translation Studies? Reflections from a Sociological Perspective*, *TranscULTurAl*, vol. 9.1, 2017, 27–44. Online: <http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/TC>. (Letöltve: 2017. 10. 25. 11:15).
- Worthen, William B., *Drama: between Poetry and Performance*, Wiley-Blackwell, Chichester; Malden, MA, 2010.
- Zatlin, Phyllis, *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*, *Multilingual Matters*, Clevedon, United Kingdom, 2005.
- Zuber-Skerritt, Ortrun (szerk.), *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Pergamon Press, Oxford–New York–Toronto–Sydney–Paris–Frankfurt, 1980.

Zuber-Skerritt, Ortrun (szerk.), *Page to Stage: Theatre as Translation*, Rodopi, Amsterdam, 1984.

[Szerző nélkül], *Finn színházi szakemberek Budapesten = Finnagora hírlevél* 2006/10. Online: <http://www.magyarfintarsasag.hu/index.php?ugras=hirolvaso&hirszama=34727>, (Letöltve: 2018. 03. 15. 12:05.)

### Videó- és hangfelvételek

*Jouko Turkka – herrasväen työmies* (interjú a [www.yle.fi](http://www.yle.fi) digitális archívumából), [http://www.yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/jouko\\_turkka\\_-\\_herrasvaen\\_tyomies\\_9251.html](http://www.yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/jouko_turkka_-_herrasvaen_tyomies_9251.html). (Letöltve: 2012. 01. 15. 13.30).

*Miten minusta tuli minä, Leea Klemola* (interjú a [www.yle.fi](http://www.yle.fi) digitális archívumából), [http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/miten\\_minusta\\_tuli\\_minaleea\\_klemola\\_41168.html#media=41171](http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/miten_minusta_tuli_minaleea_klemola_41168.html#media=41171) (Letöltve: 2012. 01. 15. 13.00).

*Turkan lapset* (dokumentumfilm a [www.yle.fi](http://www.yle.fi) digitális archívumából). [http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/turkan\\_lapset\\_46397.html#media=46403](http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/turkan_lapset_46397.html#media=46403) (Letöltve: 2012. 01. 15. 12.30).

*Seitsemän veljestä Turun kaupunginteatterissa* (összefoglaló és filmrészletek a [www.yle.fi](http://www.yle.fi) digitális archívumából), <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2009/02/13/seitseman-veljesta-turun-kaupunginteatterissa> (Letöltve: 2019. 06. 22. 14:10)

Jouko Turkan Seitsemän veljestä (összefoglaló és filmrészletek a [www.yle.fi](http://www.yle.fi) digitális archívumából), <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2007/12/14/jouko-turkan-seitseman-veljesta> (Letöltve: 2019. 06. 22. 16:30)

## REZUMAT

### PEISAJELE TRADUCERII TEATRALE. AUTORI CONTEMPORANI FINLANDEZI DE TEATRU DIN PERSPECTIVA TRADUCĂTORULUI

Această carte își propune să studieze problemele legate de traducerea textelor teatrale create de trei autori finlandezi contemporani: Laura Ruohonen, Leea Klemola și Kristian Smeds.

În cercetarea mea, mă concentrez asupra teoriei și practicii traducerii, în special în privința traductibilității operelor acestor creatori de teatru finlandezi contemporani care – în ciuda anumitor diferențe în ceea ce privește viziunea lor teatrală, subiectele dramatice alese, stilul și metodele de creație – aparțin unui tip relativ nou de autori în cultura teatrală finlandeză: autorul teatral complex, nediferențiat, care este scriitorul, dramaturgul și regizorul spectacolului teatral în același timp. Mai mult, autorul complex apare uneori și în rolul de actor, scenograf (designer vizual), muzician și chiar de director de scenă. Numele unor artiști precum Laura Ruohonen, Leea Klemola, Kristian Smeds, Saara Turunen, Pirkko Saisio, Anna Paavilainen sunt asociate în mod consecvent cu două sau mai multe funcții de autor în critica teatrală și în textele teoretice despre teatrul contemporan. Acești creatori sunt reprezentanții unei tendințe canonizate, instituționalizate în practica teatrală finlandeză contemporană, care se poate numi noul *auteurism*. Unii dintre acești autori (de exemplu, Saisio, Ruohonen și Smeds) au devenit, de asemenea, figuri marcante, personalități provocatoare și inspiratoare în gândirea teatrală contemporană și educația teatrală finlandeză în ultimele două decenii, datorită versatilității lor artistice și spiritului experimental. De asemenea, merită menționat faptul că creșterea bruscă a „vizibilității” internaționale a teatrului și dramelor finlandeze contemporane în noul mileniu se datorează în mare măsură acestor autori multilaterali.

Acești dramaturgi-regizori sunt, în mod evident, de un interes special și pentru traducătorul de teatru, precum și pentru cercetătorul în domeniul studiilor de traducere interesat de natura complexă, multimedială a traducerii de teatru.

Având în vedere statutul recunoscut, canonizat al autorilor menționați mai sus și recunoașterea internațională dobândită de viziunea lor teatrală originală, se pune întrebarea de ce opera lor – precum și drama și teatrul finlandez contemporan în general – este necunoscută atât publicului larg cât și criticilor și oamenilor de teatru din lumea vorbitoare de limbă maghiară; de asemenea, de ce schimbul teatral finlandez-maghiar și traducerea textelor acestor autori reprezentativi este

atât de rară și accidentală? Aceste întrebări ne îndreaptă atenția către traduceri existente ale textelor dramatice contemporane, precum și asupra rolului și poziției textului dramatic preexistent și a dimensiunii verbale în general în operele teatrale ale autorilor selectați. Tradițiile centrate pe dramă ale teatrului maghiar modern și centrarea pe text a teoriei și practicii traducerii teatrale maghiare par să fie în contrast puternic cu metodele auctoriale centrate pe teatralitate și cu utilizarea experimentală a textului pe scenă în operele autorilor finlandezi contemporani, care regizează și scriu într-o manieră nediferențiată. Astfel este neobișnuit de greu să separăm textele lor de teatru de spectacolele din care fac parte. În consecință, datorită poziției slăbite a dialogului convențional „bine făcut”, a textului dramatic preexistent și, în anumite cazuri, chiar și a dimensiunii verbale în ansamblu, teatrul de autor contemporan constituie un domeniu de cercetare excepțional de interesant pentru traductologi, care îndeamnă la reflecție. Studiul acestor texte de teatru auctoriale din perspectiva traducătorului (și a specialistului traductolog) ne motivează să avansăm de la întrebarea mai generală a traductibilității lingvistice către problemele mai specifice ale mediului teatral, la aspecte pragmatice, potențialul performativ, precum și dimensiunea intersemiotică a traducerii teatrale.

Structura cărții este menită să reflecte dubla focalizare a cercetărilor mele legate de fenomenul *auteurismului* în teatrul finlandez contemporan: pe de o parte investigarea complexei probleme a traducerii textelor dramatice create de personaje reprezentative ale scenei contemporane; în acest fel, în centrul atenției stă contemplarea textelor de teatru de autor prin ochii traducătorului, prin traducere; pe de altă parte, acest obiectiv primar dovedindu-se imposibil fără examinarea mai profundă a profilului auctorial, precum și a tehnicilor de utilizare a textului, a verbalității în operele autorilor respectivi, a fost necesară revizitarea ideilor despre traducerea teatrală și regândirea acestui domeniu din perspectiva *auteurismului*, luând în considerare concepțiile autorilor individuali despre rolul textului, și totodată a traducătorului, în spectacolele/ operele de artă multimediale create de ei.

Prin examinarea detaliată a profilului auctorial a trei reprezentanți de seamă ai teatrului contemporan de autor finlandez, prin combinarea considerațiilor teoriei traducerii teatrului și a teoriei/teoriilor autorului, precum și prin completarea investigației diacronice cu prezentarea sincronă a întrebărilor teoretice și praxeologice legate de problematica traducerii teatrale, am încercat să clarific motivele pentru care transferul textelor finlandeze de teatru de autor într-o altă cultură – adică traducerea într-un sens mai larg – ridică probleme mai diverse decât transferul de texte dramatice văzute ca piese de literatură independente de scenă. În funcție de contextul țintă, de spectacolul și de publicul pentru care este destinată traducerea, aceasta poate lua mai multe forme, de la traducerea interlinguală fidelă textului sursă, până la adaptarea pragmatică sau rescrierea orientată spre contextul țintă, până la descrierea documentară densă și interpretativă sau traducerea și interpretarea intermedială.

În concluzie, textele auctoriale scrise pentru scenă solicită redefinirea rolului traducătorului teatral, și invită la reflecție critică asupra concepțiilor tradiționale centrate pe text în studiul traducerii teatrale în discursul translaticologic maghiar.

## ABSTRACT

LANDSCAPES OF THEATRE TRANSLATION.  
 CONTEMPORARY FINNISH AUTEUR THEATRE  
 THROUGH THE EYES OF THE TRANSLATOR

This book sets out to the translational problems posed by the theatre texts created by three most original contemporary Finnish theatrical auteurs: Laura Ruohonen, Leea Klemola and Kristian Smeds.

In my research, I focus on the translation and translatability of works by these contemporary Finnish theatre makers who, despite certain differences as regards their theatrical vision, choice of dramatic subject matter, style and methods of creation, all belong to a relatively new type of authors in Finnish theatre culture: the complex, undifferentiated theatrical auteur who is the writer, dramaturge and director of the theatrical artwork at the same time, moreover, sometimes appears in the role of actor, visual designer, musician, and even stage manager. It is by no way a coincidence that the names of such artists as Laura Ruohonen, Leea Klemola, Kristian Smeds, Saara Turunen, Pirkko Saisio, Anna Paavilainen are regularly associated with two or more authorial functions in theatre criticism and theoretical writings on contemporary theatre. They represent a canonized trend of new auteurism. In addition, some of these authors (e.g. Saisio, Ruohonen and Smeds) have also become dominant personalities, provocative and inspiring figures in contemporary Finnish theatrical thinking and theatre education over the last two decades, thanks to their versatility and experimentation. It is also worth mentioning that the sharp increase in the international “visibility” of contemporary Finnish theatre and drama in the new millennium is also largely due to these multifaceted authors.

These theatre-making playwrights and writer-directors are evidently of special interest for the theatre translator, too, as well as for the translation studies researcher interested in the complex multimedial nature of theatre translation.

Taking into consideration the well-recognized, even canonized status of the above-mentioned authors and the international recognition gained by their original theatre vision, the question arises why their work, and today’s Finnish drama and theatre in general, is still invisible both to the general public and to critics and theatre makers in the Hungarian-speaking world; why is Finnish–Hungarian theatrical exchange and the translation of these representative authors’ texts so sparse and accidental? These questions turn our attention to the existing translations of contemporary drama texts, as well as to the role and position of

pre-existing drama and of the verbal dimension in general in the selected authors' theatre works. The drama-centered traditions of modern Hungarian theatre and the text-centeredness of the theory and practice of Hungarian theatre translation seem to be in sharp contrast to the stage-centered authorial methods and experimental text usage of contemporary Finnish auteurs, who direct and write in an undifferentiated manner, thus their theatre texts are unusually difficult to separate from the performances they form organic part of. Consequently, the weakening position of conventionally well-made dialogue, of pre-existing drama and, in certain cases, even of the verbal dimension on the whole makes today's auteur theatre an exceptionally thought-provoking research field for theatre translation specialists. When studying these authorial theatre texts from the perspective of the translator (and translologist), it seems necessary to move on from the more general question of linguistic translatability to the more specific problems of the theatrical medium, to pragmatic aspects, performative potential, as well as to the intersemiotic dimension of theatre translation.

The structure of the book is meant to reflect the double focus of my research into the phenomenon of auteurism in contemporary Finnish theatre: on the one hand I was interested in investigating the complex problem of translation of dramatic texts created by representative theatre makers of the contemporary scene, that is, in contemplating auteur theatre texts through the eyes of the translator, through translation; on the other hand, this primary task having proved impossible without the deeper examination of the chosen artists' authorial profile and text usage, it was necessary to look at and rethink theatre translation from the perspective of auteurism, taking into consideration the individual authors' views on the role of the verbal element and translation in the performances/ plurimedial artworks authored by them.

By means of a detailed examination of the authorial profiles of three prominent representatives of contemporary Finnish *auteur* theatre, by combining the considerations of theatre translation theory and *auteur* theories, as well as completing diachronic investigation with the synchronic overview of theoretical and praxeological questions I managed to understand and hopefully also to convey to the readers the reasons why the transfer of Finnish *auteur* theatre texts to another culture – that is, translation in a broader sense – raises more diverse problems than the transfer of dramatic texts seen as pieces of literature independent of any performance. Depending on the target context, the target performance and the audience for which the translation is made, it can take many forms, from interlingual translation faithful to the source text, through pragmatic adaptation or radically target-oriented rewriting to documentary and interpretive thick description or intermedial translation and interpretation.

As an open conclusion, we may add that these authorial texts written for the stage necessitate the reinterpretation of the role of theatre translators, too, and call for a reflected critique of the traditionally text-centered conceptions about drama and theatre translation in the Hungarian translological discourse.



A színház teljesség. A jó színház – nevezzük inkább igazi színháznak – alkalmat ad mindenkori jelenünk és benne magunk szemlélésére, lényeges összefüggések felismerésére, értelmezésre-értékelésre, tényleges cselekvésre.

Ilyen színház változatait vizsgálja Jankó Szép Yvette, a kortárs finn színház mint társadalmi cselekvésre készítő művészeti események tényleges ismerője. Ő maga műfordító – a kötetben tárgyalt szerzők közül Leea Klemola, Laura Ruohonen, Kristian Smeds színházi szövegeiből is fordított magyarra – és a kortárs dramaturgia tanára. Egyszersmind az összehasonlító dráma- és színháztudomány ritka területének kutatója: a színház varázslatát több „szerzőhöz” köti: hiszen csak az összehangolt munka hozhat létre a közönséget érdemben megszólító produkciót.

A színház a megismerések helye! Érdeemes körülnéznünk a színházi világban, és ha a rendező nemcsak saját ötletére és kiválasztott művészeire, technikusaira figyel, hanem mint szerzőtárssal, a műfordítóval is együtt dolgozik, kultúrák találkozhatnak a színházi élményben.

A cím (játékos) metaforikája pedig a színház természetéből adódik – de a kötet tudós szerzőjének lényére is jellemző.

(Egyed Emese)

ISBN 978-606-739-200-5



9 786067 392005