

Az explicitáció jelensége operai feliratok fordításában¹

Bozsik Gyöngyvér

E-mail: bozsik.gyongyver@invitel.hu

Kivonat: Az opera zene-szövegegysége komplex médiumnak, „audio-vizuális szövegnek” tekinthető, amely mind verbális, mind pedig nem verbális üzeneteket is tartalmaz, melyeket a fordítónak valamiképpen továbbítania kell a feliratban, ami korántsem egyszerű feladat, tekintettel arra, hogy a tárgyalt műfaj esetén a zene és a szöveg elválaszthatatlan, és a zene mondhatni „érinthetetlen”, azaz a fordító komoly korlátokba ütközik. Tanulmányomban Da Ponte *Figaró házassága* című librettóját vizsgálom a Blum-Kulka (1986) nevéhez köthető ún. „explicitációs hipotézis” alapján, egészen pontosan az explicitáció három fajtája, a kulturális, a csatornaalapú és a csökkentésalapú explicitáció kapcsán (Perego 2003). Vizsgálatom eredményei alapján az explicitáció jelensége a filmfeliratokhoz hasonlóan az operafordítások esetében is megjelenik, és szerepe időnként jelentősebb lehet, mint a hagyományos feliratok esetében, hiszen a non-verbális aurális csatorna által közvetített tartalom jóval hangsúlyosabb, mint egy egyszerű film esetében, ahol például a háttérzene leggyakrabban csak kiegészítő funkciót kap, míg az operánál gyakorlatilag egyenrangú a szöveggel.

Kulcsszavak: opera, multimédia fordítás, explicitáció, felirat

1. Az operaszövegek fordításának főbb jellemzői

Sokan azon a véleményen vannak, hogy az opera műfajában a zene az elsődleges, a szöveg pedig csak afféle kiegészítés, amely esetenként segíthet a történet közvetítésében, de ha a zene és a színpadi játék megfelelően kifejezi a cselekményt, akkor a szöveg lényegtelen. Ez azonban korántsem igaz, hiszen az opera nem véletlenül szöveges műfaj: a szöveg ugyanolyan szerves része a műnek, mint a zene. Ez a két összetevő szerves egészet alkot, és egyik a másik nélkül mindenképpen hiányérzetet keltene a hallgatóságban.

Amint a librettó és a zene között a szerző megtalálja a kívánt összhangot, megszületik a mű. Egy adott nyelven. Viszont ha fontos a szöveg, akkor az is fontos, hogy mindenki megértse. Ennek megfelelően tehát az operák terén is korán,

¹ A XXI. Magyar Alkalmazott Nyelvészeti Kongresszuson megtartott előadás írott változata. Szombathely, 2011. augusztus 29–31.

gyakorlatilag a műfaj történetének kezdetén megjelent a fordítás, és a különböző nyelvi változatok általában már nem sokkal a darabok megszületését követően elkészültek. Mivel az opera hallgatásakor egyszerre két auditív rendszer van jelen, a zene és a szöveg, a fordítónak mindkettőre tekintettel kell lennie.

A lefordított librettóból készülhet operaházi felirat, énekelhető változat vagy akár filmfelirat is. A zene és a szöveg elválaszthatatlansága és a zene „érinthetetlen” jellege miatt a fordító mindegyik esetben komoly korlátokba ütközik, és a fordítás minősége nagyban befolyásolja az opera későbbi élvezhetőségét.

Az énekelhető változat esetében a fordítónak olyan szöveget kell alkotnia a célnyelven az eredetiből, amely prozódiailag, szemantikailag és költészetileg is megfelel az eredetinek. Az énekelhetőség különösen megnehezítheti a fordító munkáját, mivel egy valóban jól énekelhető fordítás elkészítéséhez a fordítónak az éneklés technikájával legalább olyan jól tisztában kell lennie, mint a fordításával. Ennélfogva megfelelő zenei képzettség, ismeretek nélkül senki sem válhat jó operafordítóvá.

A feliratok fordítása napjainkban közkedvelt kutatási téma lett (Griesel 2009). Itt is komoly korlátokba ütközhet az, aki célnyelvi megfelelőt keres a forrásnyelvi szöveghez. Az operaházi feliratok a szöveggönyv sűrített, fordított változatát jelentik, melyeket manuális irányítással vetítenek ki a színpad fölé (illetve egyes operaházakban a székek háttámlájára) (Griesel 2005). Az egyes előadások szinte mindig különböznek egymástól, így a feliratozónak folyamatosan figyelnie kell az eseményeket, és annak megfelelően kell irányítania a vetítést, hiszen, mivel élő előadásokról beszélünk, mindig fennáll annak a lehetősége, hogy kimarad egy-egy sor, ugrik a cselekmény, és erre természetesen a feliratozónak is reagálnia kell, így például át kell ugornia az énekes által kihagyott szakaszt, azaz folyamatosan összhangban kell tartania a megjelenített szöveget a színpadon elhangzottakkal.

Az operai műfajból adódóan gyakran előfordul, hogy egyszerre többen is énekelnek a színpadon (tercettek, kvartettek stb.), és ilyenkor a fordítónak a rendezés alapján kell eldöntenie azt, hogy mely megszólalásokból mennyit is tüntet fel a feliratban, hiszen arra általában nincs lehetőség, hogy minden megszólalás teljes mértékben felkerüljön. Ezen felül azt is érzékeltetnie kell, hogy melyik mondat mely szereplő szájából hangzott el. Ez egyrészt nagyon fontos a cselekmény követhetősége szempontjából, másrészt viszont meglehetősen nehéz feladat, hiszen a szereplők nevének feltüntetésére nincsen hely a szöveg mellett, így a szövegnek egyértelművé kell tennie, ki is mondta.

Bár a felirat szövegét nem éneklik, annak mindenképpen tükröznie kell a darab zeneiségét, hiszen a nézők azt a zene hallgatásával egy időben olvassák, és csak akkor lesz valóban élvezhető ez a „kettős”, ha a szöveg a lehetőségekhez mérten visszaadja a zenében hallott ritmikát, tempót. Azaz itt egy komplex médiumnak tekinthető „audiovizuális szövegről” beszélünk, ami mind verbális, mind pedig nem verbális üzeneteket is tartalmaz, melyeket a fordítónak valamilyen módon továbbítania kell a feliratban.

Az említett nehézségek az operafilmek feliratozásában is megjelennek, de ott az előbbiekhöz képest kevesebb korlátozással kell a fordítónak számolnia,

hiszen egy adott előadáshoz, rendezéshez készül a célnyelvi szöveg, és a felirat mennyisége sincs olyan mértékben korlátozva, mint az élő operaházi kivétel esetében.

2. Az explicitáció

Az explicitációként ismert fordítási művelet során a fordító a célnyelvi szövegben részletesebben, pontosabban, esetenként hosszabban, több szóval fejez ki valamit, mint a forrásnyelvi szöveg. A Blum-Kulka nevéhez köthető ún. „explicitációs hipotézis” a következőket mondja ki:

A forrásnyelvi szöveg interpretációjának folyamatában olyan CNY szöveg jöhet létre, amely redundánsabb mint a FNY szöveg. A redundancia kifejeződik abban, hogy nő a CNY szöveg kohézív explicititásának szintje. Ezt az érvelést “explicitációs hipotézisnek” nevezhetjük, amely azt állítja, hogy a FNY szövegről a CNY szövegre való áttérés folyamatában megfigyelhető a kohézív explicititás növekedése, függetlenül két nyelv rendszerbeli és szövegépítési különbségeitől. Ebből az következik, hogy az explicitációt olyan jelenségnek tartjuk, amely inherens része a fordítás folyamatának. (Blum-Kulka 1986: 19)

Fajtaikat tekintve a következő explicitáció-típusokról beszélhetünk (Klaudy 1999): kötelező, fakultatív, pragmatikai, valamint fordításspecifikus. Kötelező explicitációra akkor kerül sor, ha a fordító számára az explicitáció jelenti az egyetlen megoldást – a nyelvek szintaktikai, morfológiai és szemantikai rendszereinek különbségei miatt – arra, hogy helyes célnyelvi szöveget alkosson. Ezzel szemben a fakultatív explicitáció – amint azt neve is mutatja – nem kötelező a fordítóra nézve, a célnyelvi szöveg anélkül is helyesnek mondható, azonban „fordításízű” lesz, azaz érezhető lesz rajta, hogy nem a célnyelven született, hanem fordítás. Itt elsősorban nyelvhasználati különbségekre és műfajspecifikus jellemzőkre gondolhatunk, melyek nem feltétlenül egyeznek meg az egyes nyelvekben. A harmadik típusra, azaz a pragmatikai explicitációra akkor kell sort keríteni, amikor a forrásnyelvi és célnyelvi közönség háttérismeretei különböznek, és azokat kell valamilyen módon egységesíteni a fordítónak. Ennél a kategóriánál tehát elsősorban az ún. reáliák speciális fordítási megoldásaira gondolhatunk. Az utolsó kategória a fordításspecifikus explicitáció, ahol maga a fordítás természete indokolja az explicitáció használatát.

3. A feliratok és az explicitáció

A felirat, amely gyakorlatilag egy audiovizuális termék beszélt (énekelt) nyelvi szövegének írott formája, általában a képernyő alján (operaházak esetében a színpad fölött vagy a székek háttámláján) helyezkedik el. Mivel a szemiotikus csatornák közül egyszerre több is működik feliratozott film/műsor

megtekintésekor, a feliratokat poliszemiotikus szövegeknek hívhatjuk. Tehát például egy feliratos film megtekintésekor a néző akusztikus és vizuális csatornái mind verbális, mind pedig non-verbális információt befogadnak. Ezek részletezését a következő táblázat (Gottlieb 1998) tartalmazza:

1. táblázat

Vizuális és akusztikus csatornák felosztása (Gottlieb 1998)

akusztikus csatornák	verbális	párbeszéd, háttérben elhangzó szövegek, dalszöveg
	non-verbális	zene, természeti hangok hangeffektusok
vizuális csatornák	verbális	felirat, írott jelzések a képernyőn
	non-verbális	képek, elrendezés folyamat

A felirat elkészítése három szakaszra osztható: (1) a szóbeli kód írottá alakítása, (2) a forrásnyelvi szöveg célnyelvivé alakítása, valamint (3) a szöveg tömörítése. „Veszteségekről” nem csupán a harmadik szakaszban beszélhetünk, hanem valamennyiben, hiszen az első folyamatban a szöveg prozódiai jellegzetességeinek egy része tűnik el, míg a másodikban bizonyos nyelvspecifikus elemek tűnhetnek el. Természetesen a tömörítés jelenti – mennyiségileg – a legnagyobb veszteséget a szövegnek, hiszen ilyenkor kell a fordítónak beleférnie az előre meghatározott karakterszámba, illetve időbe, ami komoly korlátozó tényezőt jelent.

Láthatjuk tehát, hogy a feliratok kapcsán elsődleges fontosságú, hogy a végső célnyelvi szöveg jóval rövidebb legyen, ez pedig első hangzásra ellentmond az explicitáció alkalmazásának, ami általában növeli a szövegmennyiséget, de semmi esetre sem csökkenti azt. Mindazonáltal a feliratok fordítói is szembesülnek a tradicionális fordítás nehézségeivel, tehát bizonyos esetekben náluk is legalább olyan indokolt lehet az explicitáció alkalmazása, mint másoknál.

Ezt a kettősséget a filmfeliratok kapcsán például Elisa Perego (2003) vizsgálta, aki célnyelvi szövegeiben a hozzáadás és a specifikáció előfordulásait kereste az explicitáció különböző típusaiban, melyek nála a következők voltak: kulturális, csatornaalapú, illetve csökkentésalapú (ez utóbbi kifejezetten a feliratozás miatti szövegtömörítésből adódó explicitációs elemekre utal). Eredményei azt mutatják, hogy a feliratozott filmek poliszemiotikus jellege jelentős hatást gyakorol az explicitációra. A vizsgált szövegek alapján azt tapasztalta, hogy az explicitáció kifejezetten segíti a feliratozott filmek megértését, mivel a követ-

keztetési jelentések megértéséhez a nézőnek kevesebb ideje áll rendelkezésre, mint olvasás esetén, tehát az explicitáció alkalmazása kifejezetten hasznos a feliratok fordításakor. Ez a hozzáadások, kiegészítések alkalmazására is igaz, ugyanis azok nagyban segíthetnek abban, hogy a film non-verbális üzenetei is integrálódjanak az új verbális anyagba, illetve segíthetnek a kihagyott elemek pótlásában.

4. Az operafeliratok és az explicitáció

Az operafeliratok jellegükből, szerepükből adódóan nagyon sokban hasonlítanak a filmfeliratokhoz, fontos azonban megemlíteni néhány hangsúlyos különbséget. Szemben a filmekkel az opera élő műfaj (kivéve az operafilmeket, de ezeket jelen dolgozat nem tárgyalja), azaz minden előadás más és más, és a felirat is részben „élőben születik”, hiszen a feliratozónak folyamatosan figyelemmel kell kísérnie az előadást és manuálisan kell elindítania az egyes feliratrészek kivételét az éppen aktuális előadás sebességének megfelelően, illetve észlelnie kell az esetleges kihagyásokat, tévesztéseket, és azokra lehetőleg reagálnia kell.

Amint azt korábban említettem, a filmfeliratozás első szakaszában a szöveg prozódiai jellegzetességeinek egy része tűnik el. Az operáknál természetesen az első szakasz vesztesége jóval nagyobb, hiszen a szöveget annak írottá alakításakor a zenei jellegzetességeitől is megfosztjuk. A filmekkel szemben az operaházi feliratok esetében azzal a hátránnyal is számolni kell, hogy „különlegesebb” tipográfiai megoldásokra nincs lehetőség, mivel a legtöbb feliratozó készülék aránylag elavult, így például sem félkövér, sem pedig dőlt betűk megjelenítésére nem képesek, ami időnként segíthetne például a hangsúlyos elemek vagy a beszélők azonosításakor. Ennek megfelelően az operáknál gyakorlatilag egyedül a központosítás jelent tipográfiai segítséget a fordítónak, illetve a nézőknek.

A második szakasz problémái természetesen megegyeznek a filmnél említettekkel, a harmadik, a feliratozás miatti csökkentés, valamivel komolyabb mérlegelést kíván a fordítótól. Az általam vizsgált operaszöveget, Da Ponte *Figaró házassága* című librettóját – ahol az első felvonás első jelenetét vizsgáltam részletesen – többen több célból is lefordították. Operaházi feliratozás céljából kettő készült, az egyik Romhányi Ágnes, a másik Nádasdy Ádám műve. A két fordítás mennyiségbeli eltérése – a Romhányi-fordítás mondatszám 79, szószám 581, míg a Nádasdy-féle szöveg mondatszám 63, szószám 468 – is jól érzékelteti, hogy ugyanazon szöveg egyező (felirat) célú fordítása igen eltérő fordítói döntéseket hozhat.

Az operák egyik jellegzetessége, hogy gyakran több szereplő is egyszerre „kap szót”, ilyenek a duettek, tercettek stb. Ezen részek fordítása igen nehéz, hiszen a feliratul szolgáló két sorban egy megszólaló szövegénél többet feltüntetni az esetek többségében lehetetlen, hát még négyét! A feliratnak viszont követnie kell a cselekményt, így valamilyen kompromisszumos megoldásra kell törekedni. Ez jelentheti azt, hogy „szaggatottan”, félmondatonként-mondatonként „érkezik” a beszélgetés szövege hol az egyik, hol a másik beszélőtől, amit

a nézőnek kell összeraknia, illetve azt is, hogy egy értelmező összegzést kapunk az egyes beszélők mondanivalójáról. Az első megoldás előnye, hogy jobban követi a zenét, azaz nagyobb lesz az egység a felirat és az előadás között, hátránya viszont, hogy jóval nagyobb koncentrációt kíván a nézőtől.

A másik nehézséget az előbb említett zenei illeszkedés jelenti. A vizsgált fordítók közül Romhányi mindig arra törekszik, hogy a felirat ne csupán a cselekményt, hanem a zenét is kövesse, azaz a szöveg ritmikája, szerkezete például hasonlítson a zenéjéhez, így a dialógusokat gyakran a zenei szerkezet tükrében a fent említett „szaggatott” módon jeleníti meg:

(1) Romhányi-féle változat: ²

<i>Suzanne</i> ²	Illik nékem, jó lesz így?
<i>Figaro</i>	Ez öt...
<i>Suzanne</i>	Ide nézz, kedves Figaróm!
<i>Figaro</i>	... meg tíz...
<i>Suzanne</i>	Ide nézz, ugye jól áll ez a fátýol?
<i>Figaro</i>	húsz... harminchat... negyvenhárom...

Ezzel szemben a Nádasdy-változat nem fordít hangsúlyt a zeneiségre, csak a cselekmény tömör összefoglalására törekszik (azaz halljuk, hogy Figaro méregeti a leendő szobájukat, menyasszonya pedig esküvői ruháját próbálja). Nála a fenti rész a következőként jelenik meg:

(2) Nádasdy-féle változat

<i>Figaro</i>	5... 10... 20... 36... 43.
<i>Suzanne</i>	Na, így már igazán tetszik, juj, de jól áll ez nekem!
<i>Suzanne</i>	Nézz ide, drága Figaróm, nézd meg, a kalapkám hogy áll!

Az explicitációs műveletek vizsgálatában Perego (2003) felosztását fogjuk követni, aki a filmfeliratok kapcsán kulturális, csatornaalapú és csökkentésalapú explicitációt különít el. Érdekes módon a kulturális explicitáció az operák kapcsán elég ritkán jelenik meg, annak ellenére, hogy témájukat különböző

² A feliratok tárgyalásánál jelen tanulmányban a bal oldali oszlopban mindig megjelenítem a beszélő nevét a könnyebb értelmezés érdekében. Ez az eredeti feliratnak természetesen nem része. A tördelés azonban mindig az eredeti feliratot követi.

kultúrákból merítik. Ennek okát valószínűleg abban kereshetjük, hogy bár a cselekmények helyszínét a librettószerzők a világ különböző pontjaira helyezik, a történet központi magja általában nagyon egyszerű és lényegében független a külső környezettől.

Így például a Spanyolországban játszódó *Carmen* története bármely egyéb országban is elképzelhető lenne, és bár jelennek meg benne az országra jellemző szereplők, így például egy torreador, a történet szempontjából lényegtelen, hogy mi is a férfi foglalkozása, azaz a fordítónak nem kell magyarázattal szolgálnia. Az operák célközönségének kognitív környezete tehát szükségtelenné teszi az explicitációt. Ők inkább az idegenítő fordítást igénylik; természetesnek veszik, hogy egy más kultúra jelenik meg a darabban, és komolyabb háttérismerteket nem kívánnak róla szerezeni. Végző soron itt a pontos tartalmi megfelelés nem annyira fontos, a kontextuális hatás szempontjából a zene fontosabb.

Ezzel szemben csatornaalapú explicitációt már inkább találhatunk a fordításokban, hiszen mind a non-verbális auditív, mind pedig a non-verbális vizuális csatorna jelenléte hangsúlyos. Ezen típusú explicitáció jelenléte, alkalmazása természetesen ugyancsak fordításonként, fordítónként különbözik. Az auditív csatorna esetében, amint azt már említettem, a zeneiség szövegszintű megjelenítése elsősorban Romhányi változatában jelenik meg. Ez azonban nem könnyen észrevehető, hiszen a zeneiséget a kiválasztott szavak lüktetése, a szöveg ritmikája adja, ami nem nevezhető hagyományos explicitációnak, főleg, mivel az eredeti forrásnyelvi változatban ez a lüktetés, zeneiség ugyancsak megvan. A vizuális csatornához kapcsolódó explicitáció a filmfeliratoknál tapasztalt módon természetesen ugyancsak megjelenik, így például Nádasdy szövegében a következőket olvashatjuk:

(3) Nádasdy-féle változat:

<i>Suzanne</i>	Na, így már igazán tetszik, juj, de jól áll ez nekem!
<i>Suzanne</i>	Nézz ide, drága Figaróm, nézd meg, a kalapkám hogy áll!

Ezzel szemben az eredeti librettó fordítása így hangzik:

(4) Eredeti librettó szószerinti fordítása:

<i>Suzanne</i>	Idenézz csak, kedves Figaróm, idenézz csak, kedves Figaróm, idenézz, idenézz.
<i>Suzanne</i>	Ez a fejdísz milyen jól áll, ez a fejdísz milyen jól áll.

Azaz Nádasdy feliratában „hangot ad” a tükör előtti „illegetésnek” is, ami az eredeti szövegben nem jelenik meg egyértelműen.

A csökkentésalapú explicitációk kapcsán nagyon fontos kérdés az ismétlések szerepeltetése. Az ismétléseknek különféle szerepet tulajdoníthatunk, és ez sok esetben műfajfüggő (Ben-Ari 1998). Ennek megfelelően, mivel a zenében

– például a dinamika vagy a ritmika változtatása mellett – kifejezetten hangsúlyos az ismétlések szerepe, ez az opera műfajára is igaz. Így tehát az ismétlések különleges kérdést vetnek fel az operák fordításakor, és komoly dilemma elé állítják a fordítót. Ez főként a feliratok esetében igaz, hiszen az énekelhető változatoknál magától értetődik, hogy az ismétlődő részek a fordított szövegbe is bekerülnek.

Ezzel szemben a feliratoknál felmerül a kérdés, hogy vajon az ismétlések csak a felesleges karakterek számát növelik, vagy fontos részét képezik a darabnak, azaz azokat a feliratban is szerepeltetni kell. Az említett kérdésre vonatkozóan különféle véleményekkel találkozhatunk. Vannak, akik az előbbi, míg mások az utóbbi elképzelést osztják. Az utóbbi esetben azzal érvelnek, hogy a zeneszerző által megírt darab zeneisége csak akkor adható vissza, ha az ismétlések a feliratban is helyet kapnak. Ez azonban csak akkor helytálló, ha a felirat a korábban említetteknek megfelelően, ritmikailag is hűen követi a zenét, azaz a néző valóban együtt olvassa a szöveget a zene hallgatásával. Amennyiben azonban ez nem így történik, és a feliratozott szöveg csupán összegzése a színpadon elhangzottaknak, és sem ritmikailag, sem tempóilag nem követi a zenét, akkor azt mondhatjuk, hogy az ismétlés is felesleges, hiszen szerepe lényegében elveszik (Virkkunen 2004). A vizsgált fordítások alapján Nádasdy az előbbi, Romhányi pedig az utóbbi nézetet vallja, amit a következő példák is jól szemléltetnek:

(5) Romhányi-féle változat:

<i>Suzanne</i>	Nos, tudd meg, mi van még...
<i>Suzanne</i>	De kérlek, ne vádolj, azt nem tűröm ám!
<i>Figaro</i>	No, mondd hát, mi van még!
<i>Figaro</i>	De kérlek, ne kínozz, azt nem bírom már!
<i>Suzanne</i>	De kérlek, ne vádolj!
<i>Suzanne</i>	Azt nem tűröm ám!
<i>Figaro</i>	De kérlek, ne kínozz, azt nem bírom már!
<i>Suzanne</i>	És most hallgass meg végre!

(6) Nádasdy-féle változat:

<i>Suzanne</i>	Ha hallani akarsz mindent, verd ki a fejedből a gyanakvást, mely engem úgy sért.
<i>Figaro</i>	Hallani akarok mindent: a kétség, a gyanú jéggé fagyaszt.
<i>Suzanne</i>	Nos, jó: akkor csönd, és figyelj.

Érdekes módon bizonyos részeknél éppen ellenkező megoldást alkalmaz a két fordító, azaz Nádasdy tart meg többet az eredeti szövegből. Ő ugyanis a következő részben megtartja a hangutánzó szavakat, míg Romhányi elhagyja azokat:

(7) Nádasdy-féle változat:

<i>Figaro</i>	Ha netán a grófné hív téged éjjel: „csin-csin!”, egy lépés és csak átszaladsz.
<i>Figaro</i>	Aztán ha máskor engem hív a gróf úr: „bim-bam!”, egy ugrás, és már ott vagyok.
<i>Suzanne</i>	Aztán ha egy reggel a drága kis gróf úr: „csin-csin!”, téged elküld pár mérföldnyire,
<i>Suzanne</i>	„bim-bam!”, az ajtóhoz hajtja az ördög: egy ugrás és itt van...

(8) Romhányi-féle változat:

<i>Figaro</i>	Ha tán késő éjjel a grófné csenget érted...
	Csak egy lépés és nála teremsz!
<i>Figaro</i>	És meglehet persze, hogy engem hív a gazdám...
<i>Figaro</i>	Egyet ugrom, és ott vagyok már!
<i>Suzanne</i>	S egy szép nap a csengőt megrázza a gróf úr...
<i>Suzanne</i>	A drága, a drága kis gróf úr!
<i>Suzanne</i>	Elküld téged, hogy messzire járj!
<i>Suzanne</i>	Egy-két lépés és ott teremhet nálam...

A fenti különbségnél láthatjuk, hogy Romhányi megfelelő explicitációval élt, a *csengetés*, *megrázza a csengőt* kifejezésekkel egyszerre a hívást és a csilingelő hangot is kifejezte, azaz közvetítette a verbális és a gyakorlatilag non-verbális tartalmat is, de ezzel együtt csökkentette a szöveg mennyiségét is. Ez a szövegrész kiválóan példázza, miként lehet egy explicitáció egyszerre jelentésnövelő és szövegcsökkentő hatású is.

5. Összegzés

Összegzésül a fentiek alapján elmondható, hogy bár az operaházi feliratozás technikai lehetőségei korlátozottabbak a hagyományos filmfeliratozás eszköztáránál, az explicitáció jelensége a filmfeliratokhoz hasonlóan az operafordítások esetében is megjelenik, és szerepe időnként jelentősebb lehet, mint a hagyományos feliratoknál, hiszen a non-verbális akusztikus csatorna által közvetített tartalom jóval hangsúlyosabb, mint egy egyszerű film esetében, ahol például a háttérzene leggyakrabban csak kiegészítő funkciót kap, míg az operánál gyakorlatilag egyenrangú a szöveggel.

Természetesen a tárgyalt kérdéskör jobb megvilágításához további kutatás szükséges, hiszen jelen elemzés csupán egyetlen operára, és annak is csak egy bizonyos részére korlátozódott, azaz jelen elemzés elsősorban téma-, illetve kérdésselvetésül, egy fajta kezdeti tapogatózásul, későbbi kutatások kiindulási pontjául szolgál.

Irodalom

- Ben-Ari, N. 1998. The Ambivalent Case of Repetitions in Literary Translation. Avoiding Repetitions: A “Universal” of Translation? *Meta* Vol. 43. No. 1. 68–78.
- Blum-Kulka, Sh. 1986. Shifts of cohesion and coherence in translation. In: House, J. Blum-Kulka, Sh. (eds) *Interlingual and intercultural communication: Discourse and cognition in translation and second language acquisition studies*. Gunter Narr. Tübingen. 17–35.
- Gorlée, D. L. 1997. Intercode translation: Words and music in opera. *Target* Vol. 9. No. 2. 235–270.
- Gottlieb, H. 1998. Subtitling. In: Baker, M. (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge. 244–248.
- Griesel, Y. 2005. Surtitles and Translation. Towards an Integrative View of Theater Translation. In: *MuTra Conference Proceedings*. 14. http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_proceedings.html
- Griesel, Y. 2009. Surtitling: Surtitles and other Hybrid on Hybrid Stage. *Trans. Rivista de Traductologia* Vol. 13. 119–127.
- Klaudy K. 2009. Az explicitációs hipotézisről. *Fordítástudomány* 1. évf. 2. szám 5–22
- Perego, E. 2003. Evidence of Explicitation in Subtitling: Towards a Categorization. *Across Languages and Cultures* Vol. 2. No. 4. 63–88.
- Virkunen, R. 2004. The Source Text of Opera Surtitles. *Meta* Vol. 49. No. 1. 98–97.