Polcz Károly

A filmfordítás kutatása a nyelvészeti fordítástudomány és pragmatika tükrében

Absztrakt

A tanulmányban javarészt azokat a filmfordítással kapcsolatos kutatásokat kívánom bemutatni, amelyek a nyelvészeti fordítástudomány és a nyelvészeti pragmatika paradigmájában születtek. Először is tisztázom a fordítástudomány és a pragmatika néhány alapfogalmát. A következő részben körüljárom az audiovizuális fordítás fogalmát, és rávilágítok az ezzel kapcsolatos terminológiai sokszínűségre. Ezt követően röviden bemutatom a filmfordítás kutatásának történetét. Az ötödik részben térek rá azoknak a tanulmányoknak a kritikai ismertetésére, amelyek a leíró fordítástudomány szellemében íródtak, és főleg a pragmatika eszköztárával vizsgálják a fordított szövegeket. A tanulmány végén rámutatok azokra a kutatási kérdésekre, amelyek feltárásával jobban megérthetjük milyen is a fordított filmszöveg, és hogyan hat a nézőre.

Szerző

Polcz Károly, aki jelenleg a Budapesti Gazdasági Főiskola Külkereskedelmi Karán működő Nemzetközi Gazdálkodás Szaknyelvi Intézeti Tanszék főiskolai docense, a Kossuth Lajos Tudományegyetemen szerzett angol-orosz szakos nyelvtanári diplomát, majd az ELTE Nyelvtudományi Doktori Iskolájában védte meg a*Konvencionálisan indirekt beszédaktusok az angol-magyar filmfordításban*című PhD-disszertációját. Kutatási területe a nyelvészeti pragmatika, az audiovizuális fordítás, valamint a szaknyelvoktatás módszertana.

Email: kpolcz@gmail.com

Polcz Károly

A filmfordítás kutatása a nyelvészeti fordítástudomány és pragmatika tükrében

1. Bevezető

A következő szakirodalmi áttekintésben javarészt azokat a filmfordítással kapcsolatos kutatásokat, tanulmányokat kívánom bemutatni, amelyek a nyelvészeti fordítástudomány és a nyelvészeti pragmatika paradigmájában születtek. Először is tisztázom a fordítástudomány és a pragmatika néhány alapfogalmát a nyelvészeti és fordítástudományi háttérrel nem rendelkező olvasók számára. A következő részben körüljárom az audiovizuális fordítás fogalmát és tisztázom az ezzel kapcsolatos terminológiai sokszínűséget. Ezt követően röviden bemutatom a filmfordítás kutatásának történetét. Az ötödik részben térek rá azoknak a tanulmányoknak a kritikai ismertetésére, amelyek a leíró fordítástudomány szellemében íródtak, és főleg a pragmatika eszköztárával vizsgálják a fordított szövegeket mind a feliratozás, mind pedig a szinkronizálás tekintetében. A tanulmány végén rámutatok azokra a kutatási kérdésekre, amelyek feltárásával jobban megérthetjük, milyen is a fordított filmszöveg és hogyan hat a nézőre. Jelen szakirodalmi áttekintés a teljesség igénye nélkül csupán egy válogatott metszete annak a több száz tanulmánynak és monográfiának, amelyek az audiovizuális fordítás témakörében napjainkig megszülettek.

2. Alapfogalmak: fordítástudomány és pragmatika

A *fordítástudomány*, más terminussal *fordításelmélet*, angolul *Translation Studies* mint önálló diszciplína a 20. század második felétől bontakozott ki (ld. Klaudy 1999: 15). A Translation Studies elnevezést James Holmes vezette be egy 1972-ben tartott előadásában, amely később nyomtatásban is megjelent (Holmes 1972: 1988). Holmes (1972) megkülönbözteti az elméleti (theoretical translation studies) és leíró fordítástudományt (descriptive translation studies – röviden: DTS). Ez utóbbit eredmény-, funkció- és folyamatközpontú területekre bontja. Az eredményközpontú fordítástudomány egyes fordítások leírásával foglalkozik, illetve ugyanazon szöveg több fordítását hasonlítja össze. A funkcióközpontú megközelítés azt vizsgálja, hogy adott szociokulturális környezetben mi volt a fordítás funkciója, azaz milyen szövegeket milyen céllal fordítottak, míg a folyamatközpontú fordítástudomány a fordító fejében zajló pszichológiai-

kognitív folyamatokat próbálja leírni.

Klaudy szerint a nyelvészeti fordításelmélet „az alkalmazott nyelvészet egyik ága, amely a fordítás folyamatát, végeredményét és funkcióját vizsgálja a fordítási szituációban részt vevő összes nyelvi és nyelven kívüli tényező figyelembevételével" (1999: 26). A nem nyelvi tényezők között a forrásnyelvi adó, a célnyelvi vevő, a fordító, valamint a forrás- és célnyelvi történelmi, társadalmi és kulturális kontextus fontosságára hívja fel a figyelmet (ibid. 26–27).

A kontextus vizsgálata a fordításban a pragmatika tárgyköréhez vezet el. A nyelvészek különbséget tesznek a pragmatikai és a szemantikai jelentés között. Míg a szemantikai jelentés általában a referenciális, vagyis a szótári jelentéssel azonosítható, azaz független a beszélőtől, addig a pragmatikai jelentés, más terminussal a kommunikációs jelentés, mindig a beszédhelyzetből, vagyis a szűkebb vagy tágabb kontextusból következtethető ki. Például a *7 óra van!* megnyilatkozás szemantikai jelentése egyenlő a benne foglalt szavak szótári jelentésével, tehát a beszélő rögzíti a pontos időt, a pragmatikai jelentése a kontextustól függően többféle lehet: *Siess, mert elkésünk! Kezdődik a film! Kérem a vacsorát!* A pragmatika tudománya tehát a kontextuális jelentés tanulmányozásával foglalkozik (Levinson 1983: 3), vagyis azzal, hogy a hallgató adott kontextusban hogyan interpretálja a beszélő által szándékolt jelentést (Szili 2004: 20). A pragmatika két fontos területe a makro- és a mikropragmatika. A makropragmatika a tágabb kontextust vizsgálja, mint például a nyelvi udvariasság kifejezését a különböző kultúrákban. A mikropragmatika a szűkebb kontextus és a megnyilatkozások közötti viszonnyal foglalkozik, többek között azzal, hogy a különböző beszédaktusokat – pl. kérés, utasítás, ajánlat, meghívás, bók stb. – az egyes nyelvkultúrákban hogyan fejezik ki (Szili 2004: 29–32). Lehetséges, hogy egy adott beszédhelyzetben a beszélő a direktebb megnyilatkozást tartja megfelelőnek (pl. *Adj egy pohár vizet!*), míg más beszédhelyzetben az indirektebb megnyilatkozásokat részesíti előnyben (pl. *Kaphatnék egy pohár vizet?*). Ezek a mikropragmatikai alapvetések természetesen visszavezetnek minket a makropragmatikához, többek között a nyelvi udvariasság kérdéséhez, vagyis ahhoz, hogy az adott nyelvkultúrában melyik megnyilatkozás számít udvariasabbnak vagy melyik gyakoribb.

A nyelvi udvariasság vizsgálatában az egyik leggyakrabban használt pragmatikai modell a Brown és Levinson (1987) szerzőpáros nevéhez fűződik, amelyet Goffman (1955: 1967) „arcteóriájára" építettek.Az arc fogalma az interakcióban részt vevő személyek külvilág felé mutatott önképét, önbecsülését, illetve hírnevét jelenti. Brown és Levinson rendszerében az arc két univerzális összetevőből épül fel. A pozitív, vagyis a közelítő arc fogalma az egyén azon természetes vágyára utal, hogy a környezete elfogadja és pozitívan értékelje őt, míg a negatív arc az egyén cselekvési szabadságát jelenti, azt a vágyat, hogy cselekvésében ne korlátozzák őt (Brown és Levinson 1987: 62). A kommunikáció során a beszédpartnerek különböző beszédaktusokat hajtanak végre (pl. kérnek, utasítanak, tanácsolnak stb.), amelyekről a szerzők azt állítják, hogy arcfenyegetők (ibid. 65). A kérés vagy az utasítás például a hallgató negatív arcát fenyegeti, hiszen korlátozza a cselekvési szabadságát. Ugyanakkor a kérés visszautasítása a kérő fél pozitív arcát fenyegeti, mert azt a látszatot kelti, hogy a másik fél nem fogadja el őt. A kommunikáció során a felek általában olyan kommunikációs stratégiát próbálnak alkalmazni, hogy minél kisebb mértékben fenyegessék

a beszédpartner arcát. Lehet tehát udvariasan kérni vagy udvariasan visszautasítani. Az azonban, hogy mi számít udvariasnak, erősen kultúrafüggő.

A leíró fordítástudomány szellemében készült vizsgálatok eltekintenek a fordítások értékelésétől vagy kritizálásától. Ehelyett arra a kérdésre keresik a választ, hogy az adott szociokulturális környezetben mi jellemzi a tapasztalt fordítók által készített fordításokat. Minél több forrás- és célnyelvi szöveget elemeznek, annál megbízhatóbban tárhatók fel a fordított szövegek jellemzői. Ennek érdekében a fordításkutatással foglalkozó nyelvészek különböző korpuszokat hoznak létre. A korpusz nem más, mint szövegek gyűjteménye, amelyet általában számítógépen tárolnak, és különböző szoftverekkel elemeznek, de természetesen a manuális elemzés is szóba jöhet. A fordítástudományi vizsgálatok céljaira Baker (1995) megkülönbözteti a párhuzamos és az összehasonlítható korpuszokat. A párhuzamos korpusz a forrás- és a célnyelvi szövegeket tartalmazza, míg az összehasonlítható korpuszban az egyik korpusz eredeti, tehát nem fordított szövegeket tartalmaz egy adott nyelven, míg a másik korpusz fordított szövegeket tartalmaz ugyanazon a nyelven és ugyanabban a tárgykörben. A párhuzamos korpuszok segítségével összevethető a forrás- és a célnyelvi szöveg, az összehasonlítható korpusz segítségével pedig feltárható, hogy a fordított szöveg általában miben tér el az eredeti, vagyis nem fordítás eredményeképpen keletkezett szövegtől.

A fordítás nem csupán a nyelvi kód átültetését jelenti, hanem két kultúra közötti közvetítést is. A pragmatikai szemléletű leíró fordítástudomány számos, a kontextussal és a kultúrával összefüggő kérdést vizsgál. Hogyan közvetíti a fordító a szemantikai és a pragmatikai jelentést? Melyiket részesíti előnyben? Milyen fordítási stratégiákat használ: az idegenítő fordítási stratégiát, vagyis a forrásnyelvi kultúrát szeretné közelebb vinni az olvasóhoz, ami által a célnyelvi szöveg kissé idegenszerű lesz, avagy a honosító stratégiát, ami eredeti célnyelvi szöveg hatását kelti, tehát a befogadó kevésbé vagy egyáltalán nem érzékeli, hogy fordított szövegről van szó (Venuti 1995)? Hogyan kezeli a fordító a pozitív és negatív udvariasság nyelvi megnyilvánulásait? Hogyan ültetik át a nyelvi agressziót, a durva nyelvhasználatot, próbálják-e enyhíteni azt? A következőkben bemutatásra kerülő tanulmányok ezeket a kérdéseket vizsgálják.

3. Terminológiai sokszínűség

Az audiovizuális alkotások és termékek fordítástudományi kategorizálását hosszú időn keresztül terminológiai sokszínűség jellemezte. A fordítási tevékenység kezdetben a filmszínházak által vetített mozifilmeket érintette, ezért a *szinkronizálás* (Fodor 1976), a *filmfordítás* (Snell-Hornby 1988) és a *mozifordítás* (Bassnet 2002) terminusokat használták. A televízió térhódításával a *film- és tévéfordítás* (Delabastita 1989), a *képernyőfordítás* (Mason 1989; O'Connell 2007), illetve a személyi számítógép és az internet elterjedésével a *multimédia-fordítás* (Gambier és Gottlieb 2001) vált ismertté. Napjainkban a leggyakrabban használt elnevezés az *audiovizuális fordítás* (Shuttleworth és Cowie 1997; Baker 1998; Chaume 2002; Orero 2004; Gambier 2008; Díaz Cintas 2009a; Díaz Cintas és Anderman 2009; Pérez González 2009). Ebbe a kategóriába a

multiszemiotikai, azaz több szemiotikai rendszert egyesítő alkotások fordításának széles skáláját sorolják, köztük a játékfilmeket, az opera- és színházi előadásokat, a tévésorozatokat, a dokumentumfilmeket, egyéb televíziós produktumokat, vállalati videókat, videojátékokat, valamint az internetes honlapokat (Díaz Cintas 2009a).

Az audiovizuális fordítás kutatásának integrációja a tágabb értelemben vett fordítástudományba hosszadalmas és nehézkes folyamat volt. Ennek oka, hogy az idő- és térbeli korlátok miatt az ilyen típusú fordítást kezdetben „korlátozott" (constrained) (Titford 1982; Mayoral et al. 1988), vagyis alsóbbrendű fordításnak tekintették (Gambier 2008). Reiss (1977) funkcionális szövegtipológiájában az audio-mediális kategóriába sorolja azokat a szövegeket, amelyek esetében a kommunikációs csatorna jellegzetességei jelentősen korlátozzák a fordító mozgásterét. Snell-Hornby (1988) a prototípus-elméleten [1] alapuló szövegtipológiájában a filmfordítást és a drámafordítást azonos szövegtípusba sorolja, és műfordításként határozza meg. Díaz Cintas (2009a) arra hívta fel a figyelmet, hogy az audiovizuális fordítás nem műfaj, hanem szövegtípus, amely több különböző műfajt – pl. szórakoztató műsorok, dokumentumfilmek, videojátékok stb. – foglal magában, ezért az audiovizuális fordítást tévedés lenne kizárólag a műfordítással azonosítani. Jelen szakirodalmi áttekintés a tágabb audiovizuális fordításon belül a filmekkel foglalkozik, ezért a továbbiakban a *filmfordítás* terminust fogom használni.

4. Történeti áttekintés

A filmfordítás kutatásában két meghatározó irányvonal rajzolódik ki, amelyek közül az első a filmfordítás sajátosságaival, gyakorlatával, illetve módszereivel foglalkozik, a második pedig tágabb kulturális kontextusban vizsgálja a fordított szövegeket. Az első publikációk az 50-es évek végén, illetve a 60-as évek elején láttak napvilágot. Erről tanúskodik Laks (1957) feliratozásról szóló rövid, mindössze 62 oldalas útmutatója, amely betekintést nyújt a feliratozás technikájába, illetve a *Babel* folyóirat tematikus különszámában megjelent tanulmányok, amelyek a mozifilmek fordításával foglalkoznak (pl. Caillé 1960; Cary 1960).

Nida (1964) már a fordítástudomány hajnalán említést tett a filmfordítás médiumspecifikus korlátairól. Szerinte a fordítói döntéseket a tartalmi lényeg megőrzése mellett elsősorban a szinkronitásra való törekvés határozza meg (ibid. 178). A korai munkák elsősorban a fordítás folyamatával, a technikai nehézségekkel (Myers 1973; Reid 1978), a szinkronizálás és feliratozás közötti különbségekkel, valamint az audiovizuális fordító személyével foglalkoztak (Reid 1983). A szinkronizálást nyelvészeti-fordítástechnikai szempontból megközelítő első jelentős, átfogó mű Fodor István tollából jelent meg 1976-ban. Fodor (1976) szerint a filmfordítás során az elsőrendű szempont a fonetikai ekvivalencia, vagyis a szájmozgás és a hangzó szöveg közötti szinkronitás megteremtése. Marleau (1982) a feliratozás problémáit a technikai, pszichológiai, művészi-esztétikai és nyelvi nehézségekben látja. Titford szerint (1982: 113) a feliratozás fő problémája a médium által támasztott idő- és térbeli korlátokból ered. Ő volt, aki bevezette a „korlátozott fordítás" fogalmát (constrained translation). A korai munkák nem alkalmaztak tudományos

módszereket és modelleket, sokkal inkább a filmfordítás akkori helyzetének értékelését adták, de a szerzők már ekkor felhívták a figyelmet a filmfordítások tudományos vizsgálatának szükségességére.

Míg a 60-as, 70-es és 80-as években viszonylag kevés publikáció jelent meg a filmfordításról, addig az 1987-ben Stockholmban megrendezett *Szinkronizálás és feliratozás konferencia* (*Conference on Dubbing and Subtitling*), illetve a mozi 1995-ben ünnepelt 100. évfordulója új lendületet adott a kutatásoknak. Sorra láttak napvilágot az új monográfiák (Luyken et al. 1991; Ivarsson 1992; Whitman-Linsen 1992; Ivarsson és Carroll 1998; Díaz Cintas és Remael 2007), tanulmánykötetek (Gambier és Gottlieb 2001; Orero 2004; Chiaro et al. 2008; Díaz Cintas 2009; Díaz Cintas és Anderman 2009), a *The Translator* és a *Meta* fordítástudományi folyóiratok pedig 2003-ban, illetve 2004-ben tematikus számot szenteltek az audiovizuális fordításnak.

Különös figyelmet érdemel a svéd szerző, Ivarsson (1992) munkája, amely átfogó képet nyújt a feliratozás szakmájáról, részletesen áttekinti annak történetét, sőt elsőként foglalkozik a speciálisan siketek és nagyothallók számára készült feliratokkal. Ezt a művét, amelyben már helyet kaptak a digitális technológia legújabb vívmányai, 1998-ban Carroll segítségével dolgozta át (Ivarsson és Carroll 1998).

Whitman-Linsen (1992) részletes leírást ad a szinkrondramaturg-fordítók, szerkesztők, szinkronrendezők és szinkronszínészek munkájáról Németországban, Franciaországban és Spanyolországban. Egy amerikai film német, francia és spanyol fordítását mutatja be. A fordítási folyamat mellett rávilágít a forrás- és a célnyelvi szöveg szintaktikai, lexikai és pragmatikai sajátosságaira és a tipikus fordítási hibákra is.

Delabastita (1989, 1990) a leíró fordítástudomány szempontjából közelíti meg az audiovizuális termékek szemiotikáját. Azokat a tényezőket állítja vizsgálódásainak középpontjába, amelyek a film szemiotikai rendszerében hatással vannak a szinkronizálás és a feliratozás folyamatára. Programszerűen határozza meg azokat a kérdéseket, amelyeket az audiovizuális fordítással foglalkozó kutatóknak célszerű megválaszolni kutatásaik során, ezzel mintegy létrehozva az audiovizuális fordítás kutatásának első, korai modelljét. Lambert (1989) arra hívja fel a figyelmet, hogy az audiovizuális termékek mennyire ki vannak szolgáltatva a manipulációnak és az ideológiának, rámutatva a nyelv és a fordítás szerepére a tömegmédiumokban. Herbst (1994) arra a következtetésre jut, hogy a szinkronizálással foglalkozó kutatók túlértékelik a szájmozgás (szájszinkron) jelentőségét. Vizsgálódásának középpontjába a forrás- és a célnyelvi szöveg közötti ekvivalencia [2] fogalmát állítja. Véleménye szerint a filmszinkront a következő ekvivalenciatípusok határozzák meg: a szemantikai és a pragmatikai jelentés ekvivalenciája, a szövegfunkció ekvivalenciája, a különböző szinkronitástípusok közötti ekvivalencia, vagyis a szájmozgás, a gesztusok, valamint a verbális és a vizuális referencia közötti szinkronitás. Herbst a pragmatikai jelentés átültetését tartja az egyik legfontosabb kritériumnak, ezért a filmfordítás pragmatikai stratégiája mellett érvel.

A kezdeti preskriptív (előíró) megközelítést tehát fokozatosan a leíró fordításstudomány paradigmája váltotta fel. A kutatók érdeklődése a médium által támasztott korlátok elemzéséről a fordított filmek szociokulturális beágyazottsága és a fordítás pragmatikai aspektusai felé irányult.

5. A filmfordítás pragmatikai megközelítése

A filmfordítás pragmatikája két szempontból közelíthető meg. A Sperber és Wilson-féle (1995) pszichológiai szemlélet szerint a kommunikáció legfontosabb vezérelve a relevanciára való törekvés, vagyis az, hogy mondanivalónk a befogadó számára minél könnyebben feldolgozható legyen. A másik fő szempont a kultúraközi pragmatikai megközelítés, mely szerint a különböző nyelvkultúrákban a társalgás interperszonális dimenzióit eltérő maximák és konvenciók vezérlik (Skuggevik 2009). A filmfordítással foglalkozó tankönyvek kezdetben az audiovizuális fordítás médiumspecifikus, vagyis idő- és térbeli korlátai miatt az első szempontot tartották fontosabbnak, ezért azt tanácsolták a fordítóknak, hogy mindenekelőtt az érthetőségre törekedjenek (Ivarsson és Carroll 1998). Különösen igaz volt ez a feliratozásra nézve, ahol az irányadó normát az egyszerűség, tömörség és érthetőség követelményei jelentették (Remael 2003). A másik elvárás az volt, hogy a felirat minél kevesebbet takarjon ki a képből, tekintettel arra, hogy a film elsősorban vizuális műfaj (Remael 2004). E két törekvés nyilvánvaló következménye, hogy a fordított szövegekben a nyelv tartalmi funkciója előtérbe került, míg az interperszonális és textuális [3] funkciók háttérbe szorultak (Mason 1989; Remael 2003, 2004). Másképpen fogalmazva: a médiumspecifikus korlátokkal küszködő fordító a cselekményt és a történetet mozgató proaktív részeket igyekezett megőrizni az interperszonális dinamikáért és a kohézióért felelős retroaktív részek kárára. Számos tanulmány foglalkozik azzal, hogy az interperszonális dimenzió háttérbe szorulása milyen hatással van a fordított filmszövegre (Hatim és Mason 1996, 2000; Kovačič 1996; Remael 2003, 2004; Bartrina 2004; Baumgarten 2005; Pérez-González 2007)

5.1 Nyelvi udvariasság és interperszonális dinamika

A Hatim és Mason (1996, 2000) szerzőpáros egy angol film francia feliratában vizsgálta a nyelvi udvariasság fordítását Brown és Levinson (1987) modellje alapján. A szerzők megállapítása szerint a fordított szövegben a nyelvi udvariasság alulreprezentált, illetve gyakran előfordul, hogy a forrásnyelvi arcfenyegető megnyilatkozásokat enyhítik a célnyelvben. A szereplők konfrontatív megnyilatkozásai békülékenyebb jelleget öltenek, az arcvédő, hárító és indirekt stratégiák is gyakran megváltoznak, valamint helyenként a nyelvi kód ellentmondásba kerül a vizuális kóddal. A szerzők szerint: „A probléma nemcsak az, hogy az explicit udvariassági jelölők hiányoznak a fordításból, hanem az, hogy a feliratozás az eredeti szándéktól eltérő interperszonális dinamikát hoz létre” (Hatim és Mason 2000: 438). Hasonló megállapításra jut Remael (2003), aki a *Titkok és hazugságok* (Secrets and Lies. Mike Leigh, 1996) című angol film 15 jelenetének holland felirata

kapcsán azt mutatta ki, hogy a dialógus interperszonális elemeinek törlése, illetve módosítása elveszi a konfliktusok élét, valamint megváltoztatja a szereplők jellemvonásait, akik agresszívebbnek, ellenszenvesebbnek vagy éppen még passzívabbnak vagy félénkebbnek tűnhetnek, mint az eredeti alkotásban. A kutató másik fontos megfigyelése az, hogy a domináns szereplők szövegében kevesebb, míg a passzívabb szereplők szövegében több az ilyen jellegű törlés. Ennek hatása, hogy a domináns karakterek még dominánsabbak, a passzív szereplők még passzívabbak lesznek.



Titkok és hazugságok (Secrets and Lies. Mike Leigh, 1996)

A médiumspecifikus korlátok miatt az interperszonális dinamika háttérbe szorulása nemcsak a feliratok, de a szinkronszöveg esetében is megfigyelhető. Pérez-González (2007) egy amerikai film négy jelenetének spanyol szinkronszövegét vizsgálva kimutatta, hogy a szinkronszöveg írása során a fordítók egyrészről a tartalmi és a textuális jelentések közvetítésére törekszenek, másrészről pedig a szinkronitásra való törekvés jegyében gyakran megváltoztatják a dialógus struktúráját és szekvenciális felépítését. A szerző több helyen is kimutatta, hogy a diskurzus szerkezetének módosítása, mint például egy szemantikai szempontból lényegtelen kezdeményező mozzanat kihagyása vagy két strukturális egység összevonása interperszonális elmozdulásokhoz vezet. Ez azt jelenti, hogy megváltozik a szereplők egymáshoz való viszonya és attitűdje: például a forrásnyelvi szereplő közömbös magatartása a fordított szövegben érdeklődővé válik.

Ezzel ellentétes tendenciát figyelt meg Baumgarten (2005), aki az 1962 és 1999 között készült James Bond-filmek német szinkronszövegét vetette diakrón és szinkrón vizsgálat alá. A vizsgálatból kiderült, hogy a médiumspecifikus korlátok ellenére a fordítók olyan nyelvi elemek betoldását végezték el (indulatszók, diskurzusjelölők, modalitást kifejező szavak), amelyek a fordított szöveg interperszonális funkcióját erősítették, és ezzel együtt a tartalmi funkciót némiképp háttérbe szorították (ibid. 171). Bár a megfigyelt változtatások nem vezethetők vissza az angol szöveg felszíni formáira, a szerző mégis úgy véli, hogy a célnyelvi szöveg hangsúlyos interperszonális orientációja az angolszász kommunikációs normák hatásának tulajdonítható.



James Bond

Az említett tanulmányok hátrányaként említhető a vizsgált nyelvi adatok limitált száma. A kutatók csak egy-egy film néhány jelenetének bizonyos szerepkapcsolatokban elhangzott dialógusait vetik vizsgálat alá. Ez alól bizonyos szempontból kivételt képez Baumgarten (2005), aki ugyan összesen 19 filmet és annak fordítását vizsgálja, de ezen belül csak bizonyos jelenetekre és szerepkapcsolatokra összpontosít.



Titkok és hazugságok (Secrets and Lies. Mike Leigh, 1996)

Míg egyes szerzők a médiumspecifikus korlátok miatt megkérdőjelezik az interperszonális pragmatikai kutatások relevanciáját a filmfordításban (Bartrina 2004), addig mások (Kovačič 1996; Remael 2004) az interperszonális elemek közvetítésének fontosságára hívják fel a figyelmet. Kovačič (1996: 297) szerint a szöveg tartalmi és interperszonális aspektusai egyaránt lényegesek, mert hatással lehetnek a szereplők személyiségére és egymáshoz való viszonyára. Bár a filmszöveg előre tervezett, mesterséges diskurzus, a forgatókönyvírók mégis arra törekednek, hogy a film nyelvezetét közelebb hozzák az élő, beszélt nyelvhez, mert így a néző könnyebben azonosulhat a fiktív világgal (Delabastita 1989; Pérez-González 2007; Valdeon 2008). Ha a film illúzió, akkor a szinkron az illúziónak az illúziója. A film egyik fő funkciója a szórakoztatás, a néző azért vált jegyet, hogy élvezze a filmet, ezért hajlandó a „hitetlenkedés felfüggesztésére", vagyis a film időtartamának idejére elhiszi, hogy a fiktív karakterek valódiak. Ha ezt az illúziót elfogadja, akkor azt is elfogadhatja, hogy a forrásnyelvi szereplők forrásnyelvi környezetben célnyelven beszélnek, például az amerikai karakterek New Yorkban spanyolul társalognak (Fresco 2006). A filmfordítás

kutatásában éppen ezért fontos szerepet kapott a szinkronszöveg természetességének vizsgálata.

5.2 A szinkronnyelv mint harmadik nyelv

Pavesi (1996: 128) hipotézise szerint a szinkronnyelv tulajdonképpen egy harmadik nyelv, ugyanis nem követi sem a forrásnyelvi, sem pedig a célnyelvi mintát. A hipotézist megerősítik Bucaria (2008) percepciókutatásai, melyek szerint a közönség a szinkronnyelvet sajátos nyelvváltozatnak tekinti, saját szabályrendszerrel és normákkal. Pavesi (2008, 2009) későbbi kutatásaiban a többkorpuszos megközelítést alkalmazta. Az egyik korpuszt öt angol nyelvű film olasz szinkronszövege alkotta. Az ebből kiválasztott morfoszintaktikai szerkezeteket hasonlította össze spontán beszélt nyelvi, tehát nem fordítás eredményeképpen keletkezett korpuszból nyert adatokkal. A vizsgálat eredményei arra világítottak rá, hogy a szinkronszövegek a vizsgált aspektusokban általában közelítenek a spontán beszélt nyelv morfoszintaktikai jellegzetességeihez. Ez különösen igaz a jelölt szórendre, amely a beszélő involváltságára utal. A szövegkohézióért felelős kötőszavak azonban ritkábban fordulnak elő a szinkronszövegben, mint a spontán beszélt nyelvi mintában. Ennek eredménye, hogy a nézőnek több kognitív erőfeszítést szükséges kifejtenie a dialógus megértése érdekében.A kutatás eredményeiből a szerző arra a következtetésre jutott, hogy a szinkronnyelv három komponens interakciójában jön létre. A legfontosabb a célnyelvi normához való igazodás, kisebb mértékben jellemző rá a forrásnyelvi interferencia, illetve gyakori a formulaszerű nyelvhasználat (Pavesi 2008). A többkorpuszos megközelítés lehetőséget biztosít a fordított nyelvi adatok spontán beszélt nyelvi adatokkal történő összevetésére, így megállapítható, hogy a szinkronszöveg mennyire igazodik a spontán célnyelvi normához. A morfoszintaktikai szerkezetek vizsgálatával fontos összefüggések tárhatók fel a nyelv szintaktikai és pragmatikai szintje között. A tanulmány hiányossága azonban abban rejlik, hogy a morfoszintaktikai szerkezetek pragmatikai hatásaival a szerző csak érintőlegesen foglalkozik.

5.3 Pragmatikai helyesség

Természetesen hangzó szinkronszöveg vagy felirat csak akkor hozható létre, ha a fordító figyel a célnyelvi szöveg pragmatikai helyességére (Luyken et al. 1991; Whitman-Linsen 1992; Herbst 1997). Ennek egyik alapfeltétele, hogy a denotatív (szemantikai) jelentés helyett a kommunikációs funkciót, vagyis a pragmatikai jelentést szükséges átültetni a célnyelvre (Whitman-Linsen 1992; Pederson 2008; Skuggevik 2009).

Skuggevik (2009) szerint Grice (1975) és Leech (1983) kommunikációt irányító maximái nem világítanak rá a kommunikációs funkciókra, ezért Jakobson (1960) kommunikációs modelljét ajánlja a fordítók figyelmébe. Jakobson (1960) rendszerében minden beszédaktus hat komponensből áll, amelyek közül mindegyikhez egy kommunikációs funkció rendelhető. A modell alkalmazása megmutatja, hogy a hat funkció közül – emotív, metakommunikációs, fatikus,

referenciális, performatív és konatív – melyiket szükséges átültetni a célnyelvre.

A kommunikációs funkció helyes értelmezése és átültetése különösen fontos az úgynevezett inzertek (inserts) fordítása esetében, amelyek a mondatstruktúra szempontjából perifériális, pragmatikai szempontból azonban lényeges elemek (Biber et al. 1999). Ilyenek például az indulatszavak, a szitokszavak, az udvariassági formulák és a diskurzusjelölők.

5.4 Diskurzusjelölők

Chaume (2004) a diskurzusjelölők fordítását vizsgálta a *Ponyvaregény* (Pulp Fiction. Quentin Tarantino, 1994) című amerikai film három fordításában – az írott verzióban, a szinkronszövegben és a feliratban. Megállapította, hogy a vizsgált nyelvi elemek gyakran kimaradnak a fordításból, a kihagyás jellemzőbb a feliratozásra, mint a szinkronra, illetve kevésbé jellemző az írott változatra. Ennek eredményeképpen a néző kevésbé koherens célnyelvi szöveggel szembesül, továbbá elvész az interperszonális jelentés is. A szövegkoherencia rekonstruálásában a vizuális szemiotikai kód segíti a nézőt, az interperszonális jelentés azonban nem állítható helyre. Így elképzelhető, hogy a nézőnek az eredeti szándéktól eltérő benyomása alakul ki a szereplők jelleméről. Chaume (2004) megállapítja, hogy ugyanaz a partikula kontextustól függően különböző funkciókat tölt be és eltérő pragmatikai jelentéseket hoz létre a célnyelvi szövegben. Az is előfordulhat, hogy bizonyos esetekben a szemantikai jelentés kerül előtérbe. A szerző az eredmények számszerűsítésénél nem veszi figyelembe a partikulák által betöltött számos különböző funkciót, így nem derül fény arra, hogy a fordítók az adott nyelvi elemeket mely funkciókban hagyják ki, illetve mely funkciókban helyettesítik egyéb célnyelvi elemekkel.



Ponyvaregény (Pulp Fiction. Quentin Tarantino, 1994)

5.5 Indulatszavak és indulati kifejezések

Cuenca (2006) a *Négy esküvő, egy temetés* (Four Weddings and a Funeral. Mike Newell, 1994) című angol film spanyol és katalán szinkronszövegében hasonlította össze az indulatszavak és kifejezések fordítását. Míg a spanyol fordító a szó szerinti megoldásokat alkalmazta, addig a katalán fordító a dinamikusabb fordítást, vagyis a pragmatikai jelentés átültetését tartotta fontosnak. A szerző kimutatta, hogy a spanyol fordító az angol indulatszavakat általában csak lexikai szinten értelmezte, a használat gyakoriságát pedig figyelmen kívül hagyta. Ezzel megváltozott a célnyelvi konnotáció [4] és pragmatikai interferencia [5] alakult ki. Ezt Cuenca pragmatikai hibának tekinti. Az indulatszavak, illetve kifejezések a diskurzusjelölőkhöz hasonlóan viszonylag tág kategóriát alkotnak, amelyen belül bizonyos funkciók szerint további altípusokba sorolhatók (Ameka 1992). A következtetéseket a szerző az összes általa vizsgált nyelvi elem alapján, funkcionális differenciálás nélkül vonta le. Előfordulhat, hogy a funkciók szerinti vizsgálódás eltérő eredményeket hozott volna. Éppen ezért a pragmatikai vizsgálatok során érdemes egy adott nyelvi elem fordítását mélyebben körbejárni. Ezt tette Cuenca (2008) későbbi munkájában, amelyben ugyancsak a fent említett mintában az angol *well* diskurzusjelölő vizsgálata kapcsán arra az eredményre jutott, hogy a spanyol fordításban a leggyakoribb megoldás a nem szó szerinti fordítás, vagyis a megfelelő pragmatikai ekvivalens használata, illetve a kihagyás; míg a katalán fordító leggyakrabban a kihagyáshoz folyamodott. Ezek a megoldások arra utalnak, hogy a *well* spanyol és katalán szemantikai megfelelői eltérő pragmatikai funkciókat töltenek be.



Négy esküvő, egy temetés (Four Weddings and a Funeral. Mike Newell, 1994)

Hasonló jelenséget tárt fel Matamala (2007), aki három angol nyelvű szituációs vígjáték egy-egy epizódjának katalán szinkronszövegében vizsgálta az angol *oh* indulatszó fordítását; illetve Valdeon

(2008), aki három angol nyelvű film spanyol szinkronszövegében elemezte az inzertek fordítását. Ezek a tanulmányok is arra mutattak rá, hogy a katalán fordításra jellemző a kihagyás, míg a spanyol fordítók a kihagyás mellett gyakran alkalmazzák a tükörfordítást. A kihagyással elvész a forrásnyelvi kommunikációs funkció, a tükörfordítással pedig az eredeti szándéktól eltérő implikatúra [6] jöhet létre. Mindkettő hatással lehet arra, hogy a közönségben milyen benyomás alakul ki a szereplők jelleméről.

Az indulatszavak fordítása kapcsán is felmerült a kérdés, hogy vajon a fordított szöveg mennyire hasonlít a nem fordítás eredményeképpen keletkezett célnyelvi filmszövegekre, illetve a spontán dialógusra. A kérdés megválaszolására Matamala(2009) többkorpuszos vizsgálati módszert alkalmazott. Az összehasonlítható korpuszban két nem fordítás eredményeképpen keletkezett katalán tévésorozat összesen négy része kapott helyet, a párhuzamos korpuszban pedig három amerikai tévésorozat összesen három epizódja, illetve ezek katalán fordításai. Az ezekből a korpuszokból nyert adatokat a szerző összehasonlította a spontán beszélt nyelvet tartalmazó korpusz adataival. Az eredmények azt mutatták, hogy az eredeti katalán tévésorozatok szövege – legalábbis az indulatszók tekintetében – közelebb áll a spontán beszélt nyelvhez, mint a szinkronizált szöveg. Mindebből a szerző azt a következtetést vonta le, hogy a célnyelvi normához való teljes igazodás a médiumspecifikus korlátok miatt nem várható el a fordítótól. Matamala (2009) megközelítésének előnye, hogy a fordított szövegeket nem fordítás eredményeképpen keletkezett hasonló szövegekkel veti össze, így párhuzam vonható fordítás és az eredeti szövegalkotás között, legalábbis a vizsgált nyelvi dimenziókban.

Az egyik tanulmányomban (Polcz 2009) az *Oh, my God* (*Ó, te jó ég!*) vallási tartalmú indulati kifejezést és annak különböző kombinációit vizsgáltam párhuzamos korpusz alapján, amely nyolc amerikai filmsorozat összesen 56 részének angol és magyar szövegét tartalmazta. Ezekből összesen 160 adatot nyertem. A vizsgálat során megállapítottam, hogy a fordítási megoldások között a kihagyás alacsony arányban szerepel, tehát a fordítók fontosnak tartják, hogy megőrizzék a vizsgált nyelvi elemek pragmatikai jelentését. A jellemző fordítói megoldás emotív és kognitív funkcióban az ugyancsak vallási tartalmú indulatszókkal történő helyettesítés. A forrásnyelvi elem négyféle kombinációjának összesen 15 különböző célnyelvi elem felelt meg, tehát a magyar szövegek nagyobb variabilitást mutattak. Az egyéb fordítói megoldások, mint a teljes átalakítás és az artikulálatlan hangsorral történő fordítás jóval kisebb arányban fordultak elő. Ez utóbbi megoldás főleg fatikus funkcióban figyelhető meg, vagyis akkor, amikor az elem nem érzelmeket fejez ki, hanem inkább diskurzusszervező funkciót tölt be. A fordítók tehát túlnyomórészt a legközelebbi szemantikai ekvivalenst választották, ami helyenként pragmatikai eltérésekhez vezet, például a forrásnyelvi örömből vagy tetszésnyilvánításból a célnyelvben csalódott vagy bosszús megnyilatkozás lesz. A tanulmány erőssége, hogy a vizsgálat csak egy bizonyos típusú nyelvi elem (vallási tartalmú indulatszavak) különböző megvalósulási formáinak funkcionálisan differenciált vizsgálatára szorítkozik. Ezzel a megközelítési móddal és a viszonylag nagyszámú nyelvi adat számszerűsítésével releváns következtetések vonhatók le a jellemző fordítási megoldásokról. A

módszer hiányossága azonban az, hogy az eredményeket nem vetettem össze eredeti célnyelvi szövegekkel, így nincs mihez viszonyítani a kapott eredményeket. Ez egy további vizsgálat tárgya lehetne.

5.6 Nyelvi agresszió és szleng

A szitokszavak, a szleng és a nyelvi agresszió fordításának pragmatikai aspektusai is egyre nagyobb szerepet kapnak a filmfordítás kutatásában. A szinkronszövegek kapcsán ezzel Pujol (2006), Bianchi (2008), illetve Fernández (2009) foglalkozott angol–katalán, angol–olasz, illetve angol–spanyol nyelvpárban. A szerzők a kihagyás és a normalizáció jelenségére hívják fel a figyelmet. Ez utóbbi annyit jelent, hogy a forrásnyelvi lexikai elemet a fordítók kevésbé erőteljes vagy pedig semleges célnyelvi elemmel helyettesítik. Erre azért van szükség, mert a filmforgalmazók attól tartanak, hogy a durva nyelvezet esetleg távol tartja a közönség bizonyos csoportjait, ami negatívan érintené a jövedelmezőséget (Fernández 2009). Fernández (2009) arra is felhívja a figyelmet, hogy mivel a szitokszavak és -kifejezések is javarészt konvencionalizálódott, kultúraspecifikus nyelvi elemek, a szó szerinti fordításuk eltérő pragmatikai hatást eredményez (ibid. 211–212), csakúgy, mint a kihagyás és a normalizáció (Pujol 2006; Bianchi 2008). Fernández (2009) megállapítja, hogy az idegenítő [7] és honosító [8] stratégiákat (Venuti 1995) kiegyensúlyozottan célszerű alkalmazni. Előfordulhat, hogy a spanyol nyelvkultúrára jellemző nyelvhasználat is furcsán hat az angolról spanyolra fordított szinkronszövegben. Azt a kérdést azonban a szerző már nem érinti, hogy az említett két fordítási stratégia közötti egyensúlyt milyen szempontok alapján célszerű meghatározni.

Ahogy az előzőekben is láttuk, a kutatások fő irányvonala az angolról valamilyen más európai nyelvre fordított szövegek vizsgálata. Gartzonika és Serban (2009) szakítva ezzel az irányzattal egy görög film angolra fordított feliratában vizsgálta a durva nyelvezet fordítását. A szerzők szerint a direktebb, pozitív udvariassággal jellemezhető görög nyelvkultúrában a durva nyelvezet kevésbé arcfenyegető, mint az indirektebb angolszász kultúrában. A fordítás vizsgálata során kimutatták az interakciós stratégiák következetlen kezelését. Míg egyes megnyilatkozások fordítására az arcfenyegetés csökkentése, tehát a normalizáció volt jellemző, addig más megnyilatkozások esetében a fordító növelte vagy fenntartotta az arcfenyegetés mértékét. Az arcfenyegetettség mértékének megtartása, illetve esetleges növelése az eredeti szándéktól eltérő, jelentősen agresszívebb nyelvhasználatot eredményez a távolságtartóbb, indirektebb angolszász kultúrában.A szerzők arra is felhívták a figyelmet, hogy a fordítási stratégiákat érdemes a közönség összetételéhez igazítani. A férfiközönség például jobban tolerálja a nyelvi durvaságot. Ha pedig a közönség tisztában van a forrásnyelvi kultúrával és konvenciókkal, akkor a nyelvi agressziót kevésbé érzi arcfenyegetőnek. Kérdés, hogy ez a tétel mennyire általánosítható, hiszen a filmeket általában heterogén közönségnek szánják, a forrásnyelvi kultúrát jól ismerő művész- és kultuszfilmek közönségének kivételével.

5.7 Beszédaktusok

A kultúraközi pragmatikai kutatások legnépszerűbb témakörei, a kérés, az utasítás, az ajánlat, a meghívás, a bók stb. beszédaktusai gyakorlatilag nem, vagy alig kapnak figyelmet a filmfordítás kutatásában. A direkt és az indirekt bók beszédaktusát Bruti (2006, 2009) vizsgálta angolról olaszra fordított filmszövegek feliratában. A direkt bók explicit módon dicséri a címzettet, míg az indirekt bók csupán implicit módon teszi ugyanezt, s akár semleges kijelentésként is értelmezhető. Bruti (2006, 2009) vizsgálatában kimutatta, hogy az indirekt bók esetében gyakori megoldás a hasonló indirekt bókkal történő helyettesítés. Ennek során azonban a redukciós technikák, vagyis a beszédaktusok bizonyos elemeinek kihagyása megváltoztatja a beszédaktus illokúciós erejét [9], esetenként pedig a megnyilatkozás kommunikációs funkcióját. Ennek eredménye, hogy a forrásnyelvi implicit bókot a közönség semleges állításként értelmezheti, amelynek következtében megváltozik az interperszonális jelentés. A direkt bókok fordítása során több tendencia is mutatkozott: a forrásnyelvi bók a címzett teljesítményét dicséri, a célnyelvi pedig vagy a személyes kvalitásait emeli ki, vagy pedig olyan általánosabb megnyilatkozást használ, amely kevésbé explicit módon utal a címzettre. Ritkább eset, hogy a célnyelvi bók explicitebb, mint a forrásnyelvi, valamint a szintaktikai szerkezet megváltoztatása az implicit bókokhoz hasonlóan az illokúciós erő módosulásához vezet, a redukciós technikák következtében pedig elvész az illokúciós erő.

6. Konklúzió

A fentiekben bemutatott pragmatikai megközelítésből világos, hogy a fordítók az interperszonális dinamika befolyásolásával megváltoztathatják a szereplők jellemét. Figyelemre méltó továbbá az a megállapítás, hogy a szinkronszöveg tulajdonképpen egy „harmadik nyelv", amely nem követi teljes mértékben sem a forrásnyelvi, sem pedig a célnyelvi normát.

A tanulmányokat kritikus szemmel vizsgálva megállapítható, hogy az elemzett minták viszonylag kicsik, így nem is tekinthetők reprezentatívnak, tehát az eredmények kevésbé általánosíthatók. A szerzők csak egy-egy vagy néhány film fordítását vizsgálják. Minél nagyobb a minta, annál megbízhatóbb eredményeket kapunk. Ezért célszerű lenne ezeket a vizsgálatokat nagyobb mintán, 100-200 vagy esetleg még több filmszöveg elemzésével megismételni.

Az audiovizuális fordítás kutatása Magyarországon még igencsak gyermekcipőben jár. A jövő kutatási kérdései közé tartozik többek között annak feltárása, hogy a magyar szinkrondramaturg-fordítók hogyan birkóznak meg a különböző dialektusok, beszédaktusok, a humor, illetve a vulgáris nyelvezet fordításával. A filmekben elhangzó dialógusok nem légüres térben, hanem mindig valamilyen kontextusban játszódnak. Éppen ezért a filmfordítás, illetve a tágabb értelemben vett audiovizuális fordítás nem vizsgálható csak technikai szempontból (pl. a szájszinkron precizitása), vagy pusztán nyelvészeti eszközökkel. A kutatóknak szükséges figyelembe venni a filmek kulturális beágyazottságát, s a szövegeket a kultúra, a kultúraközi pragmatika és kommunikáció, valamint a szociolingvisztika eszköztárával is vizsgálat alá vetni. Az audiovizuális fordítás kutatásában e diszciplínákat a fordítástudomány foglalhatja egységes keretbe.

Végezetül joggal merül fel a kérdés, hogy ha a leíró fordítástudomány nem értékel, nem mondja meg, hogyan kell filmet fordítani, akkor hogyan tud a filmfordítás, vagyis a szinkrondramaturgia hasznára válni. Ha nagy mennyiségű adatot magában foglaló reprezentatív minta alapján le tudjuk írni azt, hogy hogyan fordítanak a tapasztalt szinkrondramaturg-fordítók, rendszerezzük az általuk alkalmazott stratégiákat, technikákat és jellemző megoldásaikat, nemcsak arról kapunk képet, hogy azadott szociokulturális környezetben milyen a fordított filmszöveg, mennyiben tér el az eredeti szövegalkotástól és hogyan hat a befogadóra, hanem az így létrejövő tudásanyag minden bizonnyal jól felhasználható a szinkrondramaturgia-filmfordítás oktatásában is.

Jegyzetek

1. A prototípus-elmélet Rosch (1975) nevéhez fűződik, a nyelvészetben Lakoff (1982) alkalmazta.
2. A fordítástudományban az ekvivalencia „a forrás- és a célnyelvi szöveg egyenértékűségére" utal (Klaudy 1999: 87).
3. Halliday (1973), valamint Halliday és Hasan (1989) értelmezésében a nyelvnek három alapvető metafunkciója van: tartalmi, interperszonális és textuális. A tartalmi funkció a nyelv hagyományos referáló szerepére, vagyis a szöveg információs tartalmára utal, az interperszonális funkció a kommunikációs felek közötti kapcsolatot foglalja magában, a textuális funkció pedig biztosítja, hogy a

nyelvi elemek kohézív és koherens szöveget alkossanak.

4. „Kiegészítő jelentés, amely színezi, árnyalja a szó alapjelentését” (Klaudy 1999: 159).
5. „A forrásnyelvi szöveg sajátosságainak átvétele a célnyelvi szövegbe” (Klaudy 1999: 156).
6. A beszélő (üzenetének) szándékolt jelentése, amit a hallgató a szűkebb vagy tágabb kontextusból következtet ki.
7. Forrásnyelvi normákhoz közelítő, idegenszerűséget eredményező fordítás.
8. Célnyelvi normákhoz közelítő fordítás, amely nem fordításképpen keletkezett, vagyis eredeti szöveg benyomását kelti.
9. Az illokúciós erő az a hatás, amelyet a beszédaktus gyakorol a hallgatóra.

Irodalomjegyzék

- Ameka, F. (1992): Interjections: The Universal Yet Neglected Part of Speech. *Journal of Pragmatics,* 18. 2–3. 101–118.
- Baker, M. (1995): Corpora in Translation Studies: An Overview and Some Suggestions for Future Research. *Target,* 7.2. 223–243.
- Baker, M. (1998): Dubbing. In Baker, M. (szerk.): *Encyclopedia of Translation Studies.* London, Routledge, 74–76.
- Bartrina, F. (2004): The Challenge of Research in Audiovisual Translation. In Orero, P. (szerk.): 157–167.
- Bassnet, S. (2002): *Translation Studies.* London, Routledge.
- Baumgarten, N. (2005): *The Secret Agent: Film Dubbing and the Influence of the English Language on German Communicative Preferences. Towards a Model for the Analysis of Language Use in the Visual Media.* Kiadatlan PhD-értekezés. Hamburg University.
- Bianchi, D. (2008): Taming Teen-Language: The Adaptation of Buffyspeak into Italian. In Chiaro, D., Heiss, C. Bucaria, C. (szerk.), 183–195.
- Biber, D., Johansson, S., Leech, G., Conrad, S., Finegan, E. (1999): *Longman Grammar of Spoken and Written English*. Harlow, Longman.
- Brown, P., Levinson, S. (1987): *Politeness: Some Universals in Language Usage.* Cambridge, Cambridge University Press.
- Bruti, S. (2006): Cross-Cultural Pragmatics: Translation of Implicit Compliments in Subtitles. *JosTrans – The Journal of Specialised Translation* http://www.jostrans.org/issue06/art_bruti.php (2008. 01. 23.)
- Bruti, S. (2009): The Translation of Compliments in Subtitles. In Díaz Cintas, J. D. (szerk.), 226–238.
- Bucaria, C. (2008): Acceptance of the Norm or Suspension of Disbelief? The Case of Formulaic Language in Dubbese. In Chiaro, D., Heiss, C. Bucaria, C. (szerk.), 149–163.
- Caillé, P. F. (1960): Cinéma et traduction: Le traducteur devant l’écran. *Babel,* 6.3. 103–109.
- Cary, E. (1960): La traduction totale: cinéma. *Babel,* 6.3. 110–115.
- Chaume, F. (2002): Models of Research in Audiovisual Translation. *Babel,* 48.1. 1–13.
- Chaume, F. (2004): Discourse Markers in Audiovisual Translating. *Meta,* 49.4. 843–855.
- Chiaro, D., Heiss, C. Bucaria, C. (szerk.) (2008): *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation.* Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

- Cuenca, M. J. (2006): Interjections and Pragmatic Errors in Dubbing. *Meta,* 51.1. 20–35.
- Cuenca, M. J. (2008): Pragmatic Markers in Contrast. The Case of Well. *Journal of Pragmatics,* 40.8. 1373–1391.
- Delabastita, D. (1989): Translation and Mass Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics. *Babel,* 35.4. 193–218.
- Delabastita, D. (1990): Translation and the Mass Media. In Bassnett, S., Lefevere, A. (szerk.) *Translation, History and Culture.* London/New York, Pinter Publishers, 97–109.
- Díaz Cintas, J. D. (szerk.) (2009): *New Trends in Audiovisual Translation.* Bristol/ Buffalo/Toronto, Mulitlingual Matters.
- Díaz Cintas, J. D. (2009a): Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. In Díaz Cintas, J. D. (szerk.), 1–18.
- Díaz Cintas, J. D., Remael, A. (2007): *Audiovisual Translation: Subtitling.* Manchester, St Jerome.
- Díaz Cintas, J. D., Anderman, G. (szerk.) (2009): *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen.* New York, Palgrave Macmillan.
- Fernández, M. J. F. (2009): The Translation of Swearing in the Dubbing of the Film South Park into Spanish. In Díaz Cintas, J. D. (szerk.), 210–225.
- Fodor, I. (1976): *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects.* Hamburg, Helmut Baske Verlag.
- Fresco, P. R. (2006): The Spanish Dubbese: A Case of (Un)idiomatic Friends. *JosTrans – The Journal of Specialised Translation.* URL: http://www.jostrans.org/issue06/art_romero_fresco.php(2008. 01. 23.)
- Gambier, Y., Gottlieb, H. (szerk.) (2001): *(Multi) Media Translation, Concepts, Practices and Research.* Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins.
- Gambier, Y. (2008): Recent Developments and Challenges in Audiovisual Translation. In Chiaro, D. et al. (szerk.), 11–33.
- Gartzonika, O., Serban, A. (2009): Greek Soldiers on the Screen: Politeness, Fluency and Audience Design in Subtitling. In Díaz Cintas, J. D. (szerk.), 239–250.
- Goffman, E. (1955): On face-work: An analysis of ritual elements in social interaction. *Psychiatry,* 18: 213–231.
- Goffman, E. (1967): *Interaction Ritual: Essays on Face to Face Behaviour.* New York, Anchor Books.
- Grice, H. P. (1975): Logic and Conversation. In Cole, P., Morgan, J., L. (szerk.) *Syntax and Semantics. Speech Acts Vol. 3.* New York, Academic Press, 41–58.
- Halliday, M.A.K. (1973): *Explorations in the Functions of Language*. London, Arnold.
- Halliday, M. A. K., Hasan, R. (1989): *Language, Context and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective.* Oxford, Oxford University Press.
- Hatim, B., Mason, I. (1996): *The Translator as Communicator.* London/New York, Routledge.
- Hatim, B., Mason, I. (2000): Politeness in Screen Translating. In Venuti, L. (szerk.): *The Translation Studies Reader.* London/New York, Routledge, 430–445.
- Herbst, T. (1994): *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien: Phonetic, Textlinguistic Übersetzungstheorie.* Tübingen, Niemeyer.
- Herbst, T. (1997): Dubbing and the Dubbed Text – Style and Cohesion: Textual Characteristics of a Special Form of Translation. In Trosborg, A. (szerk.): *Text Typology and Translation.* Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 291–308.
- Holmes, J. (1972): The Name and Nature of Translation Studies. 1st ed.: *APPTS Series of the Translations Studies Section, Dep. of General Literary Studies.*

Amsterdam, University Press, 2 kiadás. In Holmes, J. (1988): 67–80.
- Holmes, J. (1988): *Translated!* Amsterdam, Rodopi.
- Ivarsson, J. (1992): *Subtitling for the Media*. Stockholm, TransEdit.
- Ivarsson, J., Carroll, M. (1998): *Subtitling.* Simrisham, TransEdit.
- Jakobson, R. (1960): Linguistics and Poetics. In Sebeok, T.A. (szerk.): *Style in Language.* Cambridge, MA, MIT, 340–377.
- Klaudy, K. (1999): *Bevezetés a fordítás elméletébe.* Budapest, Scholastica.
- Kovačič, I. (1996): Subtitling Strategies: A Flexible Hierarchy of Priorities. In Heiss, C.,Bosinelli, R. M. B. (szerk.): *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena.* Forlí, Clueb, 297–305.
- Lakoff, G. 1982. *Categories and Cognitive Models.* Trier, LAUT.
- Laks, S. (1957): *Le sous-titrage de films. Sa technique. Son esthétique.* Paris, Propriété de l'auteur.
- Lambert, J. (1989): La traduction, les langues et la communicacion de masse. *Target,* 1.2. 215–237.
- Leech, G. N. (1983): *Principles of Pragmatics.* London, Longman.
- Levinson, St. C. (1983): *Pragmatics.* Cambridge, Cambridge University Press.
- Luyken, G. M., Herbst, T., Langham-Brown, J., Reid, H., Spinhof, H. (1991): *Overcoming Language Barriers in Televison.* Manchester, European Institute for the Media.
- Marleau, L. (1982): Les sous-titres... un mal néccessaire. *Meta,* 27.3. 271-285.
- Mason, I. (1989): Speaker Meaning and Reader Meaning: Preserving Coherence in Screen Translation. In Prais, H., Kölmel, R., Payne, J. (szerk.): *Babel. The Cultural and Linguistic Barriers between Nations.* Aberdeen, Aberdeen University Press, 13–24.
- Matamala, A. (2007): The Translation of *Oh* in a Corpus of Dubbed Sitcoms. *Catalan Journal of Linguistics,* 6.1. 117–136.
- Matamala, A. (2009): Interjections in Original and Dubbed Sitcoms in Catalan: A Comparison. *Meta,* 54. 3. 485–501.
- Mayoral, A. R., Kelly, D., Gallardo, N. (1988): Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. *Meta,* 33.3. 356–367.
- Myers, L. (1973): The Art of Dubbing. *Filmmakers Newsletter,* 6.6. 56–58.
- Nida, E. A. (1964): *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translation.* Leiden, Brill.
- O'Connell, E. (2007): Screen Translation. In Kuhiwczak, P., Littau, K. (szerk.): *A Companion To Translation Studies.* Clevedon, Multilingual Matters, 120–133.
- Orero, P. (szerk.) (2004): *Topics in Audiovisual Translation.* Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- Orero, P. (2004): Audiovisual Translation: A New Dynamic Umbrella. In Orero, P. (szerk.), vii–xiii.
- Pavesi, M. (1996): L'allocuzione nel doppiaggio dall'inglese all'italiano. In Heiss, C., Bosinelli, R. M. (szerk.): *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena.* Bologna, CLUEB, 117–130.
- Pavesi, M. (2008):Spoken Language in Film Dubbing: Target Language Norms, Interference and Translational Routines. In Chiaro, D., Heiss, C., Bucaria, C. (szerk.), 79–99.
- Pavesi, M. (2009): Dubbing English into Italian: A Closer Look at the Translation of Spoken Language. In Díaz Cintas, J. D. (szerk.), 97–209.

- Pederson, J. (2008): High Felicity: A Speech Act Approach to Quality Assessment in Subtitling. In Chiaro, D., Heiss, C., Bucaria, C. (szerk.), 101–115.
- Pérez-González, L. (2007): Appraising Dubbed Conversation. Systemic Functional Insights into the Construal of Naturalness in Translated Film Dialogue. *The Translator,* 13.1. 1–38.
- Pérez-González, L. (2009): Audiovisual Translation. In Baker, M., Saldanha, G. (szerk.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Abingdon, Routledge. 13–20.
- Polcz, K. (2009): Oh, My God – Ó, te jó ég: Vallási tartalmú indulatszók és indulati kifejezések az angol nyelvű filmek magyar fordításában. *Fordítástudomány,* 9.2. 36–56.
- Pujol, D. (2006): The Translation and Dubbing of 'Fuck' into Catalan: The Case of From Dusk till Dawn. *The Journal of Specialized Translation.* URL: http://www.jostrans.org/issue06/art_pujol.pdf (2011. 12. 12.dec.)
- Reid, H. (1978): Sub-Titling, the Intelligent Solution. In Horguelin, P. A. (szerk.): *Translating, a Profession. Proceeding of the 8th World Congress of the International Federation of Translators.* Ottawa, Council of Translators and Interpreters of Ottawa, 421–428.
- Reid, H. (1983): The Translator on the Screen. In Kopczinsky, A., Hanftwurcel, A., Karska, E, Rywin, L. (szerk.): *The Mission of the Translator Today and Tomorrow. Proceeding Of the 9th World Congress of the International Federation of Translators.* Warsaw, Polska Agencja Interpress, 357–359.
- Reiss, K. (1977): Text Types, Translation Types and Translation Assessment. In Chesterman, A. (szerk.) (1989): *Readings in Translation Theory.* Helsinki, Oy Finn Lectura Ab, 105–115.
- Remael, A. (2003): Mainstream Narrative Film Dialogue and Subtitling. *The Translator,* 9. 2. 225–247.
- Remael, A. (2004): A Place for Film Dialogue Analysis in Subtitling Courses. In Orero, P. (szerk.), 103–124.
- Rosch, E. (1975): Family Resemblances: Studies in the Internal Structure of Categories. *Cognitive Psychology,* 7. 4. 573–605.
- Shuttleworth, M., Cowie, M. (1997): *Dictionary of Translation Studies*. Manchester, St Jerome.
- Skuggevik, E. (2009): Teaching Screen Translation: The Role of Pragmatics in Subtitling. In Díaz Cintas, J. D., Anderman, G. (szerk.), 197–213.
- Snell-Hornby, M. (1988/95): *Translation Studies: An Integrated Approach.* Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- Sperber, D., Wilson, D. (1995): *Relevance. Communication and Cognition.* Oxford, Blackwell.
- Szili, K. (2004): *Tetté vált szavak: A beszédaktusok elmélete és gyakorlata.* Budapest, Tinta.
- Titford, C. (1982): Subtitling: Constrained Translation. *Lebende Sprachen,* 27.3. 113–116.
- Valdeon, R. A. (2008): Inserts in Modern Script-Writing and their Translation in Spanish. In Chiaro, D., Heiss, C. Bucaria, C. (szerk.), 117–132.
- Venuti, L. (1995): *The Translator's Invisibility: A History of Translation.* London/New York, Routledge.
- Whitman-Linsen, C. (1992): *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish.* Bern, Peter Lang.

Filmográfia

- *Titkok és hazugságok* (Secrets and Lies. Mike Leigh, 1996)
- *Ponyvaregény* (Pulp Fiction. Quentin Tarantino, 1994)
- *Négy esküvő, egy temetés* (Four Weddings and a Funeral. Mike Newell, 1994)

© Apertúra, 2015. tél | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2015/tel/polcz-a-filmforditas-kutatasa-a-nyelveszeti-forditastudomany-es-pragmatika-tukreben/

