

TDK dolgozat

2023

JELIGE: j9e8a

**A dalszövegfordítás nehézségei és lehetséges megoldásai a japán populáris
zenei dalszövegek tükrében**

Kézirat lezárásának dátuma: 2022.06.10.

Tartalomjegyzék

1. Bevezető.....	2
1.1. Előszó.....	2
1.2. Kutatási kérdés	3
2. Fordítási megközelítések.....	4
2.1. Előző kutatások a dalszövegfordítással kapcsolatban	4
2.1.1. A zenei szövegek fordítása, mint kutatási terület	4
2.1.2. Newmark megközelítése a fordítási problémák leküzdésére	8
2.1.3. Dalszövegfordítás, mint versfordítás	11
2.1.4. Golomb zenéhez kötött fordítás (<i>music-linked translation</i>) meg- közelítése és Kaindl elmélete	13
2.1.5. Low „öttusa” megközelítése (<i>Penthahtlon approach</i>).....	14
2.1.6. Franzon megközelítése.....	15
2.2. A japán dalszöveg, mint forrásszöveg	17
2.3. A fordítás folyamata	19
2.4. A lefordított dalszöveg.....	20
2.5. Fordítási megoldásaim Franzon tíz megközelítésének tükrében.....	23
2.5.1. Szavak száma	24
2.5.2. Szótagok vs. szavak	24
2.5.3. Szóról szóra fordítás	25
2.5.4. Szavak hozzáadása.....	25
2.5.5. Szavak kihagyása.....	25
2.5.6. Metaforák használata	26
2.5.7. Rímek használata	26
2.5.8. A szavak és a szövegsorok átrendezése	27
2.5.9. Parafrázisok használata	27
2.5.10. Angol szavak használata a fordításban	28
3. Konklúzió	29
4. Bibliográfia	30

1. Bevezető

1.1. Előszó

Dolgozatom témájául a dalszövegfordítás nehézségeit és lehetséges megoldásait választottam a japán populáris zenei dalszövegek tükrében. A dolgozat első felében a dalszövegfordítással kapcsolatos ismerteket összegzem. A következő részben röviden jellemzem a japán populáris zenei dalszövegek ismérveit, ismertetem a választott japán zenei dalszöveget, mely fordításra került a megismert megközelítések alapján, majd kifejtem a dolgozat közben elvégzett fordítás folyamatát. A következő lépésben taglalom az általam elképzelt fordítási megoldásokat, majd legvégül végzek egy rövid kvalitatív vizsgálatot az elkészült fordításról, megfigyelve, hogy a választott stratégiákat milyen arányban használtam fel. A dolgozat során célom az, hogy a japán szövegű populáris zenei dalok fordításának folyamatában megjelenő nehézségeket kiemeljem és a megismert stratégiák útmutatásaival készítsek el egy jó megoldásként elfogadható fordítást.

A dolgozat mögött álló motivációmat többek között a japán zene és nyelv iránti érdeklődésem és több apró személyes tapasztalat alapozta meg. Kétségtelennek tartom, hogy zenét hallgatni varázslatos. Felkelünk, félálomban bekapcsoljuk a tévénk és a készülődés közben szólnak az új slágerek reklámbetétként, dolgunkra menet az autóban a reggeli műsorok között sugározzák a zenei repertoár összes skáláját, megadva az alap kedvünket a naphoz. Emlékszem, mikor egy este beültünk a barátaimmal egy borkóstolóra és a háttérben élő jazz zene szólt, különböző feldolgozásokat játszottak. Egyszer csak felcsendült egy ismerős dallam és felém fordult az egyik ismerősöm.

Elmondta, hogy mennyire szereti azt a *Sting* számot ami épp ment, hogy milyen csodás a dallama és azt, hogy a szövegével együtt gyakorlatilag egy tökéletes dal. Elnéztem az arcát, miközben beszélt, nosztalgiát tükrözött, valamint némi meghatottságot és egy kis boldogságot a meglepetésként jövő impulzustól. Ezerszer hallottam már azt a dalt, de akkor jobban odafigyeltem a szövegre is, mely voltaképp nem tartalmazott sok rejtélyt, vagy bonyolultságot, azonban a zenével együtt tényleg keltett az emberben valami csodás érzést, ami megmagyarázta a reakcióját. Otthon rákerestem a dalszöveg írott változatára, lefordítottam amit olvastam, viszont az eredmény inkább esetlen volt, azt éreztem, mintha eltűnt volna a varázs. Nem volt ismeretlen ez az érzés. A japán kultúrával is a zene által ismerkedtem meg első körben, rendkívül elkezdtem érdeklődni a tőlem még ismeretlen dal

nyelve felé, önkéntelenül is kerestem hozzá a fordításokat, hogy jobban megértsem azt. Kezdeként mindig az interneten rajongói fordításokat olvastam angol és magyar nyelven. A benyomásom azonban ugyanaz volt, mint mikor a *Sting* számon merengtem el: a fordítások kissé értelmetlen érzést keltettek. A japán nyelvtudásom fejlődésével idővel jobban megértettem zenehallgatás közben a dalszövegeket, mégis, mikor a szövegüket le szerettem volna fordítani a nyelvemre az én fordításaim is ugyanezt a problémát tükrözték.

Végül felötlött bennem annak a lehetősége, hogy nem feltétlen a dalszövegek nyelvi értelmezésével lehet a lényegi problémám, hanem szükségem van egy olyan fordítói megközelítésre, egy jó útmutatásra, mely segít abban, hogy a céloknak megfelelően tudjam átadni egy dalszöveg fordítását. Így született meg a gondolat, hogy dolgozatomban témájaként ennek a kérdéskörnek a körbejárását válasszam.

1.2. Kutatási kérdés

Az alábbi dolgozat kutatási kérdései a következők:

- Mi az álláspontja a dalszöveg fordítást illetően a fordításelmélettel és gyakorlattal kapcsolatos kutatásoknak?
- Milyen jellegzetes fordítási nehézségek léphetnek fel jelen esetünkben a japán dalszövegek fordítása során?
- Hogyan oldhatóak meg ezek a nehézségek?

2. Fordítási megközelítések

2.1. Előző kutatások a dalszövegfordítással kapcsolatban

2.1.1. A zenei szövegek fordítása, mint kutatási terület

Elmondható, hogy a zene, azon kívül, hogy remek társa a mindennapi tevékenységeinknek, képes arra, hogy egyfajta csatornaként szolgálva eszköze legyen az önkifejezésnek vagy a kultúrák közvetítésének, illetve a dalszöveg műfajtól függetlenül igen nagy szerepet játszik abban, hogy érdekessé és karakteressé tegyen egy dalt. A következőkben arra térek ki, hogy a fordítás területén milyen esetekben fordulhat elő szükség egy dal lefordítására.

A fordításkutatók figyelmének központjában a zenei szövegek fordítása nemrégiben kezdett megjelenni. Susam-Sarajeva szerint ennek egyik oka az lehet, hogy komoly módszertani kihívásokkal jár a tanulmányozása, mivel előfordul sokszor, hogy átszabja a már megismert hagyományos határokat. Említi többek között azt, hogy a fordítás, az adaptáció vagy az újrafordítás közötti határok átrendeződhetnek vagy az olyan alapfogalmak, mint mondjuk a szerzőiség vagy a forrásszöveg megkérdőjeleződhetnek és mindezen anomáliák azt eredményezik, hogy ez a terület egyértelműen multidiszciplináris megközelítést igényel.¹

Abban az esetben, ha megnézzük nagyobb körben, hol fordul elő a szükség egy dalszöveg esetén a fordításra, akkor jó eséllyel gondolhatunk az opera vagy musical fordításokra. Érdeemes megemlíteni azonban, hogy a zenei szövegek fordítása többféle formát is ölthet, így túlmutat az operán. Többek között igény jelenhet meg rá a CD-mellékleteken megjelenő fordításoktól, az éneklésre szánt fordításán át a dalszövegek átírásáig, a feliratozásig vagy a szinkronizálásig.² Az opera és musical fordítás egy speciális ága a fordításnak, mellyel leginkább a 80-as és 90-es években kezdtek el foglalkozni. Itt is megjelenik a kutatott területnek már említett óriási problematikája, miszerint a téma túl multidiszciplináris, vagyis a fordítástudomány, a zene és a színjátszás egyszerre van jelen és sajnos kevesen vannak olyanok, akik mind a három aspektusból egyforma mélyen jártasak.³

Mégis, ilyen nehezítő tényezők ellenére is jelennek meg kutatások a témában, többek között hazánkban Fodor Géza, Baranyi Ferenc vagy Bozsik Gyöngyvér tanulmányai méltón emelhetők ki, melyekben részletes értekezést kaphatunk az operák magyar nyelvre való

¹ Susam-Sarajeva 188-189

² Susam-Sarajeva 191

³ Bozsik 12

fordításának nehézségeiről és lehetőségeiről.⁴ Nemzetközi viszonylatban az egyik legkiemelkedőbb a Helen Julia Minors által szerkesztett, 2013-ban megjelent *Music, Text and Translation* tanulmánykötet, melyben az opera, a musical és a dal műfajokat átfogóan elemzik fordítói szempontból, kiemelten foglalkozva a zenei fordítással és a feliratozással.⁵ Meg kell jegyezni, hogy a dolgozat központi témájaként megjelenő populáris zenei dalszövegeket nem lehet teljesen az előbb említett tanulmánykötetekben megjelenő opera vagy musical dalszövegekkel egyeztetni, így a bennük megjelenő eredmények esetünkben nem pontosan relevánsak. Ez arra ad okot, hogy a populáris zenei szövegek fordításának lehetőségei további kutatást igényelnek, mely témában napjainkra számos igen izgalmas tanulmány jelent meg. Az opera, a musical és a dalfordításban való jártasság viszont elmondható, hogy segítséget nyújt a populáris zenei fordítás elméleti megértésében, hiszen láthatjuk majd a továbbiakban, hogy többen, akik már előzetesen mélyebben foglalkoztak opera vagy musical fordításokkal, többek között Klaus Kaindl vagy Johan Franzon, később sikeresen kutattak a populáris zenei dalszövegfordítás témájában is.

A jelen dolgozat címében és témájában megjelenő populáris zene fogalma egy rokonértelmű kifejezése a könnyűzenének, a népszerű zenének vagy a szórakoztató zenének. Fogalmát nem egyszerű keretbe foglalni, Milián-Bogyai úgy fogalmaz egyrészt, hogy „a könnyűzenét sokszor kereskedelmi-piaci vagy technológiai alapon határozzák meg, olyan tömegtermelésben készült és a tömegmédiában terjesztett zenét értve alatta, amely üzleti érdekeket szolgál” vagy „a komolyzenével és a népzennel szemben határozzák meg”.⁶ A „könnyű” kifejezés kissé felszínes ízt ad, azt sugallja, hogy a szórakoztatáson kívül több mélysége nincs, azonban a megannyi alműfaj közül ha csak az olyan rockzenei konceptalbumokra gondolunk, mint a *Queen: Bohemian Rhapsody* (1986), vagy japán viszonylatban az *X-Japan: X Blue Blood* (1989) nehéz volna azt állítani, hogy céljuk csupán a szórakoztatás és, hogy nem törekszik a gondolatébresztésre vagy az esztétikai elmélyedésre.⁷ Így ennek a félreértésnek elkerülése végett választottam a tudományos nyelvhasználatban is egységesen használt populáris zene (*popular music*) kifejezést, mely stílustörténeti okok miatt nem keverendő össze a popzene, mint a könnyűzene egy altípusának kifejezésével.⁸

⁴ Fodor G. *Magánszínház*. Budapest: Magvető. 2009.; Fodor G. *Mi szól a lemezen?* Budapest: Typotex. 2012.; Baranyi F.; *Operaszövegek*. Budapest: Mikszáth Kiadó. 1995; Baranyi F. *Zévitamin*. Budapest: Hungarovox Kiadó. 2006.

⁵ Mateo (2015) 356-362

⁶ Milián-Bogyai et al. 1-3

⁷ Uo.

⁸ Uo.

A fogalmak tisztázása során és a fordítási stratégiák kifejtése előtt először érdemes adni a fordításnak egy fogalommeghatározást és áttekinteni a dalszövegfordításhoz kapcsolható fordításelméleti elgondolásokat. A fordítást, mint fogalmat, igen sokoldalról közelíti meg a szakirodalom, többek között Klaudy Kinga úgy értelmezi, hogy „a fordítás eredménye a fordítás során keletkező célnyelvi szöveg, továbbá az írott forrásnyelvi szöveg megértésének, a forrásnyelvi szövegről a célnyelvi szövegre való áttérésének és az írott célnyelvi szöveg megalkotásának folyamata.”⁹

A zene és a fordítás kapcsolatának szempontjából Bodnár és Horváth rávilágít, hogy *Reiss-Vermeer* szkoposz-elméletén alapuló funkcionális megközelítés kiemelt, „melynek megfelelően a fordított szöveget úgy kell megalkotni, hogy az be tudja tölteni a célnyelvi kultúrában azt a célt, amelyre a forrásnyelvi szöveg létrejött.”¹⁰ Fontos kérdéskörök a témában, hogy a fordításokat előadják-e, az milyen formában fog történni - például élőben, hangfelvételen, televíziós programban - abban az esetben ki fogja énekelni, vagy például, hogy milyen lesz a hallgatóközönség.¹¹ Jiménez is megállapítja, hogy a zenei produkciók fordítása multidiszciplináris megközelítést igényel és kifejti, hogy a filmek és tévés sorozatokban megjelenő dalok esetében a szinkronizálásnál legtöbbször szövegközpontú, feliratozásnál pedig vagy nem készítenek fordítást, vagy zeneközpontú megközelítést alkalmaznak.¹²

A szövegközpontú fordítás milyenségéről Marcelo tanulmányában érdekes eredményekre jutott. Marcelo *Sid Lippman & Silvia Dee “Too Young”* című dalának RONALDA BASTOS által készült fordításán keresztül egy olyan fordítást tanulmányoz, mely szinte kizárólag szövegközpontú stratégiával lett fordítva. Megállapította, hogy a fordított szöveg elvesztette eredeti jelentését, mivel a fordításban a dalsoroknak nem maradt logikus, értelmi összekötése, inkább egymás mellé helyezett szavak lettek. A cím nem illett bele a témába és nem követte annak üzenetét. Az eredeti dalszövegnek nosztalgikus, szerelmi vonulata van, mely sajnos nem jelenik meg a fordításban.¹³

Abban az esetben, ha a szöveg nyelvi aspektusát és a fordító lépéseit nézzük, megállapítható, hogy a fordító elé kerülő forrásnyelvi szövegnek van egy szemantikai és egy esztétikai aspektusa. Tehát a fordító a szöveg által fog kapni egy egyrészt egyetemesen

⁹ Klaudy (1999) 152

¹⁰ Bodnár és Horváth 3-4

¹¹ Susam–Sarajeva 191

¹² Jiménez 200–213

¹³ Marcelo 78-89

fordítható szavakat, jeleket, nyelvtani fordulatokat tartalmazó üzenetet, másfelől benyomásokat, amik az e jelek által sugallott lehetséges változatokat, egyéb kifejezési módokat fogja előmozdítani.¹⁴ Ebben a fázisban a szöveget újra kell alkotni a célnyelvi közönség számára. Azon kívül, hogy a forrásnyelv és a célnyelv között is vannak ritmikai eltérések, további nehézséget okoz az is, hogy a szöveg a versekéhez hasonlóan tartalmaz egy egyfajta költői ritmust, mely hangsúlyt helyez a szöveg egyes részeire.¹⁵ Mindezen körülmények között a fordítónak a kísérő zene milyenségére és dallamára is figyelnie kell, miközben megtartja a forrásnyelvi szöveg üzenetét.

Ennél a pontnál úgy tűnhet, hogy a kísérő dallam akár akadályként is állhat a fordító útjában, mely ürügyként szolgálhat a rosszul elkészített fordításokra. Ennek tükrében fontos észrevenni azt, hogy a dallam és a szöveg ugyanolyan jelentőségteljes, hiszen ugyanúgy közvetítik az érzelmeket akár a kommunikáció egy elvontabb szintjén is.¹⁶ Ebből arra lehet következtetni, hogy a szöveg fordításánál úgy érdemes keresni a megoldást, hogy a dallamhoz való igazítás ne menjen az eredeti üzenet rovására.

A populáris zenei dalszövegek esetében fontos megjegyezni, hogy a szöveg itt egy adott ideológia hordozója is, mely esetünkben a szövegen kívül a dallamban is megjelenik, mivel a dallam szorosan kapcsolódik a témához. Ez azt eredményezi tehát, hogy a kísérő zene a szövegben további kulturális és egyéb értékeket tár fel. Emiatt rossz megközelítés lehet az, ha a fordító úgy próbál egy dalszöveget fordítani, hogy teljesen figyelmen kívül hagyja az azt kísérő zenét.¹⁷

Egy másik megközelítésből a dalszöveg értelmezhető a költészet egy olyan válfajaként, ahol az azt követő zenének is kiemelt szerepe jut és ahol a szavakat kísérő zene határokat szab. Voltaképp ezen természetéből kifolyólag is a dalszövegfordítás limitekbe ütközik, hiszen ezt a korlátozást nem lehet figyelmen kívül hagyni, ha olyan fordítást kívánunk elérni, ami a legközelebb áll az eredetihez.¹⁸ Belegondolva milyen könnyű feladat lenne a fordítás, ha csak annyit követelne meg, hogy két nyelv között legyen egy alapos nyelvi ismeretünk. Közelebbről vizsgálva azonban megállapítható, hogy egy sokkal összetettebb, kihívásokkal járó folyamatról van szó, melyben sokszor a nem-nyelvi tényezők

¹⁴ Marcelo 78-89

¹⁵ Uo.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Uo.

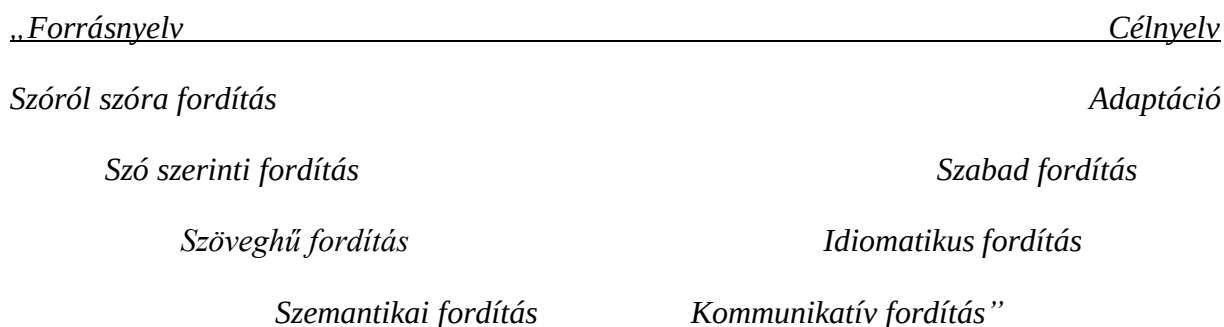
¹⁸ Pedrami 1-2.

is komoly szerepet játszhatnak. A fordítás tehát nem csupán a fordító kompetenciájától függ, hanem a fordítandó szöveg típusától is.¹⁹

Nem utolsó sorban a nyelven kívüli tényezőkkel kapcsolatban érdekes eredményre jutott Mayoral *et al.* *Concept of Constrained Translation. Non-linguistic Perspectives of Transaltio in: Meta: Translator's Journal* című cikkében, mikor megfigyelték, hogy az olyan médiumok fordítása során, mint például a képek, zenék, feliratok, képregények, a fordítónak értelmeznie kell az extralingvisztikai, tehát esetünkben a nyelven kívüli tényezőket is, ami lehet a kísérő zene, az időbeli vagy tartalmi szinkronitás. A dalszövegfordítással kapcsolatban az ennek való kényszerű megfelelés nehézségét vizsgálva egy egytől ötös skálán négyes fokozatot ítélt meg, mely adat elárulja, hogy az ennek való megfelelés igen megnehezíti a fordító dolgát.²⁰

2.1.2. Newmark megközelítése a fordítási problémák leküzdésére

A zenei szövegek fordítása alkalmával kritikus kérdés lehet az, hogy a fordítás során a forrásnyelven vagy a célnyelven van-e a hangsúly. Ezzel kapcsolatban Peter Newmark *A Textbook of translation* című tanulmányában kiemeli, hogy a fordítás módszere két részre osztható csoportokba sorolható, egyre mely a forrásnyelvre helyezi a hangsúlyt és egy másikra, mely a célnyelvet hangsúlyozza.²¹ Newmark az alábbi V diagramm segítségével illusztrálja, mely módszer milyen viszonylatban áll a forrás-és célnyelvvvel kapcsolatban:



1. ábra: Peter Newmark fordítási módszerekről szóló V diagrammja²²

¹⁹ Marcelo 78-89

²⁰ Mayoral *et al.* 364

²¹ Newmark 45-47.

²² “SL emphasis: Word-for-word translation, Literal translation, Faithful translation, Semantic translation; TL emphasis: Adaptation, Free translation, Idiomatic translation, Communicative translation” Saját fordítás. Uo.

A diagramm megfigyelése és a benne leírt módszerek összegzett jellemzőivel globális kép alakulhat ki a fordító előtt arról, hogy céljának megfelelően tudjon eljárni. A következőkben röviden jellemzem módszereit.

Szóról szóra fordítás

Newmark kifejti, hogy ebben az esetben a szórendet a forrásnyelvihez hasonlóan tartják meg, és a szavakat szövegkörnyezettől függetlenül a legáltalánosabb jelentéssel fordítják. A szavakat szó szerint fordítják le ebben a módszerben, amennyiben azok kulturális kifejezésekhez kapcsolódnak. A célnyelvi fordítást gyakran interlineáris fordításként mutatják be, ahol a célnyelvi szavak közvetlenül a forrásnyelvi szavak alatt vannak. A szavakat egyesével, kontextusuktól függetlenül fordítják a leggyakoribb jelentésüket figyelve, illetve megmarad a forrásnyelvi szórend. Ennek a módszernek az alkalmazása történik akkor, ha a forrásnyelv működésének megértése, vagy egy bonyolult szöveg előfordításként való értelmezése a cél.²³

Szó szerinti fordítás

Ebben az esetben ugyanúgy a szavakat kontextusuktól függetlenül, egyesével fordítják, azonban a forrásnyelv nyelvtani szerkezetét a legközelebbi célnyelvi megfelelőre alakítják át. Fordítás előtti eljárásként segít jelezni a megoldandó problémákat.²⁴

Szövegű fordítás

Newmark úgy gondolja, hogy itt a kulturális szavakat átadják és megőrzik a fordításban a nyelvtani és lexikai "abnormalitást", vagyis a forrásnyelvi normáktól való eltérés mértékét. A forrásnyelvi szöveg kontextuális jelentését hivatott visszaadni, melyet azonban korlátozhat a célnyelvi nyelv nyelvtani szerkezete, továbbá igyekszik teljesen hű lenni a forrásnyelvi író intencióihoz.²⁵

Szemantikai fordítás

Voltaképp a szemantikai nem sokban különbözik a szövegű fordítástól. Érdeemes azonban leszögezni, hogy az első rugalmasabb, elismeri a kreatív kivételeket, míg a második dogmatikusabb és kompromisszummentes. Az egyik különbség az, hogy ebben az esetben jobban figyelembe veszik az esztétikai értéket, így például jobban koncentrálnak a forrásnyelvi

²³ Newmark 45-47

²⁴ Uo.

²⁵ Uo.

szöveg szép és természetes hangzására, adott esetben kompromisszumokat köt a jelentések tekintetében, hogy a kész változatban ne maradjon zavaró asszonánc, szójáték vagy ismétlés.

26

Adaptáció

Mondhatni a fordítás legszabadabb formája. Leginkább költemények, színdarabok, vígjátékok esetében alkalmazzák. Megmaradnak a szereplők, nem változik a cselekmény a témák, viszont a szöveget átírják. Ez azért történik, hogy közelebb álljon a célnyelvi kultúrához. Arra is van példa, hogy egy verset vagy színdarabot szó szerint lefordíttatnak, majd egy ismert költő vagy drámaíró azt átírja. Ez a gyakorlat azonban sok esetben rossz adaptációt eredményezett, igaz arra is volt bőven példa, hogy az adaptációk megmentettek egy-egy korabeli színdarabot.²⁷

Szabad fordítás

Newmark szerint a szabad fordítás a tartalmat az eredeti formája nélkül adja vissza. Tehát ez a fordítási módszer voltképpen feláldozza a forrásnyelv eredeti formáját, jellemzően parafrázisokat használ, vagyis akár drasztikus változások is történhetnek.²⁸

Idiomatikus fordítás

Az idiomatikus fordítás úgy határozható meg, hogy az eredeti szöveg üzenetét adja vissza, azonban képes eltorzítani a jelentések árnyalatait oly módon, hogy köznyelvi kifejezéseket és idiómákat használ ott, ahol ezek az eredetiben nem találhatók meg.²⁹

Kommunikatív fordítás

Newmark alapján ez a módszer arra törekszik, hogy a forrásszöveg pontos kontextuális jelentését adja vissza úgy, hogy mind a tartalom, mind a nyelvezet könnyen befogadható legyen az olvasóközönség számára.³⁰

A módszerek kifejtése után és a diagramm tanulmányozása révén megállapítható, hogy a szóról szóra, a szó szerinti, a szövegű és a szemantikai fordítás a forrásnyelvet, míg az adaptáció, a szabad, az idiomatikus és a kommunikatív fordítás pedig a célnyelvet

²⁶ Newmark 45-47

²⁷ Uo.

²⁸ Uo.

²⁹ Uo.

³⁰ Uo.

hangsúlyozza. Ezen információk alapján érdemes lehet felvetni azt a gondolatot, hogy a sikeres dalszövegfordításhoz az utóbbi négy módszert célszerű a fókuszba hozni.

Ezzel kapcsolatban Niswatin *A translation analysis of indonesian song lyrics into english* című tanulmányában azt kutatta, hogy Newmark teóriáját használva két indonéz dalszöveg angolra való fordítása közben a fordító a célnyelv vagy a forrásnyelv kiemelését választotta-e. Eredményében az olvasható, hogy a fordító, Emma Heesters inkább a célnyelvre helyezte a hangsúlyt. Azért választotta ezeket a módszereket, mert szöveget énekléshez is szánták, továbbá férfi énekesről át kellett írnia női szerepre.³¹ Kiderül az is, hogy ezekben az esetekben az adaptáció és a szabadfordítás segítségével élt. Niswatin azt állapítja meg, hogy Newmark azon állítása alapján, hogy e módszereket legtöbbször a drámák vagy költemények fordítása során alkalmazzák, és hogy Heesters akár tudatosan akár nem ezeket a módszereket használta, elmondható, hogy a dalszövegek ebben a kontextusban felfoghatóak akár költészetként, mely választ adhat a fordító megoldására.³² Ezzel kapcsolatban az a kérdés merült fel bennem, hogy ha valóban költeményként kezeljük a dalszöveget, akkor a fordítás során a dalt kísérő zenére való figyelés megjelenik-e? A következő részben tehát azt vizsgálom meg, a dalszöveg milyen megközelítéssel fordítható versként.

2.1.3. Dalszövegfordítás, mint versfordítás

Jacobson szerint a költészet eleve lefordíthatatlan, így csak kreatív átültetés lehetséges és az átültetés azt fogja eredményezni, hogy az eredeti forrásszöveg költői elmeinek formái megváltoznak.³³ Pedrami *Different Approaches in Translating Lyrics. An Article Submitted for the Fulfillment of Requirements of Translation Quality Assessment Course* című tanulmányában részletesen kifejti, hogy egyes esetekben hogyan történik a dalszövegfordítás úgy, mint egy versfordítás.³⁴ Igen fontos megfigyelés itt, hogy a fordító csak a forrásszöveg szemantikai tartalmát igyekszik megőrizni, nem veszi figyelembe a dalszövegbe ágyazott nyelven kívüli tényezőket, így tehát a szöveget kísérő zenére nem figyel.³⁵ A dalszövegnek

³¹ Niswatin 184-185

³² Niswatin 181

³³ Jacobson 118

³⁴ Pedrami 11

³⁵ Uo.

azonban lehetnek olyan közös elemei a verssel, mint például a ritmus, az ütem, a rím vagy a párhuzamosság.³⁶

Pedrami a Robert Bly alapján kidolgozott versfordítás gyakorlati lépéseit vizsgálja meg, a következőkben röviden összegzem a lépések fő jellemzőit.

A forrásszöveg szó szerinti fordítása

A forrásszöveget szó szerinti fordításként kell átadni a célnyelven, azonban ez nem azt jelenti, a szavak a kontextustól független megfelelőikkel helyettesíthetők. Már itt nagy figyelmet kell fordítani a forrásszövegben megjelenő teljes üzenetre, ennek megfelelően keresni a szavak ekvivalensét. Így tehát ebben a szakaszban egy nyersfordítást kaphatunk.³⁷

Az eredeti versben megjelenő valódi jelentés feltárása

A fordítás alapjául szolgáló gondolat megfogalmazása történik. A fordító a forrásnyelvvvel kapcsolatos ismereteit felhasználva alaposan megvizsgálja a szöveg nyelvi és esztétikai jellemzőit, kinyerve ezzel a bennük rejlő üzenetet. Sokszor ezek irodalmi képekbe, metaforákba vannak csomagolva, de a szándékos kétértelműségek és homályos utalások sem ritkák.³⁸

A szó szerinti fordítás és a valódi jelentés összehasonlítása

Ebben a szakaszban össze kell hasonlítani az előző két lépésben kapott fordításokat. Lehetőség szerint a szó szerinti fordításban meg kell változtatni azokat a kifejezéseket, amelyek jelentésükben eltérnek az eredetitől, illetve a mondatszerkezetet is a célnyelvnek megfelelően megváltoztatja.³⁹

A nyelvi formák alkalmazása a fordításban

A célnyelvben lévő esetlen változatokat a célnyelv nyelvi közössége által beszélt élő nyelvhez kell igazítani. Amennyiben a forrásszöveg nyelvezete formális, akkor a fordításnak is formálisnak kell maradnia, informális esetben pedig a mindennapi beszélt forma mintáit kell követnie.⁴⁰

³⁶ Pedrami 11

³⁷ Pedrami 11-14

³⁸ Uo.

³⁹ Uo.

⁴⁰ Uo.

Megfigyelni a forrásszöveg hangulatát

Minden vers hordoz magában egy hangulatot, mely tükröződik a hangzásban és a szavakban, ezt pedig a fordításban meg kell őrizni. Az előző pontban a fordító a célnyelv hangsúlyozását végezte, azonban ennél a pontnál össze kell vetni a forrásszöveg hangulatával és az esetlegesen felmerülő rendellenességeket javítani.⁴¹

Megfigyelni a forrásszöveg hangzását és ritmusát

A forrásszöveg hangzását és ritmusát meg kell őrizni a fordításban. Pedrami Bly alapján említi, hogy ehhez fordítóknak érdemes megjegyezniük az eredeti verset, majd többször felolvasni. Bly továbbá úgy véli, hogy a szöveg belső rímeit át lehet vinni a fordításba, viszont a végrímekhez nem kell ragaszkodni.⁴²

A célnyelv egy anyanyelvi beszélőjének felkérése a fordítás elolvasására

A fordító annak megfelelően további szerkesztéseket végez, miután egy lehetőleg irodalmi kérdésekben jártas anyanyelvi beszélő, hibák keresése céljából átnézte a fordítást.⁴³

A fordítás felülvizsgálata és véglegesítése

Egy utolsó alkalommal alaposan át kell olvasni a fordítást és végleges formát adni annak.⁴⁴

Véleményem szerint ezek az összegzett lépések igen hasznosak és jól rámutatnak arra, hogy milyen összetett és bonyolult munkafolyamat a versfordítás. Amint láthatjuk azonban, itt leginkább a szemantikai tartalom átadása történik és nem esik szó arról, hogy abban az esetben, ha a szöveghez zene kötődik, milyen fordítási eljárás ajánlott. A következő szakaszban tehát olyan megközelítések kerülnek a dolgozat középpontjába, melyek ezen kérdéskörrel is foglalkoznak.

⁴¹ Pedrami 11-14.

⁴² Uo.

⁴³ Uo.

⁴⁴ Uo.

2.1.4. Golomb zenéhez kötött fordítás (*music-linked translation*) megközelítése és Kaindl elmélete

Gorlee *Song and Signifinance* című tanulmánykötetében jelentős kutatásokat ismerhetünk meg a dalszövegfordítást illetően. Jelen dolgozatban ebből a kötetből három kutató megközelítését szeretném röviden összegezni. Az első megközelítés a Harai Golomb által kidolgozott zenéhez kötött fordítás (*music linked translation*) elgondolása.⁴⁵ Ez a megközelítés a dalszövegekben jelen lévő nyelven kívüli jellemzőket hangsúlyozza, és a dalszövegben lévő üzenet szemantikai tartalmát nem tekinti a legfontosabb prioritásnak.⁴⁶ Golomb a megközelítését az általa zenéhez kötött verbális szöveg (*music linked verbal text*) fordítására alapozza. Kiemeli, hogy a zene és a verbális szöveg között interaktív kapcsolat alakul ki, hatással lesznek egymás belső viszonyaira és hierarchiáira. A zene érzelmi és strukturális hatására a verbális szöveg szemantikai tartalma befolyásolható, előtérbe vagy háttérbe helyezhető.⁴⁷ Ezek alapján tehát megállapítható, hogy ezzel a megközelítéssel már nem csak a forrásszövegre, hanem az ahhoz kötődő zenére is oda kell figyelnie a fordítónak.

Golomb a zenével kapcsolatos fordítás prioritásainak hierarchiáját két pontban fejt ki.⁴⁸ Először is, kiemeli a zene elsőbbségét, a dalokban a zene uralja a többi tényezőt, fontosabbá válik, mint a verbális szöveg. Ezzel kapcsolatban többek között perceptuális, kognitív vagy kulturális okokat sorol.⁴⁹ A másik fontos pont a hierarchiák szempontjából, hogy a zene állandó, míg a verbális szöveg változó, vagyis a fordítás során a célnyelvi szöveg az, amely veszít a formájából.⁵⁰

A tanulmánykötetben hasonló megközelítést olvashatunk Kaindl alapján is, amint a klasszikus zenétől eltávolodva a populáris zene fordítására koncentrálnak.⁵¹ Ugyanúgy, ahogy Susem-Sarajeva megállapította, Kaindl szerint is a témában való hiányos előzetes kutatások alapja az lehet, hogy a zenéhez kötődő fordítás nem teszi lehetővé a fordításkutatásban az olyan általánosan felmerülő kérdések felvetését, mint a szerzőiség vagy az eredetiség.⁵² Kaindl kérdésfelvetése a témában a szöveg nem verbális dimenzióira, valamint a verbális és a zenei/vizuális jelek által közvetített jelentésekre koncentrálnak.⁵³

⁴⁵ Gorlee 121

⁴⁶ Golomb 122-127

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ Kaindl 235-236

⁵² Uo.

⁵³ Uo.

2.1.5. Low „öttusa” megközelítése (*Penthatlon approach*)

A zenéhez kötött fordításra vonatkozóan a fordítástudomány területén Gorlee tanulmánykötetében található Peter Low megközelítése kifejezetten érdekes és összetett elmélet. Low megközelítést *Penthatlon approach* kifejezésként találjuk a szakirodalomban, mely nevéből adódóan a fordítót egy öttusázóhoz hasonlítja, akinek erőfeszítéseit egyenletesen kell elosztania a különböző versenyszámok között a győzelemhez.⁵⁴ Ez egy erősen funkcionális megközelítés, többször is hivatkozik Vermer Reiss már említett szkoposz elméletére.⁵⁵ A „versenyszámokat” az alábbi öt részre osztja fel: értelem vagy érzés (*sense*), természetesség (*naturalness*), ritmus (*rhythm*), rím (*rhyme*) és *singability*.⁵⁶ A pragmatikai *singability* kifejezés Low szerint „a célszöveg céljában, a szkoposzban való gondolkodás logikus eredménye”.⁵⁷ Meghatározása alapján tehát ez a fogalom az énekelhetőség szempontjából úgy értelmezhető, hogy a fordításban a szavakat úgy kell elrendezni, hogy azok a megfelelő hangértéken, könnyen elénekelhetőek legyenek. Példának hozza azt, hogy a hosszú vagy magas hangok ideális esetben nyílt magánhangzókkal rendelkező szavakat hordoznak.⁵⁸

A rímek esetében kifejti, hogy sokszor olyan jelentősek a végrímek, hogy irányíthatják a fordító lexikai választását. Úgy fogalmaz, hogy „elfogadható helyeken” lehet szótagokat kihagyni vagy hozzáadni, például megtehető ez egy melizmánál⁵⁹ hozzáadni vagy egy ismételt hangnál könnyen elhagyható.⁶⁰ A dalszövegek fordítása gyakran a forrásszöveg szemantikai tartalmának „manipulálását” igényli és hangsúlyozza, hogy nagyon fontos a rugalmasság ezen a területen, illetve az, hogy a fordítás természetes hangzású legyen.⁶¹ Low kifejti, hogyha bármelyik kategóriát is priorinak tekinti a fordító, az veszteségeket okozhat a fordítás során.⁶² Peter Low tehát rávilágít öt olyan sarkalatos pontra a fordításnál, melyek figyelembevételével a dalszövegfordítás eredményes lehet.

⁵⁴ Low 185-211

⁵⁵ Uo.

⁵⁶ Uo.

⁵⁷ „This is a logical result of thinking in terms of the TT's specific purpose, its skopos” Saját fordítás. Low 192

⁵⁸ Low 185-211

⁵⁹ Több hang hajlítása egy szótagnál; zenei díszítés. Forrás: <https://wikiszotar.hu/ertelmezo-szotar/Melizma> (Utolsó letöltés: 2022.03.17.)

⁶⁰ Low 185-211.

⁶¹ Uo.

⁶² Uo.

2.1.6. Franzon megközelítése

Franzon doktori disszertációja keretében a *My fair lady* című Broadway musical angolról dán, norvég illetve svéd nyelvre történő fordítását tanulmányozta.⁶³ Célja az volt, hogy megfogalmazza a megjelenő fordítási folyamatokat és azon nehézségeket, amikkel a fordító találkozhat.⁶⁴ Andersson és Ulvaeus segítségével összegezve az alábbi tíz fordítási jellemző sorolandó fel a fordított dalszövegek kapcsán:

- „1. Szavak száma
2. Szótagok vs. szavak
3. Szóról szóra fordítás
4. Szavak hozzáadása
5. Szavak kihagyása
6. Metaforák használata
7. Rímek használata
8. A szavak és a szövegsorok átrendezése
9. Parafrázisok használata
10. Angol szavak használata a fordításban”⁶⁵

Tehát Franzon ezeket a tényezőket tartotta szem előtt, mikor kész dalszövegfordításokat elemzett, a dolgozatom során lefordításra kerülő dalszöveg kvalitatív elemzése során ezeket használom fel, így később, az utolsó részében használatuk részletesebb leírásra kerül.

Érdekes itt megemlíteni, hogy Andersson és Ulvaeus tanulmányukban egy kvalitatív elemzést végzett három musical angolról svédre való fordítása kapcsán, melynek eredményeként azt kapták, hogy a legtöbbet használt stratégia a dalszövegekben a parafrázis volt.⁶⁶ Továbbá Anggiarima tanulmányában pedig az AKB48 nevű japán *idol*⁶⁷ csapat japánról indonéz nyelvre való hivatalos dalszövegfordításait vizsgálta meg Franzon megközelítéseivel

⁶³ Franzon (2005) 263-297

⁶⁴ Uo.

⁶⁵ „*Word count, Syllables vs. words, Word-for-word translation, Additions of words, Omission of words, Use of metaphors, Use of rhymes, Reorganization of words and lines of text, Use of paraphrases, Use of English words in the translation*” Saját fordítás. Andersson és Ulvaeus 5

⁶⁶ Andersson és Ulvaeus 2

⁶⁷ Ázsiai médiaszemélyiség erősen elkötelezett rajongótáborral. Forrás: <https://kotobank.jp/word/アイドル-10564> (Utolsó letöltés: 2022.03.17.)

és eredményként arra jutott, hogy egyes pontokon olyan rendellenességek történtek, melyek párhuzamban álltak azokkal a kérdőíves eredményekkel, melyeket rajongóknak tett fel azzal kapcsolatban, hogy mi a benyomásuk a fordításokról.

Tehát elmondható, hogy az általa megtalált anomáliák tudatosabb figyelembevételével minőségibb szintű fordítást lehetett volna elérni, a hibák az alábbi kategóriákban voltak: szótagok vs. szavak, metaforák használata, a szavak és a szövegsorok átrendezése, a parafrázisok használata és az angol szavak használata a fordításban.⁶⁸ Gyakorlatilag ezzel a kvalitatív vizsgálattal komolyan le lehet szűkíteni azt a halmazt, melyben a fordító céljának megfelelően keresheti választási lehetőségeit.

Továbbá lényeges szempontok a fordítás legelső fázisaiban még az alábbi, Franzonek *Choices in Song Translation* tanulmányában kifejtett pontok. Megjegyzni, hogy a fordító stratégiai döntéseit elsősorban befolyásolja a dal zenéje, dalszövege és előadási módja, illetve a zene dallama, harmóniája és hangulata. Így az alábbi öt lehetséges - akár kombinálható - választási lehetőség merülhet fel a fordító előtt, ha dalszövegfordítás előtt áll:

- "A dal lefordíthatatlanul hagyása;
- A dalszöveg lefordítása, de a zene figyelembevétele nélkül;
- Új dalszöveg írása az eredeti zenére, az eredeti szöveggel való közvetlen kapcsolat nélkül;
- A dalszöveg lefordítása és a zene megfelelő átalakítása - néha olyan mértékben, hogy egy teljesen új kompozíció szükséges
- A fordítás hozzáigazítása az eredeti zenéhez"⁶⁹

A zenéhez kötött fordítás koncepcióját megismerve véleményem szerint a megismert megközelítések párhuzamosan jól használhatóak. Le lehet vonni azt a tanulságot, hogy ha az a célunk egy dalszövegfordítás során, hogy annak a zenével együtt való követése ne keltsen bennünk hiányérzetet, akkor a zenére is ugyanúgy ildomos figyelni. A következőkben elkészíték japánról magyar nyelvre egy dalszövegfordítást, mely során tudatosan igyekszem figyelembe venni a megismert megközelítések ajánlásait.

⁶⁸ Anggiarima 590-595

⁶⁹ „Leaving the song untranslated; Translating the lyrics but not taking the music into account; Writing new lyrics to the original music with no overt relation to the original lyrics; Translating the lyrics and adapting the music accordingly – sometimes to the extent that a brand new composition is deemed necessary; Adapting the translation to the original music.” Saját fordítás. Franzone (2008) 373-399.

2.2. A japán dalszöveg, mint forrásszöveg

A japán nyelv kapcsán a dalszövegfordítás tükrében érdemes figyelembe venni néhány fontos szerepet játszó jellemzőt. Az előbbieken Franzon által említésre került a szótag fogalma és annak lehetséges szerepei a fordítás során, viszont a japán nyelvben ebben a kontextusban nem szótagokról, hanem *morákról* (モーラ) beszélhetünk, mely voltaképpen egy magánhangzóból, mássalhangzóból vagy mássalhangzóhoz tartozó magánhangzóból áll.⁷⁰ Szavada kiemeli, hogy a japán dalszöveg angolra való fordítása során a *morákat* szótagokkal egyeztetették, így ennek nyomán ebben a tanulmányban a japán-magyar viszonylatban is így fogok eljárni.⁷¹ A dalszöveg fordítás során ez a különbség jelentőssé válik, mivel szükséges lesz számbeli összeegyeztetésük a zenéhez való igazodás miatt.

Ahogy a megközelítések többször is kifejtették, a verbális szövegen kívül nagyon fontos a fordításban a nyelven kívüli tényezőket is megjelentetni. A japán nyelvű szöveg sajátosságaival kapcsolatban Jing *“A Study of Language and Cultural Differences in Japanese Translation* c. tanulmányában olvashatunk arról, hogy ahhoz, hogy egy mondat lefordítását elvégezzük, figyelembe kell venni azt, hogy az olvasónak az befogadható legyen. A japán mondatokban sok stílus létezik, megvan a maguk egzisztenciális jelentésük, így fel kell előbb tárni a stílus tartalmát.⁷² A szemantikai megfeleléshez szükséges megragadni a nyelv szerkezetét átható gondolkodásmódot, értelmezni a kulturális különbségeket, megtalálni a mélyebb jelentéseket.⁷³ A japánok nemzeti gondolkodásáról elmondható, hogy több figyelmet szentelnek az átvitt értelemben vett gondolkodásra és a részletekre.⁷⁴ Mivel nem jellemző az, hogy egyértelmű parancsot használjanak a kommunikációban, előfordulhat, hogy a jelentés többféle is lehet, így ezért szükséges a kifejezéseket elemezni a kontextus fényében ahhoz, hogy elkerüljük az ellentmondásokat.⁷⁵ Nem utolsó sorban a dalszöveg műfajában erősen megmutatkoznak a nyelv különböző trendjei. Például a japán nyelvben a nemek tekintetében különbség van a kifejezések területén, például a névmások között, a *vatasi* (私) kifejezést mindkét nem, míg a *boku* (僕) kifejezést csak a férfiak használják. Azonban a trendek hatására ez nem mindig van így, különböző okok miatt előfordul, hogy a másik nem

⁷⁰ <https://kotobank.jp/word/モーラ-142793> (Utolsó letöltés: 2022.03.17.)

⁷¹ Szavada 102

⁷² Jing 311

⁷³ Uo.

⁷⁴ Jing 312

⁷⁵ Uo.

kifejezéseit is használják, például a női énekesek dalszövegeiben többen a *boku* (僕) kifejezéssel hivatkoznak magukra.⁷⁶

A dolgozat elején Marcelo alapján említésre került, hogy egy dalszöveg általában hordoz magával egy ideológiai vonulatot is. Ebben japán viszonylatban segítő támpontot ad Tagucsi és Szaszahara, kik különböző felmérésekkel figyelték meg, hogy a japán populáris zenei dalszövegek tekintetében milyen fajta moralitás jelenik meg.⁷⁷ Az *Oricon hit chart* nevű weboldalról összegyűjtötték a 2004 és 2016 közötti listavezető japán zenészek dalszövegeit és a bennük megjelenő kifejezéseket a moralitás alapján öt kategóriában sorolták: védelem (擁護), igazságosság (公正), hűség (忠誠), tekintély (権威), tisztaság (純潔), ezeken belül pedig a hozzá rendelt kifejezéseket erkölcsös és erkölcstelen kategóriákba sorolták.⁷⁸ Az eredményben az szerepel, hogy a legnépszerűbb dalszövegek tartalmát a védelemmel és tisztasággal kapcsolatos moralitás hatotta át, legkevésbé a tekintéllyel kapcsolatos fordult elő, illetve nagyobb arányban szerepeltek az erkölccsel kapcsolatos kifejezések, mint az erkölcstelennel.⁷⁹ Ez abban lesz segítségemre a továbbiakban, hogy amennyiben a fordítás igényli, hogy lexikai szinten átváltást alkalmazzak, olyan halmazból érdemes választanom megfelelő alternatívát, mely morálisan kapcsolódik a dalszöveg tartalmához, így megőrizhetem a japán dalszövegek e jellemvonását.

Egy másik jellegzetesség, melyet ki kell emelni, hogy a japán dalszövegek sok esetben tartalmaznak angol nyelvű kifejezéseket. Stanlaw szerint számos, egymást átfedő magyarázat létezik erre a jelenségre. Egyrészt azzal magyarázza, hogy az angol használatának merész, szimbolikus jelentése van, de lehet költői aspektusa, illetve egzotikus vonulata is. Tehát a modern japán kultúrában ez magával hordoz egy egyfajta „vagány” önkifejezési módozatot, mely új szerkezeti formákat hoz létre.⁸⁰ Ebből adódóan a fordító élhet azzal a lehetőséggel, hogy megtartja lefordíthatatlanul az angol kifejezéseket, de be is építheti a szövegbe.

A jelen tanulmányban a fordításra választott forrásszövegnek a *Radwimps* nevű japán együttes által 2009-ben készült *Osakasama* (おしゃかしやま) című dalszöveg került választásra. Az együttes egy 2003-ban debütált rendszerint néha merev vagy nyersen energikus indie zenét játszó formáció, melynek zenéjéhez sokat hozzátesznek a gyakran irodalmi szépségű

⁷⁶ Jing 312

⁷⁷ Tagucsi és Szaszahara 1-2

⁷⁸ Uo.

⁷⁹ Uo.

⁸⁰ Stanlaw 104-125

dalszövegek. A debütálás után betörték a japán könnyűzenei térszínre, mai napig nagy sikernek örvidenek hazájukban, és nem utolsó sorban a tengerentúlon is igen népszerűvé váltak.⁸¹ Saját benyomásom szerint ugyanúgy ahogy a zenéik, a dalszövegeik is valóban nagyon igényesek, kidolgozottak, már-már néhol túlzottan is elvontak. Az általam választott *Osakasama* dalszövegre pedig ez hatványozottan igaz lesz, izgalmas próbatételt állítva. A szöveget Noda Jódzsiró (野田洋次郎), az együttes frontembere írta és szokásához híven nagyon intenzíven szól benne az emberiségről alkotott saját véleményéről.⁸²

2.3. A fordítás folyamata

A fordítás során segítségül a magyar-japán nyelvű *Adys* (adys.org), az angol-japán nyelvű *Denshi Jisho* (jisho.org) nevű online szótárakat, illetve a *Weblio* (Weblio.jp) nevű online japán enciklopédia szótárt használtam. Fizikális formában Varrók Ilona *et al.* (szerk.) *Japán- magyar nagyszótárát* vettem igénybe.⁸³ Korábbi tapasztalataim alapján döntöttem mellettük, ismerős eszközként produktívan tudtam használni őket. Továbbá a választott dalszöveget az *Uta.net* című oldal segítségével értem el.⁸⁴ A dalszöveg fordítást azzal kezdtem, hogy először is meghallgattam a zenesámot és könnyeden figyeltem a szövegére is. Majd ezután a szöveget alaposan kétszer átolvastam. Az első olvasás alkalmával egyszerűen csak elolvastam, hogy megismerjem teljesen a benne rejlő történetet. A következő olvasással már elkezdtem benne megjelölni a nem egyértelmű vagy nehezen érthető részeket, hozzájuk gyors jegyzetet készítettem, melyeket később a további folyamatokban fel tudtam használni.

Az első fázist Newmark ajánlása alapján az volt, hogy készítettem egy szó szerinti nyersfordítást. A második fázisban a Pedrami tanulmányában olvasható Robert Bly általi lépések alapján elkészítettem a dalszövegfordítást versfordításként, majd egy harmadik fázisban Golomb, Kaindl és Low zeneközpontú megközelítését is figyelembe véve a versfordításomat felhasználva készítettem egy dalszöveg változatot. Franzon tíz pontos megközelítésével egy rövid kvalitatív megfigyelés során megkerestem a fordításomban az általam használt stratégiák arányos eloszlását. A következő részekben tehát ennek a három fázisnak a munkafolyamatát vezetem le.

⁸¹ <https://open.spotify.com/artist/1EowJ1WwkMzkCkRomFhui7> (Utolsó letöltés: 2022.03.17.)

⁸² <https://www.uta-net.com/song/76295/> (Utolsó letöltés: 2022.03.17.)

⁸³ Varrók *et al* (szerk.)

⁸⁴ <https://www.uta-net.com/song/76295/> (Utolsó letöltés: 2022.03.17.)

2.4. A lefordított dalszöveg

Jelen részben először ismertetem a lefordított dalszöveg fordítása során megtapasztalt belső üzenetek lehetséges értelmezését, mely hatott a nyersfordításból versfordítássá való újra alkotásban. Másodszor pedig kifejtem milyen változtatásokat végeztem akkor, mikor a zenére is figyeltem.⁸⁵ Összeségében az utolsó folyamat nagyon sok változtatást igényelt. A zene egyes szakaszait hallgatva úgy jártam el, hogy először a versfordításomat megpróbáltam ráénekelni a zenére, az eredmény pedig a legtöbb esetben rossz volt, ritmikailag nem működött. Ami azonban meglepett, hogy a zenét hallgatva rengeteg lehetőség ötlött fel bennem, melyek addig nem voltak jelen. Pontosan emiatt nagyon óvatosnak is kellett lennem, hogy megőrizsem az eredeti üzenetet, illetve, hogy a benne rejlő mentalitásnak és hangulatnak megfelelő lexikai megfelelőket válasszak. Abban az estében, hogyha a szöveg szemantikai tartalma a célnyelven nem tudott működni, többször is visszatértem *Low Pentathlon Approach* megközelítésének gondolati magjához, mely segítségemre volt. A zenével való fordítás során még egy érdekes észrevétel volt, mégpedig, hogy sokkal hajlamosabb voltam arra, hogy informális, beszélt nyelvi változatokkal fordítsak.

A cím egy nagyon csavaros szójáték: amire utal, az *Osakasama* (お釈迦様), mely Buddhát jelenti. Egy régi legenda szerint, mikor a fémöntőknek Amitabha szobrokat kellett volna önteniük, tévesen Buddha szobrokat öntöttek, innen ered az *osaka* (おしゃか) kifejezés. Az *osaka* tehát jelenthet hibásan készült terméket, de a köznyelvben utalhat egy olyan tárgyra is, mely túlhaladt hasznosságán. A cím második része, a *sama* (しゃま) a *szama* (様) udvarias megszólítás eltorzított változata lehet.⁸⁶

Célszerű volt a cím lefordítása előtt a dalszöveg további részét lefordítani, hiszen a dal lényege ebben a gondolatban sűrűsödik össze. Így az a kép alakult ki bennem, hogy ez a koncepció az "emberből lett Isten" elgondoláshoz köthető, mely az egész dalt áthatja. Ennek a feltételezésnek van egy negatív kicsengése, mely enged arra következtetni, hogy miért lett eltorzítva a cím. A címfordításnál tehát nyelvtanilag akár helytelen, kissé becsmérlő vagy közönséges megoldásokat kerestem. A dalszövegben nem csak Buddha, hanem a keresztény hitvilágban jelen lévő Isten is megjelenik, így a címben akár ez is szerepelhet.

Az első bekezdésben a dalszöveg már az elejétől érezhetően tele van iróniával. Ez a rész azzal a megfigyeléssel indít, hogy az emberiség képes szabályozni a Föld élővilágát és durván visszaél ezzel a képességével. Kritikusan szemléli az emberi faj arroganciáját és itt

⁸⁵ A fordítás a dolgozat mellékletében található 1. táblázatban tekinthető meg.

⁸⁶ <https://www.weblio.jp/content/おしゃか> (Utolsó letöltés: 2022.03.17.)

nem feltétlen az egyént hibáztatja, hanem kollektívan látja a bajt, nehezteli, hogy az emberiség képes szemet hunyni egy ilyen áldozat felett.

A japán nyelvből is adódóan nagyon dallamos a szövege, ennél a bekezdésnél a sorok vége ráadásul rímként összecseng a „*simaszu*” (します) kifejezéssel. Mivel a magyar nyelv toldalékai kevés esetben bizonyultak egyeztethetőnek a japánban megjelenő rímek hangzásával, így a legtöbb esetben azt a megoldást választottam, hogy kerestem a helyükre egy más hangzású végződést, a rímelést viszont meghagytam. Úgy éreztem, hogy azt a fajta dallamosságot visszaadni, amelyet a forrásnyelv hoz magával, csak akkor volna lehetséges jobban átadni, hogyha átírnám a szöveg tartalmát, azonban nem ezt a megközelítést szerettem volna követni, mivel fontosnak tartom a szöveg üzenetét megtartani. Így igyekeztem a szótagok számát a *morákhoz* igazítani és a szöveget kísérő zene ütemes és gyors jellemzői miatt figyelni arra, hogy a sorok könnyen ejthetők legyenek.

A második bekezdésben állítja, hogy az emberiség, idővel valamilyen módon azzá az Istenné vált, akit addig imádott, és akihez addig fohászkodott, mondhatni imádkozásból uralkodóvá vált. A szöveg értelmezése itt nem volt különösen bonyolult. Amennyiben a rímeket nézzük az első és második sor végén lévő *kamiszamani* (神様に) az egyetlen, ezt az egyezést átvittem a magyar fordításba. A versfordításnál célszerűnek láttam a tartalmat inkább három sorban kifejezni, viszont az énekelhetőség szempontjából mégis visszahoztam a négy soros változatot. Amennyiben a zenét is hallgatjuk, 4. sor forrásnyelvben lévő *naniszamananosza* (何様な) rész nagyon maradandóan cseng, ezt a pontot fontosnak éreztem megőrizni, így kerestem hozzá egy tartalmilag más, de illeszkedő, végén rímelő ekvivalenst.

A harmadik bekezdésben személyes tapasztalatával kezd, miszerint Istennel eddig leginkább csak az ábrázolásai során találkozott, felvet egy nagy kérdést: miért van az, hogy a legtöbb esetben emberalakú? A sorvégi rímek itt minden sorban megtalálhatóak az *nda* (んだ) formában. Mivel ez az összetétel a magyar nyelvben kivitelezhetetlennek érzetem, egy más, de ugyanúgy rövid sorvégi rímet kerestem az „en” formájában. Érdekes, hogy itt nagyrészt működött a versfordítás is, csak néhány helyen kellett korrigálnom, hogy illeszkedjen.

A negyedik bekezdésben folytatódik az előző gondolatmenet. Miért gondolja az emberiség azt, hogy Isten emberalakú? Vagy ez csak valami véletlen egybeesés? Véleményem szerint ezzel a kérdésfeltevéssel leginkább az emberi egót kritizálja. Ebben a szakaszban a zene elkezd felélénkülni, érezni, hogy a refrén előtt áll. A hangulatfokozáshoz

élesedik a dallam, több helyen a *ccsi* (つち) vagy *csi* (ち) hangokra végződő rímeket használ, melyet részben igyekeztem megtartani a forrásszövegben levő hangulat miatt.

Az ötödik bekezdésben, a refrénben, a lánc, amiről itt szó van, az a tápláléklánc. Felvetődik a kérdés, hogy valóban helyes feltételezés-e az, hogy ennek az ember van a csúcán, vagy csak az arrogancia műve? Érezhető egy olyan gondolatmenet, miszerint teljesen mindegy most azon gondolkodni, hogy van-e másvilág, míg olyan megoldatlan súlyos problémákkal küzd az emberiség, mind például, hogy sokszor önző, öncélú módon más élőlények rovására folytat romboló tevékenységet. Ennél a pontnál erősen érezhető az elégedetlenség a mai világgal. Nem találtam különösebben fontos rímeket ebben a szakaszban, egyedül a 17-es és 18-as sorok végén kétszer az *nda* (んだ) rímel, ezt a jelenséget a benne rejlő magánhangzóval igyekeztem megőrizni. A 19-es és 20-as sor pedig szemantikailag egy mondatnak érthető, a zenével együtt ez a rész inkább egy hosszú állásfoglalásnak érződik.

A hatodik és hetedik bekezdésnél láthatjuk, hogy már csak „én” vagyis *boku* kifejezést használja, tehát nincs többesszám. Ezzel tehát érezhető, hogy már nem az emberiségről, hanem magáról beszél. Kétszer is utal önmagára, ami nagy hangsúlyt ad a mondanivalónak és kiemeli az elégedetlenséget az emberi viselkedéssel és a világgal szemben. Utal a keresztény Ószövetségben leírt világ teremtésére és érdekesen azt hozza ki belőle, hogy talán túl hamar lett kész Isten a teremtéssel, azért lett minden ilyen tökéletlen. Itt egy pillanatra visszaköszön a dalcím tartalma is. A 23-ik és 24-ik sorban megjelenik belső és végrímként is a *te* (て), mely a hetedik és nyolcadik bekezdésben is végig kíséri a szöveget.

A nyolcadik bekezdésben a személyes harag tetőzik ki azzal kapcsolatban, hogy az emberek kényükre-kedvükre befolyásolják az élőlények számát, például a túlvadászással. Elér a szöveg egy olyan erős gondolathoz, hogy az emberi ostobaság már visszafordíthatatlanul eluralkodott a világban, így ha megoldást akarnánk erre keresni legegyszerűbb lenne tiszta lappal „újraindítani” mindent, áthatja a kilátástalanságtól érzett lemondás. A zenével együtt megfigyelve arra a megállapításra jutottam, hogy ennek a résznek az üzenete és a ritmusa fontos. Ennek fejében néhol olyan változtatásokat is végeztem, ahol az eddigiektől jobban eltávolodtam a forrásszövegtől. A *te* rímmel kapcsolatban az -ás, -és, -sal, -sel végződéseket választottam kompenzálásként ott, ahol a szöveg szemantikai tartalma még engedte.

A kilencedik bekezdésben amennyiben az evilág és túlvilág kifejezéseket megnézzük a buddhista hitvilág részei jelennek meg. Ezekben a részekben arra célozhat, hogy teljesen mindegy, léteznek-e ezek a helyek, amíg a jelen világunkban céltalanul léteünk és önzőn

romboljuk azt, felesleges is ezen elmélkedni. A kilencedik és a tizedik bekezdésben is rengeteg a szójáték, ami követi a zene dallamát, véleményem szerint itt megint nem feltétlen a szavak jelentéstartalma a lényeg, hanem az üzenet és a ritmusosság. Külön érdekes rész volt a 35-ös és 36-os sor, itt megtartottam a forrásszöveg logikáját, viszont a rím megőrzése céljából a tönkretesz szót haszontalanra cseréltem. A tizedik bekezdés megint egy refrén, de a szövege eltér az előzőtől és minden sor vége *nda* (んだ) végződésre rímel, ezt a jelenséget ebben a részben az „e” magánhangzóval igyekeztem megőrizni.

A tizenegyedik bekezdés csak két soros és zeneileg is elkülönül kissé, olyan, mint egy költői kérdés a dalszöveg témájára reagálva, így itt az üzenet átadására koncentráltam. Az utolsó, tizenkettedik bekezdésben újból megjelenik a keresztény hitvilág is a Mennysors és Pokol fogalmakkal, de ugyanúgy a buddhista hitvilághoz tartozó reinkarnáció is. Úgy fejezi be a dalszöveget, hogy szerinte teljesen mindegy mi van az élet után, mivel itt van ez a közös valóság még, valahol „középen”, amiben mindannyian élünk. Nincs fontosabb annál, minthogy a jelen pillanatra koncentrálna az emberiség igyekezzen kihozni önmagából a legjobb verzióját azzal, hogy hibáiból tanulva megtalálja a hozzá méltó céljait. Dallamilag megint visszatér a refrén, a 43-as és 44-es sorok szövege pedig megegyezik az első refrén első két sorával, mely egy tartalmilag azonos 45. sorral kiegészül, végül a 46. sor lezárja a dalszöveg gondolatmenetét.

2.5. Fordítási megoldásaim Franzon tíz megközelítésének tükrében

Ebben a szakaszban a dalszöveg fordítás kvalitatív elemzését végeztem el. Leni és Pattiwael a *Analyzing Translation Strategies Utilized in the Translation of Song “Do You Want to Build a Snowman?”* című tanulmányukban Åkerström alapján a megközelítéseket két csoportra bontották. Mivel meglátásom szerint ezzel a módszerrel az adatok kezelése átláthatóbb, ebben a szakaszban én is ezt a módszert használtam.⁸⁷ Így az első csoportnál (2.6-2.7) inkább a számok egyezésén van a hangsúly, a második csoportnál (2.8-2.15) pedig a számok nagyságán.

⁸⁷ Leni és Pattiwael 56

2.6. Szavak száma

Ezzel a módszerrel a forrásnyelvi és a célnyelvi szövegben szereplő szavak számát lehet összevetni, ami segíthet felfedezni érdekes különbségeket a szöveg terjedelmét illetően.⁸⁸ A japán szöveg szempontjából a benne szereplő szavak megszámlálása gondot jelenthet, hiszen esetünkben nincsenek szóközök, melyek egyértelmű segítséget adhatnának. Felmerül az a kérdés is, hogy az alapszóhoz tartozó toldalékokat külön vagy egybe kellene kezelni, a különböző nyelvtani fordulatok, mint például az *tte*, *temo*, *tara* (って,ても、たら) külön szót alkothatnak-e. Mivel ez a megfigyelés a két szövegben megjelenő kifejezések számbeli összehasonlítását hivatott összehasonlítani, így jelen esetben ezen a gondolameneten haladva úgy jártam el, hogy amennyiben egy szóhoz szorosan kötődött egy nyelvtani fordulat, akkor ezt egy szóként számoltam. Továbbá az olyan, szavakat tartalmazó összetett kifejezéseket, melyeknek részei önmagukban is önálló szóként tudnak funkcionálni és a célnyelven több szóval fordíthatóak, ennek megfelelően felosztottam.

Példa: きっと/もっと/ちゃんと/時間/を/かけて/また/きちっとした/計画/を/立てて⁸⁹ (Szavak száma: 11)

Az erről készült eredmények a mellékletek rész 2. és 3. táblázatában tekinthetőek meg. Szavada kifejti, hogy angol nyelvről japánra fordított nyelvű dalszövegek megfigyelése alapján a japán szövegekben levő szavak száma durván kétszeres volt. Ezt azzal magyarázza, hogy a japán szavak kiejtéséhez sok esetben nagyszámú *mora* kell.⁹⁰ Az én eredményeim alapján ilyen erős eltérés nem történt, a szavak aránya nagyrészt kiegyensúlyozott lett. Jellemzően mikor eltérés történt, akkor egy, két illetve három szavas különbségek adódtak és a japán szöveg szavai voltak nagyobb számban, továbbá négy alkalommal, a 14-ik, 23-ik, 38-ik és 40-ik sorban történt 4 szavas eltérés. Ez a jelenség azzal magyarázható, hogy a forrásszövegben rövidebb hosszúságú szavaknak kevesebb, de hosszabb célnyelvű ekvivalens lett választva, megtartva ezzel a szöveg szemantikai és ritmikai attitűdjeit is. Összeségében a forrásnyelvben 395, míg a célnyelvi szövegben 376 szó fordult elő.

2.7. Szótagok vs. Szavak

A melléklet 3. táblázatának alapján vizsgáltam meg ezt a szakaszt. A dalszöveg esetében, ha énekelhető célzattal készül, akkor fontos összehasonlítani a sorokban levő szótagok számát.⁹¹ Esetünkben a forrásszövegben az előzőekben megvitattak alapján a *morák* száma fog

⁸⁸ Andersson és Ulvaeus 12

⁸⁹ 1. táblázat: 6. bek. 23. sor

⁹⁰ Szavada 102

⁹¹ Andersson és Ulvaeus 15

szerepelni, ezek lesznek összehasonlítva a fordításban megjelent szótagok számával. Először is, a *morák* és a szótagok összehasonlításával érdekes eredményt kapunk, a forrásszövegben lévő *morák* száma 28,85 %-al több mint a célnyelvi szövegben előforduló szótagok száma. Amennyiben megnézzük a fordítást, érzékelhető, hogy a magyar nyelvi szótagok több esetben hosszabbak a japán *moráknál*, így ennek oka erre vezethető vissza. Mindkét nyelv esetében nagyjából dupla annyi szó számlálható, mint szótag illetve *mora*.

2.8. Szóról szóra fordítás

Ennél a szakasznál az az érdekes, hogy a fordító mennyire látja fontosnak pontosan, jelen esetben szóról szóra fordítani a forrásszöveget. Franzon disszertációjában tizenhat dalszöveggel kapcsolatban 48%-ban talált ilyen megoldást, Andersson és Ulvaeus mindössze 2%-ban, Anggiarima pedig egyszer sem.⁹² Megállapítható, hogy fordításomban nem éltem ennek a módszernek a lehetőségével.

2.9. Szavak hozzáadása

Ez egy olyan stratégia, mikor a fordító olyan szavakat ad hozzá a célszöveghez, melyek a forrásszövegben nem léteznek, fontos, hogy ezek a forrásszövegből teljesen hiányzó információk.⁹³ A szavak hozzáadását és kihagyását könnyű összekeverni a parafrázisokkal, de az előbbi kikötés segítségünkre lehet.⁹⁴

Példa 1: 僕は見たことはないんだ / Nem láttam én még Isten milyen⁹⁵

Az Isten szó nem szerepel, mégis a sor ritmikai igénye megkívánta egy plusz szó hozzáadását és tartalmilag az Isten jó választásnak bizonyult.

Példa 2 : なして どうして ってなんでかって / Kérditek: „Mi ez a sok melléfogás?”⁹⁶

A „melléfogás” szó nem jelenik meg a forrásszövegben, de mivel ritmikailag és tartalmilag helyesnek láttam, éltem ezzel a stratégiával.

2.10. Szavak kihagyása

Az ellentétje a szavak hozzáadása stratégiának, tehát a célszövegben nem szerepeltetünk olyan információt, mely a forrásszövegben benne van, erre a stratégiára is igaz, hogy könnyű összekeverni a parafrázisokkal.⁹⁷

⁹² Franzon 198; Andersson 17; Anggiarima 595

⁹³ Aji 61

⁹⁴ Andersson és Ulvaeus 18

⁹⁵ 1. táblázat: 3. bek. 9. sor

⁹⁶ 1. táblázat: 7. bek. 26. sor

Példa 1: 人はいつだって 全て好き勝手 なんとかって言った連鎖の / Az emberek úgyis azt teszik mindig, amit csak akarnak, ahogy egy láncnak⁹⁸

A forrásszövegben található *nantokatteitta* (なんとかって言った) kifejezést kihagytam, mivel nem fért össze a zene ritmusával.

Példa 2: だって焦って急いで 作ったせいで 切って張って 作って壊して/ Mert ez úgy épült, rohanásba, kivágással, másolással, építéssel, lebontással⁹⁹

Kihagytam az *aszette* (焦って) kifejezést, mely hasonlít az *iszoide* (急いで) kifejezésre, így szemantikailag nem tett hozzá a célszöveghez, illetve itt igyekeztem tartani a ritmust.

2.11. Metaforák használata

A metafora úgy értelmezendő, mint „átvitt értelemben használt szó vagy kifejezés”.¹⁰⁰ Ebben a dalszövegben nem volt hangsúly a metaforákon, így nem éltem ezzel a stratégiával.

2.12. Rímek használata

Kiváltképp fontos a dalszöveg fordítás során a rímek kérdésköre, így ezt részletesebben igyekszem körbejárni. Aji a rímek fordításával kapcsolatban kifejti, hogy ilyenkor a fordító ugyanazokat a rímeket igyekszik átültetni a célszövegbe, melyek a forrásszövegben találhatóak. Fontos megjegyezni, hogy abban az esetben azonban, ha a fordító túlzottan törekszik megőrizni a rímeket, a fordítás szövege esetlenné válik.¹⁰¹ A rímek fordításánál Cuddon alapján megállapítja, hogy a fordítás során négy fajta rímről beszélhetünk. Lehetnek teljes rímek, mikor a hangsúlyos magánhangzó és az azt követő hangok hasonlítanak; identikus rímekről beszélhetünk, mikor a hangsúlyos magánhangzót megelőző egy vagy akár több hang azonos; magánhangzó rímről, mikor a hangsúlyos magánhangzó előtti hang azonos, de az azt követő nem; illetve pararímeokről, mikor az utolsó hangsúlyos magánhangzó eltérő, de az azt követő hangok azonosak.¹⁰² Annak alapján, hogy a szövegen belül a rím hol helyezkedik el, esetünkben lényegesek a sorvégi rímek, mely

⁹⁷ Andersson és Ulvaeus 19

⁹⁸ 1. táblázat: 5. bek. 19. sor

⁹⁹ 1. táblázat: 6. bek. 24. sor

¹⁰⁰ <https://wikiszotar.hu/ertelmezo-szotar/Metafora> (Utolsó letöltés: 2022.03.17.)

¹⁰¹ Aji 12

¹⁰² Aji 16

nevéből kifolyólag a sorok végén helyezkedik el, illetve a belső rímek, melyek a sorokon belül ismétlődnek.¹⁰³

Ahogy már az előző fejezetben kifejtettem, a zene nagyfokú ritmusossága miatt igyekeztem a rímeket – a szemantikai tartalom megőrzésével – átváltani a célnyelvi szövegben.

Példa 1: 気付いたらなつたの 何様なのさ / Ezért van, hogy az ész naphossza ossza?¹⁰⁴

A sorban megjelenő tartalomnak csak az üzenetét fordítottam le, mivel a sorvégi hang egyezése sokkal lényegesebbnek érződött a zene meghallgatása után.

Példa 2: あっち こっちそっちでどっち / „Lehet így, lehet úgy”, hát boci, de mi

一体どうなってるんだ・ヴィンチ / Miért nem fogad ezt egyszerűbbre Da Vinci?¹⁰⁵

Ebben a két sorban nem csak sorvégi, de belső rímek is vannak, amik nagyon jól működnek a zenével, ezt pedig annak érdekében, hogy részben visszaadjam, eltértem az elején a forrásnyelvi szöveg pontos tartalmától.

2.13. A szavak és a szövegsorok átrendezése

Ebben a megoldásban a szövegen belüli szavak és kifejezések a fordításban a forrásszövegben elfoglalt helyüktől eltérő helyen helyezkednek el.¹⁰⁶

Példa: 僕らはいつでも神様に / Mi intéztünk imákat Istenhez

願って拜んでも いつしか / Majd észrevétlen imáink tárgyává váltunk

Az első sorban nem jelenik meg az ima szó, mégis a fordítás során célszerű volt áthelyeznem. A szöveg alapján több helyen is eljárhattam volna így, hogy még természetesebbé tegyem a fordított szöveget, viszont többször is úgy ítélt meg, hogy az túlzottan a ritmus és énekelhetőség hátrányára lett volna, így nem éltem vele.

2.14. Parafrázisok használata

Dobos a parafrázis fogalmát így fogalmazza meg: „A parafrázis (...) köznyelvi értelemben egy szöveg vagy egy szövegrészlet tartalmának ugyanazon a nyelven, saját szavakkal történő elmondását, értelmezését, magyarázó elbeszélését jelenti.”¹⁰⁷ Továbbá

¹⁰³ Aji 16

¹⁰⁴ 1. táblázat: 2. bek. 8. sor

¹⁰⁵ 1. táblázat: 4. bek. 15-16. sor

¹⁰⁶ Andersson és Ulvaeus 24

¹⁰⁷ Dobos 53

kiemeli, hogy a többek között a fordítástudomány területén is használják, tehát két nyelv fordítás során is használható kifejezés. Kiderül, hogy a fordítás során sem a teljes ekvivalenciára való törekvés, sem a szabad parafrázis nem igazán adhat jó fordítói megoldást, mert túl nagy annak a veszélye, hogy a fordítás elveszti kapcsolatát az eredeti forrásszöveggel. Ennek megoldására két átváltási műveletet kínál fel: az antonim fordítást és a teljes átalakítást, e két művelet pontos jellemzőit és használatát pedig Klaudy: *Bevezetés a fordítás gyakorlatába* c. könyvéből ismerhetjük meg.¹⁰⁸

Példa: 増やして減らして 減らしたら増やして / Szaporodás, kihalás, ha sokasodás, jön a levadászás¹⁰⁹

Ennél a sornál úgy gondolom, hogy visszacsatol az első bekezdés soraihoz, így lexikailag azokat a kifejezéseket választottam a fordítás során, melyek már használatban voltak az érthetőség miatt.

2.15. Angol szavak használata a fordításban

Ennél a résznél olyan szavakra kell gondolni, melyek lefordíthatatlanul maradnak.¹¹⁰ Fordításomban ilyen nem fordult elő, viszont fel szeretném hívni a figyelmet egy különleges dologra a japán dalszövegek kapcsán, miszerint a japán dalszövegekre jellemző angol nyelvű szavak fordultak elő benne. Ilyen esetekre Franzon nem tér ki, saját megoldásként azt választottam, hogy parafrázis segítségével beépítettem a célnyelvi szövegbe.

Példa: だがしかし but けどけれど yet 何をどうやっていいんだ / Hát akkor mégis ez hogy van, én már semmit sem értek¹¹¹

¹⁰⁸ Dobos 58; Klaudy (2012) 126-151

¹⁰⁹ 1. Táblázat: 7. bek. 25. sor

¹¹⁰ Andersson és Ulvaeus 27

¹¹¹ 1. táblázat: 10. bek. 39. sor

3. Konklúzió

A vizsgálat alapján megállapítható, hogy a dalszöveg fordításom során 48%-ban a rímeket, 31%-ban parafrázisokat, 10%-ban szavak hozzáadását és szavak kihagyását, 1 százalékban pedig szavak és szövegsorok átrendezését választottam. Céлом volt a dalszöveggel, hogy megmaradjon a zeneisége, hogy olyan fordítást hozzak létre, mely jól illeszkedik a dallamhoz, a forrásszöveg szemantikai tartalma azonban csak nyomós okok miatt, elfogadható helyeken sérüljön. Meglátásom szerint a rímek és a parafrázisok nagyfokú jelenléte pozitív ténynek bizonyul ebben a helyzetben.

Kiemelném, hogy jelentős segítségemre volt a fordítás során Newmark elmélete, többszöri átgondolás után azonban nem az adaptáció, hanem az idiomatikus fordítás elérésének jellegét igyekeztem mentálisan a fókuszban tartani. Az volt a benyomásom, hogy ez a megközelítés jobban hasonul a zenéhez kötött fordítás koncepciójával. Összességében elmondható, hogy a zeneközpontú megközelítések szem előtt tartásával sokkal több ihletet és kreatív ötletet éreztem megvalósulni az ekvivalens keresésben. Érdekes észrevétel volt, hogy a zene és a szöveg verbális tartalma közötti folytonos figyelemmegosztás hatására nagyjából kétszer annyi időt töltöttem el a dalszövegfordítás megalkotásával, mint a nyersfordításból versfordítássá való elkészítéssel. Ennek az lehet az oka, hogy a szöveg zenével való elpróbálása során folyamatosan szükséges volt az együttes benyomást kielemezni, a változtatások igénye során pedig a potenciális megközelítéseket latba vetni.

A dolgozat elméleti része tehát képes lehet irányt mutatni egy nagyon komplex típusú fordítási kérdésben, azonban meg kell jegyezni, hogy a korlátozott keretei miatt nem a legpontosabb adatokat adhatja. A fordítás élettartalma ugyanis itt nem feltétlen ér véget, például ha valóban éneklésre szánjuk szükséges azt hivatásos énekessel és zenészekkel elpróbálni. A gyakorlatban valószínűleg eddig nem érzett, további anomáliák merülhetnek fel, melyek a megismert megközelítések segítségével egyéb változtatásokat igényelnének. Elképzelhető, hogy akár a zenei oldalon is érdemes lehetne változtatásokat tenni Franzon öt, a fordítás első szakaszaiban használható stratégiái alapján a még jobb eredmény elérése érdekében.

A japán populáris zenei dalszövegek fordításának tekintetében a jövőben hasznos lehetne Franzon tíz megközelítésével további, hivatalos japán-magyar nyelvű dalszövegfordításokat elemezni, hiszen a kapott eredményekből valószínűleg roppant érdekes és nagyon hasznos következtetéseket lehetne levonni mind a forrásszöveggel, mind a fordítással kapcsolatban.

Bibliográfia

- Aji, K. B. *Song Translation Analysis of Five Disney Movie's English Songs*. Yogyakarta: Yogyakarta State University, 2016.
- Andersson B., és Ulvaeus B. *Translating song lyrics. A Study of the Translation of the Three Musicals*. Sweden: Södertörns University, 2009.
- Anggiarima, P. *Translation quality of JKT48's song lyrics: indonesian vs english version*. Indonesia: PJ Global School Malang, 2015.
- Bodnár G. és Horváth I. „Zene és fordítás: a német Lied szövegének fordítási kérdései” in *Alkalmazott Nyelvtudomány*, XVIII. évf. (2018/2)
- Bozsik Gy. *A lexikai kohézió és az énekelhetőség vizsgálata operaszövegek fordításában*. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2015.
- Dobos Cs. „Parafrázis és fordítás, a parafrázis szerepe a nyelvek közötti és a nyelven belüli fordítási folyamatban” In *Alkalmazott Nyelvészeti Közlemények*, III. évfolyam, I. szám, 2008. 53-66.
- Franzon, J. “Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian My Fair Lady.” in *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Szerk. Dinda L. Gorlée, D. L. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005. 263-297.
- Franzon, J. “Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance.” in *The Translator: Translation and Music*. 14:2. Szerk. Şebnem Susam-Sarajeva. Manchester: St. Jerome Publishing, 2008. 373-399.
- Golomb, H. *Music-Linked Translation [MLT] and Mozart's Operas: Theoretical, Textual, and Practical Perspectives in*: Gorlee ed. *Song and Significance*. Amsterdam and New York: Rodopi. 2005. 122-126.
- Gorlee, D. (2005). *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam and New York: Rodopi. 121.
- Jacobson, R. „On Linguistic Aspects of Translation” In *Venuti ed. Translation Studies Reader*. London and Newyork: Routledge. 2000. 113-118
- Jiménez, R. G. „Song translation and AVT. The same thing?” In *Babel* 2017/63 (2) 200–213.

- Jing, Y. "A Study of Language and Cultural Differences in Japanese Translation" In *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, Atlantis Press (2019/369)
- Kaindl, K. "The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image." in *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Szerk. Dinda L. Gorlée, D. L. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005
- Klaudy K. *Bevezetés a fordítás elméletébe*. Budapest: Scholastica, 1999
- Klaudy K. *Bevezetés a fordítás gyakorlatába*. Budapest: Scholastica, 2012
- Leni, C. és Pattiwael S. A. „Analyzing Translation Strategies Utilized in the Translation of Song “Do You Want to Build a Snowman?”” In *Journal of Language and Literature* No. 1 (2019/19)
- Low, P. (2005) 'The Pentathlon Approach to Translating Songs', in Gorlée, Dinda L. (ed.) *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, Amsterdam and New York: Editions Rodopi BV, 2005. 185-212.
- Marcelo F. J. „A step on the ground of lyrics translation” In *Fragmentos* vol No 2. (1994/4) 77-93.
- Mateo M. *Music and Translation*. Spain: Universidad de Oviedo, 2012.
- Mateo M. „Helen Julia Minors (2013) *Music, Text and Translation* Reviewed by Marta Mateo” In *The Journal of Specialised Translation* (2015/23) 356-362.
- Mayoral, R. et al. „Concept of Constrained Translation.” In *Non-linguistic Perspectives of Translation in: Meta: Translator’s Journal (online)* (1988/33) 365.
<http://id.erudit.org/iderudit/003608ar> (Utolsó letöltés: 2022.03.17.)
- Milián-Bogyai, R. O et al. „Könnyűzene és film” in *SZTE Elektronikus Tananyag Archívum*. 2019. <https://eta.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/2064> (Utolsó letöltés: 2022.03.17.)
- Newmark, P. *A textbook of translation*. Hempstead: Prentice HaH International vUIO Ltd, 1988.
- Niswatin N. „A translation analysis of indonesian song lyrics into english ” In *Institut Agama Islam Al Hikmah Tuban, Indonesia. JALIE* (2020/4).

- Oosthuizen, A. *Quantifying the Qualitative: Testing a New Interdisciplinary Approach to the Multifaceted Task of Assessing Translated Song in Animated Film*. Leiden: Leiden University, 2019.
- Pedrami, M. *Different Approaches in Translating Lyrics. An Article Submitted for the Fulfillment of Requirements of Translation Quality Assessment Course*. Tehran: Allameh Tabataba'i University, 2011.
- Stanlaw, J. „*Japanese English: Language And The Culture Contact*” Hong Kong: Hong Kong University Press. 2005.
- Susam-Sarajeva, S. “Translation and Music”. In *Special issue of The Translator* 2. Manchester: St Jerome Publishing, 2008.
- Szavada, A. „Nihongo vo donojóni utattekita ka” In *Japanese Journal of Music Education Practice* No 1. (2010/8)
- 澤田篤子『日本語をどのようにうたってきたか』*Japanese Journal of Music Education Practice* 1号 (2010年8版)
- Varrók, I. et al. (szerk.) *Japán- magyar nagyszótár*. Budapest: Japán Stúdiók Alapítvány, 2015.