

PÁRHUZAMOS FORDÍTÓ- RAJZOK

VARGA
ORSOLYA

MŰFORDÍTÁS-SZEMLÉLET MAGYARORSZÁGON
ÉS HOLLANDIÁBAN A 20. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN



SZÉCHENYI TERV

T Á L E N T U M S O R O Z A T

PÁRHUZAMOS
FORDÍTÓRAJZOK

SOROZAT-
SZERKESZTŐK

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ
SONKOLY GÁBOR

T Á L E N T U M S O R O Z A T • 4 .

PÁRHUZAMOS FORDÍTÓ- RAJZOK | VARGA ORSOLYA

MŰFORDÍTÁS-SZEMLÉLET MAGYARORSZÁGON
ÉS HOLLANDIÁBAN A 20. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN

E L T E E Ö T V Ö S K I A D Ó • 2 0 1 2

TÁMOP 4.2.1/B-09/1/KMR-2010-0003

„Európai Léptékkal a Tudásért, ELTE – Kultúrák közötti párbeszéd alprojekt”

A projekt az Európai Unió támogatásával,

az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.



SZÉCHENYI TERV



Nemzeti Fejlesztési Ügynökség
www.ujszechenyiterv.gov.hu
06 40 638 638



A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

A könyv első négy fejezete a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán a Nyelvtudományi Doktori Iskola Alkalmazott Nyelvészeti Doktori Programjának keretében 2007-ben írt doktori dolgozat anyaga. Témavezető: prof. dr. Gera Judit tanszékvezető egyetemi tanár.

© Varga Orsolya, 2012

ISBN 978 963 312 103 0

ISSN 2063-3718



**ELTE
EÖTVÖS
KIADÓ**

www.eotvoskiado.hu



Felelős kiadó: az ELTE Bölcsészettudományi Kar dékánja
Felelős szerkesztő: Pál Dániel Levente

Borító: Váraljai Nóra

Nyomdai előkészítés: Heliox Film Kft.

Nyomdai kivitelezés: Prime Rate Kft.

TARTALOM

1.		BEVEZETÉS	9
1.		Hagyományok	10
1.		1. A holland hagyomány	10
2.		2. A magyar hagyomány	11
2.		Új perspektíva a fordítástudományban: összehasonlító fordítástörténet ..	13
1.		1. A diszciplína kijelölése, a téma megjelölése	13
2.		2. Alapkérdések	15
3.		3. A munka módszertani keretének kijelölése: párhuzamos „fordítórajzok” ..	17
2.		RADÓ ANTAL	
		ÉS ANTONIUS ANGELUS WEIJNEN	19
1.		Radó Antal (1862–1944) fordításszemlélete	19
1.		1. Az idegen munka megértése és átértékelése	20
2.		2. Az anyagi hűség	22
3.		3. Az alaki hűség	24
4.		4. További követelmények	27
5.		5. Összefoglalás	30
2.		Antonius Angelus Weijnen (1909–2008) fordításszemlélete	31
1.		1. A fordítás haszna és szükségessége	32
2.		2. A fordítás nehézsége, illetve lehetetlensége	33
3.		3. A fordítás fogalmának meghatározása	36
4.		4. A fordítás követelményei	40
5.		5. A követelmények abszolút értéke	51
6.		6. Versfordítás	52
7.		7. Összefoglalás	55
3.		Összehasonlító táblázat	56

3.		BABITS MIHÁLY ÉS ALBERT VERWEY	57
1.		Babits Mihály (1883–1941) fordításszemlélete	57
1.		Műfordítói elvei	58
2.		Babits és Dante <i>Isteni Színjátéka</i>	66
3.		Babits és Shakespeare	79
4.		Összefoglalás: Babits fordításszemlélete a nemzetközi hagyományok tükrében	83
2.		Albert Verwey (1865–1937) fordításszemlélete	85
1.		Dante <i>Isteni Színjátékának</i> fordítása	87
2.		Verwey Dante-fordításának kritikája	93
3.		Formahűség, tónushűség	98
4.		A fordítás interpretáció	101
5.		A Shelley fordításáért folytatott küzdelem	103
6.		Összefoglalás	106
3.		Összehasonlító táblázat	107
4.		KOSZTOLÁNYI DEZSŐ ÉS CARRY VAN BRUGGEN	109
1.		Kosztolányi Dezső (1885–1936) fordításszemlélete	109
1.		Nyelvszemlélete	109
2.		A fordításról	120
3.		Összefoglalás	129
2.		Carry van Bruggen (1881–1932) fordításszemlélete	131
1.		A nyelvről	132
2.		A fordításról	139
3.		Összefoglalás	149
3.		Összehasonlító táblázat	150
5.		VAS ISTVÁN ÉS MARTINUS NIJHOFF	151
1.		Vas István (1910–1991) műfordítói munkássága	151
1.		A műfordítás jelentősége	154
2.		Martinus Nijhoff, a műfordító	163
1.		Külső és belső fordításszemlélet	164
3.		Összehasonlító táblázat	176
6.		ÖSSZEGZÉS	179
1.		A munka eredményei, jelentősége, új perspektívák	182

7.	KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	183
8.	FÜGGELÉK	185
1.	Dante: <i>Divina Commedia</i>	185
9.	SUMMARY	189
1.	The Dutch Tradition	190
2.	The Hungarian Tradition	191
3.	Comparative Translation History..	192
4.	Fundamental Questions	194
5.	Perspectives	202
10.	IRODALOM	203

1. BEVEZETÉS

„A fordítás egzakt művészet”
(Wittgenstein)

9

Az irodalomtörténet szerint a római irodalom egy görög színdarab fordításával vette kezdetét Krisztus előtt 240 évvel. „A fordításelmélet felé vezető úton Cicero tette meg az első lépést” (HELL 2003: 38). A magyarországi első írott nyelvemlék szintén fordítás, és a holland írott hagyomány szintűgy fordításokkal kezdődött.¹ A középkori magyar és a holland írott hagyomány általában véve erősen támaszkodott idegennyelvű – különösen latin – forrásokra. Bárhol beleásunk akár a magyar, akár a holland irodalomtörténetbe, elképesztő mennyiségű fordításra akadunk. Már a 19. századi holland Jonckbloet „panaszkodott”, hogy a középkori irodalmat szinte kivétel nélkül fordítások képezik (1888: 11), és Knuvelde ezt száz évvel később csupán azzal a megjegyzéssel tudta enyhíteni, hogy e fordítások zömét átdolgozásnak kell neveznünk (1980: 63). A 18. század irodalmi teljesítményét olyan mértékben képviselték a fordítások és átdolgozások, hogy az *eredeti* regények címlapján ott harsogott a „Nem Fordítás” felirat; még a legelső modern holland regény, a *Sara Burgerhart*² (1782) fedelén is. A magyar nyelvben is, lévén elszigetelt nyelv, a kezdetektől fogva lényeges jelentőségű a fordítás (SOHÁR 1993: 68). Az úgynevezett kis kultúrákat a történelem folyamán gyakran csupán „tökéletlen másolatoknak tekintik, történetüket az utánpótlás és a megkésettség jegyében írják meg” (SZEGEDY-MASZÁK 1998c: 9). A magyar irodalom önszemléletének egészen a közelmúltig meghatározó eleme volt a kicsinység, a másodrangúság tudata (SCHEIN 2000: 769), és ezt elmondhatjuk a 20. század első felének holland szemléletéről is. A fordítás helye és szerepe egy kultúrában szorosan összefügg a befogadó irodalom belső állapotával: ebből következhet a fordításszemlélet hasonlósága is. A 19. században és a 20. század elején Hollandiában és Magyarországon is főként azt kellett bebizonyítani, hogy a holland, illetve a magyar nyelv igenis alkalmas

.....
¹ A németalföldi nyelv legrégebbi forrásaiként a száli frankok törvénykönyvének óalsófrank nyelvű glosszáit (Malbergi glosszák) tartják számon a 8–9. századból. Ezt követően a 9–10. századból maradt fenn néhány ószövetségi zsoltár óalsófrank fordítása, mely a Vulgata alapján készült (HUTTERER 1989).

² A regényt a Betje Wolff (1738–1804) és Aagje Deken (1741–1804) szerzőpáros írta.

klasszikusok, külföldi remek fordítására, hogy e nyelvek hajlékonyak és kifejezésben gazdagok. Ez természetesen rányomta bélyegét a műfordítással kapcsolatos elvekre, a fordításkultúrára.

1.1. HAGYOMÁNYOK

1.1.1. A holland hagyomány

A holland nyelvemlékek fordításokkal kezdődtek. A középkori németalföldi irodalom is főként latin és francia forrásokon alapszik.³ Az 1637-es holland *Statenbijbel*⁴ óriási nyelvi és kulturális hatással bírt, és a 20. századig megmaradt standard Holland Bibliaként. Még a 17. században is szoros interakció volt a fordítás és az eredeti írás között, vagyis a fordítások számos eredeti művet „ihlettek”. Egészen a 18. század közepéig a francia volt a fő nyelv, melyből holland fordítások készültek, ezt váltotta fel a német a század végén. Hermans kutatásaiból tudjuk, hogy 1820 és 1830 között a Hollandiában kiadott könyvek 60%-a fordítás, és ebből hozzávetőleg 60% német eredetű alapul; ez a minta pedig még sokáig érvényben maradt (1998: 398). A már említett Sara Burgerhart című regény születése – melynek borítóján büszkén ékeskedett a *Nem Fordítás* felirat – szintén aligha lett volna elképzelhető Richardson műveinek ismerete nélkül. Betje Wolff maga 23 művet fordított angolból, franciából és németből. A fordítások felmagasztalása mellett bizonyos írók, kritikusok elmarasztaló hangokat is hallattak. 1835-ben például egy író megjegyezte, „hogyan fordítóból annyi van, mint Egyiptomban a sáska, hasonlóképpen szívósak, és talán ugyanolyan ártalmasak is”^{*} (HERMANS 1998: 398). 1869-ben D. E. W. Wolff „a holland fordítómalom szakadatlan zakatolásáról” ír, „melyben oly ritkán örölnék finom lisztet” (WOLFF 1869: 139).

³ A legkorábbi középnémetalföldi munkák között például Henric van Veldeke (1140–1200) *Leven van Sint Servaes* című rímes legendája egy latin prózaszövegen (Vita Sancti Servatii) alapul. A francia *Renaud de Montauban* középnémetalföldi változata (13. század eleje) pedig több különböző francia eredetűre vezethető vissza.

⁴ A *Statenbijbel* vagy *Statenvertaling* [vertaling=fordítás] az első hivatalos bibliafordítás, mely közvetlenül az eredeti nyelvekből készült, és melyet még mindig használnak egyes ortodox protestáns templomokban. Nevét azért kapta, mert a Staten-Generaal (Országgyűlés) megbízásából jött létre. A Dordrecht-i Zsinat kérte fel 1618-ban az Országgyűlést a fordítás finanszírozására, melyet 1637-ben hitelesítettek. Jellemzően archaikus stílusa az angol *King James version*hez (1611) hasonló. A *Statenbijbel* nagy hatással volt a holland nyelv fejlődésére.

^{*} Amennyiben nem jelölöm a könyvben szereplő munkák magyar kiadását és fordítóját az irodalomjegyzékben vagy a lábjegyzetben, minden esetben saját fordításaimat közlöm.

A 19. század végétől Hollandiában felélénkült a fordításról szóló diskurzus. Az időszakot több irány jellemzi: kapcsolódás a belföldi irodalmi fejlődéshez, ugyanakkor a nemzetközi irányultság kezdete; a szakma professzionalizálódása, ugyanakkor a fordítói személyiség elismerése és a fordítói szabadság erősödése; a fordítói gyakorlat tárgyszerűsödése, ugyanakkor a romantikus eszmekör megőrzése a fordítás lehetőségeit illetően. Ehhez hozzáfűzném, hogy Hollandiára hagyományosan jellemző volt a tolerancia, az idegen eszmék befogadása, a nyitottság, a közvetítésre való hajlam – nemhiába mondja Huizinga, hogy számára Erasmus testesíti meg a holland vonásokat (GERA 1996) – s ez talán a fordítás jelentőségével is kapcsolatban áll.

A professzionális fordítások hatalmas mennyisége Hollandiában és Flandriában is fordítói szervezetek megalapításához vezetett. Érdemes megjegyezni, hogy az első hollandiai fordítószövetség 1931-ben alakult, a jelenleg is működő Holland Fordítók és Tolmácsok Egyesülete (Nederlands Genootschap van Tolken en Vertalers) pedig 1956-ban jött létre. Emellett egy másik szervezet, az Írók és Fordítók Egyesülete (Vereniging van Schrijvers en Vertalers) jogutódja az 1905-ben létrejött Irodalmárok Egyesületének (Vereniging van Letterkudigen).⁵ A könyvkiadás területén Hollandia jelenleg az első tíz ország között van, a publikált könyvek közel 40%-a fordítás, ennek hozzávetőleg 20%-a pedig angol nyelvből készül. A szépirodalmi próza területén a megjelent könyvek fele fordítás, és ennek kétharmada angol forrásnyelvű.

1.1.2. A magyar hagyomány

Az élő nyelvekből való fordításnak több évszázados a múltja Magyarországon; a holt nyelvekből történő átültetések pedig egészen a középkorig nyúlnak vissza. Első magyar nyelvemlékeink, a *Halotti Beszéd* és az *Ómagyar Mária-siralom* mutatja, hogy a fordítások milyen mély hatással voltak a magyarországi irodalom fejlődésére. A latin sokáig közvetítő szerepet játszott: még a 18. században élt dán Ludvig Holberg *Niels Klimjé*t is latinból fordították magyarra.

Károli Gáspár *Vizsolyi Bibliája* (1590) hasonló szerepet töltött be a nyelv fejlődésében, mint a holland *Statenbijbel*. Évszázadokon át volt hatása a magyar irodalmi nyelvre, évszázadokon át ez a fordítás jelentette, sőt, a mai napig jelenti a bibliai stílust.

A fordítási tevékenységgel egy időben alakult ki a fordításra való reflektálás, a fordításról való elmélkedés is. Már a 16. században számos fordítástechnikai megjegyzést találhatunk különböző átültetések előszavában, kommentárjaiban. Általános fordításelméleti kijelentések pedig a 17. századtól jelennek meg,

⁵ Magyarországon a Magyar Műfordítók Egyesülete 2003-ban alakult meg.

amikor Pázmány Péter (1570–1637) az idiomatikus, célnyelv-központú fordítás mellett érvelt (RADÓ Gy. 1998: 451). A 18. században több fordításelméleti munka is napvilágot látott, többek között Batsányi Jánosé (1763–1845) és Kármán Józsefé (1769–1795). A 19. század derekán Toldy Ferenc és Szász Károly tevékeny részt vállalt a fordításszemléleti diskurzusban, mely nézetekről – az e könyvben külön fejezetben tárgyalt – Radó Antal összefoglaló művében olvashatunk (1883).

A fordítástörténet kezdeti szakaszában olykor nem lehet meghúzni a választóvonalat eredeti mű és fordítás között. A magyar irodalomban is hagyomány a nagy elődök követése. Balassi egy-egy versét szinte fordításnak lehet tekinteni, Zrínyi Tasso-motívumokat használ fel, Berzsenyi számos versében szerepelnek Horatiustól kölcsönzött sorok.

Nagy fellendülés következett be a műfordításban a 19. század elején: Ország László szerint maga a műfordítás szó is az 1830-as évek táján jelenik meg, hogy az irodalmi igényű átültetéseket megkülönböztesse az iskolai fordításgyakorlaktól. Ebben az időben a műfordítás szinte kizárólag verses művek fordítását jelzi, és még a 20. század első harmadában is többnyire versfordítást értenek alatta. Kosztolányi, Babits megrendelésre fordítottak prózát. A háború előtti magyar irodalmi életben a prózafordítás presztízse viszonylag alacsony volt, Bart István szerint azért is, mert a kiadók csak kevés értékes külföldi művet jelentettek meg (BART 2002: 140). Gyergyai Albert Proust-fordítása (1936) mérföldkő, mely nagymértékben emelte a prózafordítás presztízst. Úgy tudjuk, Tóth Árpád használta elsőnek a versfordítás szót a fordítás és műfordítás szavak helyett 1923-ban az *Örök virágok* előszavában (SOMLYÓ 1981: 103).

A magyar irodalmi élet nagyjai nem győzték hangsúlyozni a műfordítás jelentőségét: Vörösmarty szerint Shakespeare jó fordítása a legkiválóbb szépirodalomnak is legalább a felével felér, Babits a fordításban a nemzetnek nyújtott ajándékot lát, Tóth Árpád a fordítást szolgálatnak érzi, Vas István a fordítást tartja a leghazafiasabb műfajnak.

Mit fordítottak a 20. század első felében? A legjobb költők elsősorban ógörög, latin, angol, francia vagy német műveket tolmácsoltak. Bár Babits fordított Dantét, Kosztolányi japán verseket, vagy József Attila cseh, szlovák és román költőket, mégis az említett öt nyelv dominált a fordításirodalomban. Babits *Az európai irodalom története* című munkájában szentesítette azt a felfogást, mely szerint ezen irodalmakon kívül legfeljebb egy-egy jobb korszaka vagy néhány kiváló írója lehet a többi nemzetnek (FERENCZI 1981: 35).

És hogyan fordítottak? „...jó száz éven át kötelező volt bármit a lehető legköltőbben fordítani”, írja Nádasdy Ádám a magyar hagyományról (2006: 2). A költőiséget pedig többek között a szókincs és nyelvi hatások halmozásával azonosították, mely költőiség-felfogás Nádasdy szerint ma is erősen jelen van a magyar irodalmi ízlésben.

1.2 ÚJ PERSPEKTÍVA A FORDÍTÁSTUDOMÁNYBAN: ÖSSZEHAISONLÍTÓ FORDÍTÁSTÖRTÉNET

1.2.1. A diszciplína kijelölése, a téma megjelölése

„A grammatika költészete
és a költészet grammatikája...”
(Jakobson)

A fordítás mibenlétének problémája mindig is a nyelv(filozófia) központi kérdése volt. „A költők és a műfordítók a nyelvészeknél sokkal mélyebben és már sokkal régebben munkálkodnak az emberi nyelv időjárta bőrébe bújva, hogy megfeletsék mibenléte rejtélyeit” (STEINER 2005: 95). Mivel a rendszeres fordítástudomány a 20. század második felében alakult ki, a század elején még nem vált el a fordítás kutatása a fordítás művelésétől. Azelőtt a tapasztalatok általánosítására, általánosabb elvek megfogalmazására maguk a fordítók vállalkoztak. Így születtek a spontán kontrasztív nyelvészeti, szövegnyelvészeti szociolingvisztikai, stilisztikai megfigyelésekből általános elképzelések (KLAUDY 1997). A fordítás mint diszciplína sok egyéb különböző diszciplínához kapcsolódott az idők folyamán: az irodalomtudományhoz, a hermeneutikához, az esztétikához, a nyelvészethez, a szemiotikához (ALBERT 2003), sőt, újabban a kultúrantropológiához, az etnográfiahoz (NIRANJANA 2004). A nyelvészet-központú fordításkutatás csak a II. világháború után vette kezdetét; a 20. század első felében szinte mindenhol inkább irodalomközpontúnak mondható fordításszemlélet uralkodott. A 20. századi fordításkutatáson belül a leghosszabb hagyománya a végeredmény-központú fordításkutatásoknak van, ami a fordítások összehasonlítását jelenti a forrásszöveggel. Van den Broeck és Lefevere felosztása szerint a fordítástörténet első szakaszában a kutatás célkitűzése főként normatív: a fordításnak a forrásszöveggel való összehasonlítása segítségével a jó és a rossz fordításokat igyekszik elkülöníteni egymástól (1984). Az első világháború után a tudományos módszerek elkezdtek hatni a nyelvre, az irodalomra, elsőként a nyelvészet törekedett a tudomány rangjára. Elkerülhetetlen volt, hogy a fordítandó szövegek típusainak óriási szaporodásával a fordítók elveket fogalmazzanak meg a fordítás tudományával kapcsolatban. Steiner négy korszakra osztja fel a fordítástörténetet. Az első periódus Cicerótól a 18. század végéig tart; a második Schleiermacher 1813-ban írt esszéjével (1838) kezdődik, és 1946-ban ér véget Larbaud *Sous l’invocation de Saint Jérôme* című művével. A harmadik és negyedik szakasz pedig a II. világháború utáni irodalom-, illetve nyelvészet-központú fordításkutatást különbözteti meg. Ezeket Van Leuven-Zwart inkább egy korszakon belüli „áramlatoknak” nevezi

(LEUVEN-ZWART 1992: 40). Érdekes egybeesés, hogy a Steiner második szakaszát lezáró mű ugyanabban az évben jelent meg, mint az általam elemzett korszakot lezáró mű, a holland A. A. Weijnen *De kunst van het vertalen* című munkája.

Nevezhetjük-e ezeket a fordítással foglalkozó elmélkedéseket fordításelméleteknek? A mai, fordítással foglalkozó szakemberek között is akadnak olyanok, akik szerint a fordításelmélet voltaképpen „nem is elmélet, nem is tudomány, hanem az az ismerethalmaz, amellyel rendelkezünk, és amelyet még csak ezután fogunk megszerezni a fordítás folyamatáról” (NEWMARK, idézi ALBERT 2003: 23). George Steiner is azon a véleményen van, hogy „fordításelméletek” nem léteznek, „vannak azonban okadatolt leírások magáról a folyamatról” (STEINER 2005: XVII.). Vagyis a fordításról való elmélkedés voltaképpen a fordítási gyakorlat által felvetett problémákról való gondolkodás. Albert szerint a fordításelméletek körül kialakult fogalmi zűrzavar fő oka az *elmélet* szó modern, természettudományos felfogása. Ha azonban visszatérünk a *teória* szó eredeti, görög jelentéséhez – ami megfigyelést, a világ szemlélését, vizsgálódást, elmélkedést jelent –, jogosan beszélhetünk fordításelméletről (ALBERT 2003: 22–23). Renner szerint pedig a fordításelmélet „[...] olyan elvek és eljárások tömege, melyek rendszert alkotnak, és lefedik a fordítás folyamatának valamennyi szakaszát” (RENNER 1989: 8). Ha pedig a fordítás különböző szakaszaival kapcsolatos kijelentéseket összerakjuk, akárcsak egy kirakós játékot, egész fordítói kézikönyv jön létre, „ami, bár soha nem írták meg, mégis létezett, és ismert volt a fordítók, még inkább pedig a kritikusaik fejében” (RENNER 1989: 7).

Ebben a munkában én a *fordításszemlélet* szót használom azoknak a nézeteknek az összességére, melyeket valaki a fordítás lehetőségeiről, feladatáról, szerepéről, folyamatáról, követendő módszereiről, stratégiáiról alkot.

A 20. századi fordításelméleti munkák igen csekély hányada foglalkozik fordítástörténeti szempontokkal, s még kevesebb a fordításszemlélet történetével foglalkozó összefoglaló jellegű mű. Ezzel kapcsolatban joggal állítja Antoine Berman, hogy „egy *modern* fordításelmélet legelső feladata egy fordítástörténet megalkotása. Minden modernséghez hozzátartozik a visszapillantás – nem a múltbafordulás –, amely önmaga megértését szolgálja” (idézi BURJÁN 2003: 40., a szerző fordítása). Valamennyi fordítás tükrözi nemcsak az irodalmi értelmezést, hanem a kor fordítási divatját is. Azt mondják, hogy a fordító ugyanolyan elkerülhetetlenül áldozata saját ideológiájának, mint az irodalmi kritikának. A fordító vagy követi, vagy kétségbe vonja a kor fordítási normáit,⁶ melynek alapján megmérettetik (NEWMARK 1991: 75). Az eredeti mű „hátránya” a fordítással szemben: ott marad a múltban, az irodalomtörténet egy bizonyos szakaszában,

⁶ A fordítási norma fogalmáról bővebben lásd Gideon Toury alapl művének (1980) *The nature and role of norms in literary translation* című fejezetét.

míg a fordítás évszázadról évszázadra friss nyelvvel látja el, megújíthatja, elviheti a jövőbe. Nyilvánvalóan egészen más hatása van egy eredeti Shakespeare-drámának a mai angol olvasóra, mint például a legújabb Nádasdy-fordításnak a 21. századi magyar olvasóra. „Ahogy minden egymást követő nemzedék újrafordítja a klasszikusokat, a közvetlen átélés és a minél pontosabb lenyomat szükségének kényszerítő erejétől űzve, ugyanúgy minden generáció nyelvileg is felépíti magának azt a múltat, mely őt visszhangozza” (STEINER 2005: 28).

Könyvemben magam is egy „generáció” (pontosabban nagyjából két szűk generáció) nyelv-, és fordításszemléletét szeretném bemutatni a történeti szempontokat figyelembe véve. A bemutatott párhuzamos fordításszemléleti fejezetekkel két különböző kultúra **fordítástörténetének** egy meghatározott korszakát hasonlítom össze. A korszak kiválasztásának igen egyszerű a magyarázata. Mindkét vizsgált kultúrában a 20. század elején történtek drámai változások a műfordítás és az azzal kapcsolatos diskurzus területén: a fordítás felvirágzott, ezzel egy időben megszaporodtak a fordításról szóló elmélkedések.

Munkám nem a vizsgált szerzők fordításainak elemzésével kíván részletesen foglalkozni, hanem fordítási elveiknek tisztázására, értelmezésére, elemzésére, néhol értékelésére, kritikájára törekszik. Milyen nézetek és normák uralkodtak a fordítási gyakorlatban? Hogyan ment végbe a fordítás a szelekciótól a recepcióig? Miként érintkezik egymással az irodalom és a műfordítás? Mikor és milyen változások figyelhetők meg a fordítástörténetben? Ezekre az általános kérdésekre keresem a választ.

1.2.2. Alapkérdések

Az elsőként Cicero által felvázolt két fordítási módszer – a szó szerinti és a szabad fordítás – vörös fonálként húzódik végig a fordítástörténeten. Később más és más elnevezések láttak napvilágot (például a forrásszöveg-, vagy forrásnyelv-központú módszer szemben a célszöveg-, vagy célnyelv-központú módszerrel, az elidegenítő fordítás szemben a honosító fordítással, az adekvát fordítás szemben az elfogadható fordítással), mégis felismerhetően az ősrégi fordítási dilemma rejtőzik az újabb terminológiák mögött. A vizsgált szerzők elmélkedései a fordításról mind érintik valamilyen formában ezt a kérdést. A fordításról szóló irodalomban napjainkig a megfelelés és a hűség fogalmai uralkodnak, a vita a pontos és a pontatlan fordítás, a szabadság és a szolgaság, a hűség és az árulás ellentétpárjaiban jut érvényre.⁷

⁷ Tejaswini Niranjana *Siting Translation: History, Poststructuralism, and the Colonial Context* (BERKELEY 1992) című könyve éppen e hagyományos felfogás kritikája: szerinte a modern fordításelmélet a gyarmatosításban gyökerezik.

A fordítás és az eredeti közötti hierarchikus kapcsolatot a fordítás története során szintén állandóan ismétlődő ellentétpárokban, kizáró választó viszonyokban jelenítik meg: kreatív vagy származtatott tevékenység, elsődleges vagy másodlagos, egyszeri vagy ismételhető, művészet vagy szakmunka, szabadság vagy korlátok, és így tovább (HERMANS 2004).

A következő alapkérdések kerülnek tehát tárgyalásra valamennyi fordító szemléletének kifejtésekor:

- a nyelvi megértés és a fordítás lehetősége (fordíthatóság-fordíthatatlanság paradoxonja)
- az elidegenítő fordítás és a honosító fordítás dilemmája
- a költői és a filológiai fordítás ellentéte
- a tartalmi hűség, valamint a formahűség.

Az a kérdés is felmerül, hogy az irodalmi művek eredeti nyelven való olvasásának felsőbbrendűségét milyen mértékben propagálták. Főleg holland nyelvterületen ugyanis gyakran olvashatjuk, s főleg olvashatták a 20. század első felében, hogy még akkor is többet kapunk az eredeti műből, ha – bár gyenge nyelvtudással – idegen nyelven olvassuk, mint ha fordításban. A magyarországi művelt közönség pedig még ebben az időben is jobbra német fordításokban olvasta a világirodalom számos művét (lásd Radó-fejezet).

A fordítás legfontosabb paradoxonját – miszerint elméletben a fordítás lehetetlen, a gyakorlatban azonban megszámlálhatatlan fordítás készült már, tehát lehetséges – egyébként mi sem szemlélteti jobban, mint a közhelyszámba menő olasz szólas magyar, valamint holland „fordítása”:

Traduttore – traditore.

A fordítás – ferdítés. (KOSZTOLÁNYI 2002: 511)⁸

Vertalen is verraden. [verraden – árulás]

Az efféle, évszázadok óta visszatérő mondások szkepticizmusa azonban nem a fordítás lehetetlenségét jelenti, hanem azt, hogy a fordítót lehetetlen feladat elé állítja: reprodukálnia kellene az eredeti mű valamennyi elemét, mely alapelemeket Radó György a fordítástudomány logikai mértékegységeként *logémáknak* nevez (RADÓ GY. 1981). A kérdés, hogy lehetséges vagy lehetetlen-e a fordítás, első látásra értelmetlennek tűnik. A fordítás lehetségessége melletti legelső bizonyítékot a gyakorlat szolgáltatja, hiszen emberemlékezet óta fordítanak. Mindazonáltal az ősi vita a relativista – vagyis a fordítást elméletben lehetetlennek tartó – és az univerzalista – vagyis a fordítást elméletben lehetségesnek tartó – nyelvfilozófiák között szemlátomást még ma is tart. Valójában azonban nem két egymást kizáró kategóriáról van szó, hanem azok különböző fokú meglétéről. A paradoxon paradoxonja, hogy a gyakorlatban huzamos fordítói tevékenységet

⁸ Kosztolányi Dezső: Ábécé a fordításról és a ferdítésről. *Új idők*. 1928. május 20.

kifejtő költők között is vannak, akik a fordítás elvi lehetetlenségének gondolatát dédelgetik (lásd *Kosztolányi-fejezet*).

A költői, illetve a filológiai fordítás „ellentéte” abban a kérdésben manifesztálódott a 20. század első felében alkotó fordítóknál, hogy költő, avagy filológus alkalmas-e inkább a műfordítás feladatára. Ez a kérdés természetesen magával vonja a tartalmi hűség és a formahűség kérdését, valamint a Babits által tónushűségnek nevezett fogalom problémáját is (lásd *Babits-fejezet*).

1.2.3. A munka módszertani keretének kijelölése: párhuzamos „fordítóraajzok”

Könyvemben nyolc – a fordítástörténetben valamilyen módon kiemelkedő szerepet játszó – személyiség fordításszemléletét igyekszem bemutatni; négy magyar és négy holland fordító nézeteit állítom párba. A diszciplína kijelölésekor már említettem, hogy értekezésem „műfaja” valójában az *összehasonlító fordítástörténet* elnevezésre tarthat számot, ami voltaképpen az általam alkalmazott módszert foglalja magában. A módszer lényege annak összehasonlítása, hogy azonos korban, ám két különböző kultúrában (ebben az esetben két „kis” kultúrában) hasonló alkotó irodalmár-műfordítók, vagy hasonló irodalomelméleti-fordításelméleti szakemberek hogyan reflektáltak a fordításra.

Elsőként **Radó Antal** (1862–1944) és **A. A. Weijnen** (1909–2008) fordításról alkotott nézeteit vetem össze. Az összehasonlítás alapja, hogy mind Radó, mind Weijnen – bár jócskán két generációnyi különbséggel – az első rendszeres fordításelméleti munkát írták meg hazájukban, mindketten *A fordítás művészete* [*De kunst van het vertalen*] címmel. E normatív jellegű munkák alkotói nem eredeti irodalmi művek létrehozásával – bár Weijnennel szemben Radó maga is verseskötetek szerzője –, hanem műfordításelméleti munkásságukkal szereztek maguknak hírnevet. Az ezután következő fejezetekben tárgyalt szerzők mind a műfordításban (és műfordítással foglalkozó írások szerzőjeként), mind eredeti művek alkotásában kimagasló szerepet töltöttek be.

Jóllehet maga Dante is megfogalmazta kételyét a versfordítással kapcsolatban, vagyis hogy „versben írt költői mű nem ültethető át a saját nyelvről más nyelvre anélkül, hogy meg ne törjön minden édessége és harmóniája” (DANTE 1965: 170), az *Isteni Színjáték* fordítása minden nemzet fordítástörténetében, kultúrájában különleges helyet foglal el, és a korai fordításelméleti munkák legtöbbet idézett műve. Egyebek között ezért is választottam egy fejezet (**Babits Mihály** 1883–1941 és **Albert Verwey** 1865–1937) központi témául. A két költő-műfordító összehasonlítása szinte kézenfekvő volt, hiszen amellett, hogy hasonló helyet töltöttek be a holland, illetve a magyar irodalmi életben – mindketten poeta doctusok, egyetemi tanárok, fontos irodalmi folyóiratok szerkesztői, illetve főszerkesztői,

fiatal tehetségek felfedezői voltak, s mindketten foglalkoztak irodalomtörténettel és irodalomkritikával is –, ugyanabban az évben (1923), jelentették meg az *Isteni Színjáték* fordítását. Érdekes egybeesés az is, hogy Magyarországon a *Nyugat* első nemzedéke és a holland Albert Verwey is elsősorban lírikusnak tekinti Dantét. Rába György felhívja a figyelmet arra, hogy a *Nyugat* fordítói Shakespeare-ben, a drámaíróban is lírikust láttak, és ez a szemlélet, meglehet „a romantika öröksége, akkor is a modern magyar irodalom megújulására vet fényt” (RÁBA 1969: 297). Hasonlóképpen vélekedik Verwey is a megújult holland irodalmi nyelvről, melynek a Nyolcvanasok⁹ rakták le az alapjait, s amelyen már elképzelhető egy olyan remekmű, mint az *Isteni Színjáték* formahű fordítása.

Kosztolányi Dezső (1885–1936) és Carry van Bruggen (1881–1932) párhuzamba állítása első látásra már nem ilyen egyértelmű. Jóllehet a két szerző között több a különbözőség, mint a hasonlóság, ami fordításaik jelentőségét, természetét, mennyiségét illeti, e két szerzőt elsősorban nyelvszemléletük erőteljes kinyilvánítása, műveikben a nyelvi kérdések határozott jelenléte, valamint a nyelvvel és fordítással kapcsolatos *publicisztikáik* hangsúlyos volta miatt kötöttem össze. Carry van Bruggen továbbá a holland irodalomtörténet igen érdekes, ám nem minden ellentmondástól mentes alakja, s ugyanezt elmondhatjuk Kosztolányiról mint műfordítóról is. Kosztolányi és Van Bruggen nyelvről szóló írásai még ma is élénken élnek az irodalmi-nyelvészeti köztudatban, sőt, a szerzők egyes kijelentéseiről még ma is vitatkoznak. Négy év különbséggel ugyanakkor és ugyanannyit éltek, s ez a – bár véletlenszerű, mégsem elhanyagolható – tény is az összehasonlításra bátorított.

Különös hasonlóságok mutatkoznak Vas István (1910–1991) és Martinus Nijhoff (1894–1953) költői és fordítói pályafutása között: mindketten szakadatlanul a tökéletes verstehnikára törekedtek, használták humorukat a költészetben. Mindketten modernség és hagyomány kettős vonzásában alkottak, hatott rájuk az antik formafigyelem és az avantgárd kísérletek szelleme is. Erős hagyománytudat jellemzi őket, miközben a „költészet szakemberei”: magasra értékelik a költészet és műfordítás mesterségbeli tudását, szakértelmét. Mindketten felnőtt fejjel tértek be a keresztény egyházba, és világi, profán módon voltak vallásosak. Ráadásul mindkettőjüket – fordítóként is – különösen vonzotta T. S. Eliot (1888–1965) műve. Nijhoffot irodalomtörténészek gyakran hasonlították össze az amerikai-angol költő-drámaíróval (vö. VAN DEN AKKER 1994, VAESSENS 1998, D’HAEN 2000), Vas pedig fordítása kapcsán személyesen találkozott Eliottal.

⁹ A Nyolcvanasokról részletesebben a Verwey-fejezetben lesz szó.

2. RADÓ ANTAL ÉS ANTONIUS ANGELUS WEIJNEN

2.1. RADÓ ANTAL (1862–1944) FORDÍTÁSSZEMLÉLETE¹

„A magyar műfordítás története jókora
fejezetét teszi a magyar irodalom történetének”

19

Radó Antal költő, műfordító, irodalomtörténész. Főként műfordítói és műfordításelméleti munkássága kiemelkedő. Tanár, lapszerkesztő, harminchét éven át a képviselőház gyorsirodájának munkatársa, illetve vezetője. A Kisfaludy Társaság tagja, 1926-tól a magyar Pen Club alelnöke, különböző szépirodalmi sorozatok (Magyar Könyvtár, Remekírók Képes Könyvtára) szerkesztője. Széles körű műfordítói munkásságot fejtett ki, verseskötetek, irodalomtörténetek, verstani és műfordításelméleti munkák szerzője. Nevéhez fűződik az első szisztematikus magyar fordítástörténeti (*A magyar műfordítás története*, 1883) és fordításelméleti (*A fordítás művészete*, 1909) munka.

Utóbbi műve megpróbálja rendszeresen bemutatni a műfordítás aspektusait, folyamatát, megkísérel szisztematikus képet nyújtani a fordítás főbb kérdéseiről, problémáiról. Minden témáját gazdag példaanyaggal illusztrálja. Bár előszavában kifejti, hogy a műfordítás szót – a közhasználattól eltérően – nemcsak a kötött formájú munkák tolmácsolására alkalmazza, a könyvben felmerülő problémák és példái többnyire verses művek fordítására vonatkoznak.

Műve akkor született, amikor a *Nyugat* nagy műfordítói épphogy megkezdtek munkásságukat. A 20. század legelején megcsappant a fordítások száma, Radó panaszkodik is kötete végaszavában, mennyi tennivaló lenne még e téren. Felsorolja, mi minden hiányzik a magyar műfordítás-irodalomból, és az ifjú költőknek ajánlja művét: hátha kedvet kapnak a fordításhoz, és tudott nekik segíteni észrevételeivel, tanácsaival. Könyve tehát meglehetősen gyakorlati beállítottságú, normatív jellegű munka, az első olyan leírás a fordításról, amelyben

.....
¹ E fejezet rövidített változatát lásd *Fordítástudomány* 16. 2006/2. 95–103.



Radó Antal



Antonius Angelus Weijnen

nemcsak a szerző fordítói tapasztalataiból vett konkrét példák kapnak helyet, hanem számos fordítás elemzése, kritikája is.

A műfordítás „tudnivalóit” négy részre osztja: az első az idegen mű megértéséről és átértéséről szól, a második az anyagi hűségről, a harmadik az alaki hűségről, végül az utolsó más témájú, általános észrevételeket tartalmaz.

2.1.1. Az idegen munka megértése és átértése

Az idegen munka megértése, bár magától értetődő a fordítás során, mégis óriási a félrefordítások, „leiterjakabok” tárháza. Radó igen neveltető példákkal járul hozzá ehhez az irodalomhoz.

Bár Radó azt írja, a kor általános szabálya, hogy az eredetiből kell fordítani, mégis szokásos eljárás a másodkézből való fordítás. A 18. századi testőr-írók közül például csupán Báróczi nem használt közvetítő nyelvet, ő azonban kizárólag franciából fordított (SOHÁR 1992: 70). Még a 20. század húszas, harmincas éveiben is sok fordítás készült más nyelven keresztül vagy nyersfordítás alapján. Arra is akad példa, hogy a fordítás nem másod-, hanem harmad-, sőt, negyedkézből készült. Karinthy későbbi híres paródiájában olvashatjuk, hogyan válik Herz-szalámi reklámmá a többszörös közvetítésen átesett Ady-vers. Megjegyzem, hogy a nyersfordítás kényszerű megalkuvása máig is érvényes jelenség,

hiszen igen kevés költő, író ért az olyan távoli nyelvekhez, mint a kínai, vietnami, perzsa vagy a grúz. Szabó Ede úgy látja, hogy a fordító dolga ez esetben még nehezebb: lerázhatatlanabb a kötöttsége (SZABÓ 1968: 41). Weöres Sándor például majdnem mindig nyersfordításból dolgozott. Az ő meggyőződése szerint a valódi fordító a nyersfordító, és aki a nyersfordítást feldolgozza, az már stilizátori munkát végez: önmagát ezért inkább stilizátornak érezte, mint fordítónak (WEÖRES 1973). Radó György pedig egyenesen azt állítja, hogy a nyersfordításból készült versfordítás – bár lehet szép és művészi – nem fordítás (RADÓ Gy. 1973: 86).

Radó Antal szerint az ideális követelmény, hogy az idegen nyelven éppúgy tudjunk, mint az anyanyelvünkön, aligha teljesíthető. Hiszen még anyanyelvünket is nehéz úgy megtanulni, hogy minden rejtett finomságot megérezzünk benne. A szerző azt a tanácsot adja, hogy ha a fordítandó szöveget már más nyelvre kiválóan lefordították, használjuk azokat is kommentárként. (Itt természetesen főként német fordításokra utal.) Elképzelhető, hogy jó fordítást készít valaki, aki nem olyan járatos az illető nyelvben, mint a filológusok, de segédeszközei révén előkészítette munkáját. A fordító segédeszközeiről szólva sajnálatosnak tartja, hogy a magyar szótárirodalom oly szegénytelenül szegény.

A fordított mű átérzésének képessége Radó szerint csak költői tehetséggel megáldott emberben van meg, ezért jó műfordító csak igazi költő lehet. A költő nagysága ebből a szempontból nem releváns, hiszen egy gyengébb költő talán még inkább hozzá tud simulni, hasonlítani egy másik egyéniségéhez. Akárcsak Kosztolányi műfordítói arcképcsarnokából Timegenes, aki soha nem ír eredeti verset, csak éjjel-nappal fordít; ha jó a hangulata, bordalt, ha rossz, siratót, s amikor váratlanul beleszeret egy lányba, megszállja az ihlet: rögvest szerelmes verset fordít kedveséhez (KOSZTOLÁNYI 2002: 514).

Radó a fordítás egyik örök kérdését feszegeti, amikor magabiztosan állítja, hogy a jó műfordítóban egyesülnie kell a tudósnak a költővel, mivel a csak-filológus száraz, iskolás, színtelen fordítást fog létrehozni, a csak-poéta pedig a saját alkotó ösztönétől elragadtatva a maga hangnemére fogja transzponálni az idegen szöveget. A Babits Mihály és az Albert Verwey fordításszemléletéről szóló fejezetekben éppen két ilyen poéta doctus nézeteit fogom kifejteni.

A megértésről és átérzésről szóló részben Radó alfejezetben tér ki az anyanyelvi tudás fontosságának tárgyalására. A műfordítónak elsősorban a saját anyanyelvét kell mesterei szinten birtokolnia. Még nagyobb szüksége van rá, mint más európai nyelvek fordítóinak, hiszen csupa olyan nyelvből kénytelen fordítani, melynek szelleme, struktúrája, szófüzése eltér a magyartól. Ezért sokkal nagyobb technikai nehézségekkel kell megbirkóznia a magyar fordítónak, mint bármely más kultúrnemzetének (RADÓ 1909: 31). Radó szerint a műfordításnak is leszűródtek az idők folyamán bizonyos szabályai, s ezeket a technikai

szabályokat a fordítónak érdemes megtanulnia, hiszen nélkülük talán évekig is a sötétben botorkálna. Célja voltaképpen ugyanaz, mint a modern fordítástudományé: a mai fordítástudomány az átváltási műveletek feltérképezésével a látzólag szubjektív fordítói döntések mögött rejlő objektív törvényszerűségeket kívánja feltárni (KLAUDY 1997: 23).

2.1.2. Az anyagi hűség

Az anyagi hűség alatt a szerző az eredeti szöveg tartalmának, gondolatainak hamisítatlan visszaadását érti. Szándékosan gondolatot mond, nem *szavakat*, hiszen a szavakhoz való feltétlen ragaszkodás többnyire meghamisítja az eredeti gondolatot. A későbbi fordításelmélet leggyakrabban vitatott témáját, az ekvivalenciát érintve Ulrich von Wilamowitz-Möllendorffot (1848–1931) említi, akinek meggyőződése, hogy semmilyen két nyelv megfelelő szavai nem fedik egymást teljesen. A német filológusprofesszor a 19. század végén kigúnyolja az addig uralkodó német fordításszemléletet, Humboldt, Schleiermacher, Schlegel, Goethe fordításról vallott nézeteit, és az elidegenítő fordítás helyett az eredeti szöveg tartalmilag és stilisztikailag hű másolata mellett teszi le voksát. A 20. század elején általában a magyar fordításszemlélet egyébként többnyire Möllendorff elveit tükrözi, de természetesen léteznek attól eltérő hangok, vélemények is.

Radó az eredeti szöveg mögötti valóság, szituáció fordítása, a szöveg hatásának megőrzése mellett száll síkra. Abszurdumnak tartja Toldy Ferenc osztályozását (anyaghű, alakhű és szoros fordítás), és elveti nézetét, mely a tisztán alakhű, szabad fordításnak ad elsőséget, hiszen „mihelyst a fordítás mellőzi az anyagi hűséget, már nem fordítás, hanem utánzás” (RADÓ 1883: 7). Külön részekben tárgyalja a szólások, szójátékok problémáit, a kihagyás, a toldás és a változtatás fordítói műveletét, valamint az eredeti stílusához való hűség kérdését. A könyv témáinak rendszerezéséből is láthatjuk, hogy Radó művében már körvonalazódott a fordítói műveletek és a fordítás gyakorlatának szisztematikus leírása, egyfajta fordítói kézikönyv létrehozásának szándéka.

Annak ábrázolására, hogy a gondolkozás nélküli, szolgál fordítás micsoda furcsaságokat alkot, Radó többek között a következő franciából készült regényfordítást idézi: „S ekkor a grófnő odament vendégéhez és mágnesos rácsolással ropogtatva az r-eket, így szólt hozzá: Valóban jól esik nekem, hogy önt házamban üdvözölhetem!” (RADÓ 1909: 41). Mint látjuk, a fordító nem vette észre, hogy a magyar fordításban egyetlenegy 'r' sincsen, melyet a grófnő ropogtathatott volna.

Bőven idéz bravúros fordítói megoldásokat is, különböző tréfák, szójátékok, kétértelműségek virtuóz átültetéseit. Óva inti a fordítót, hogy ne akarjon szó- és mondatfüzésben is hű lenni az eredetihez, mert a nyelvek eltérései miatt, ami

az egyik nyelven természetes, a másikon lehet, hogy nehézkes, erőltetett. A fordítónak meg kell éreznie, mi az eredeti mű egyéni sajátossága, és melyek benne a nyelvspecifikus, tehát az adott nyelvre jellemző elemek. Az anyanyelv géniusza ellen nem szabad vétkezni. Itt megjegyezném azonban, hogy Radó saját fordításairól olvashatunk ennek épp ellentmondó véleményét, miszerint azokban időnként „szófacsarások, mesterséges ragozások és képzések” térnek vissza (RÓNAY L. 1981: 331).

Toldások és kihagyások szinte elkerülhetetlenek minden műfordításban, a költészetben és a prózában is, ám a legfontosabb az, hogy eltaláljuk a mértéket. Radó szerint a régebbi műfordítók túl nagy szabadsággal éltek; a franciák és a népies iskola fordítóinak munkáit inkább csak körülírásoknak lehet nevezni. Jeles műfordítóktól is hoz általa hibásnak nevezett példákat a betoldásra. A betoldások problémájával szorosan összefügg a ’tónushűség’ követelménye: Radó helyrehozhatatlanabbnak találja azt, ha valaki nem találja el az eredeti hangnemét, mint ha itt-ott egy kis félreértés csúszik a munkájába. A 17–18. századi műfordítók közül sokan hajlottak arra, hogy a természetes, egyszerű szöveget kicifrázzák, kibővítsék. Még Kazinczynál is sűrűn talál példát az egyszerű stílus meghamisítására. Hadd idézzünk példáiból. Pindarosznak a következő szavait (nyersfordításban): „az Eurotas mentén”, Kazinczy így fordítja: „a merre Eurotas csapongva tölti habjait”. Egy Ányos Pál által lefordított Ovidius-szöveg két sora eredetiben: „Quando ego non timui graviora pericula veris? Res est solliciti plena timoris amor.” A fordítás pedig így hangzik:

„Képzelt veszélyidtől mikor nem rettegetem?
Sőt attól is féltem, mitől nem félhettem.
Látod, mely nyughatlan dolog a szerelem,
Nem ismer orvoslót tőle vett sérelem.”

Tehát ezt tartja jellemzőnek általában a régi fordítókra, sőt, saját kortársaira is; „mindenáron ékeesebbé akarják tenni munkájukat, s elfeledik, hogy ezzel mennyire kiforgatják az eredetit a maga mivoltából” (RADÓ 1909: 67). A 17. századi franciaországi „szép hűtlenek” („belles infidèles”) eszünkbe juthatnak még a 20. századi magyar fordításirodalom tanulmányozása során is. Ismeretes például Kosztolányi egy *haiku*-fordítása, melyet 11–11–9 szótagú ABA rímes sorokkal fordított, saját egyéniségét beépítve az idegen versbe (lásd *Kosztolányi-fejezet*). Rába György monográfiájának (1969) a címe is erre utal, átvéve a régi francia fordítókra alkalmazott kifejezést, így emlékeztet erre a fordításszemléleti áramlatra.

Radó panaszkodik, hogy a műfordításkritikában nagy felületesség uralkodik, és sok felületes és könnyelmű fordítás is készül. Sok kitűnő ízlésű esztétától is hallotta már, hogy ez vagy az a fordítás „csodaszép”, anélkül, hogy azt

az eredetivel egybevetette volna az illető. Miután a filológiai és a költői véna igen ritkán találkozik egy emberben, sok igazságot talál a mondásban: „a műfordítás olyan, mint az asszony: amelyik szép, nem hű, amelyik hű, nem szép”. Radó szerint azonban, amint vannak olyan asszonyok is, akikben egyesül a szépség és a hűség, úgy vannak műfordítások is, melyekben mindkét erényt megjeljük.

2.1.3. Az alaki hűség

Az alaki hűség nem cél, hanem eszköz. A műfordító célja Radó szerint az, hogy ugyanazt a hatást gyakorolja a célnyelvi közönségre, mint az eredeti költő a forrásnyelvi közönségre, s mivel a hatás éppúgy függ a tartalomtól, mint a formától, ezért formahűségre is törekedni kell. De ugyanazt a formát kell-e választani, melyben az eredeti íródott? Szász Károly 1859-es akadémiai székfoglalójában a következőt mondta:

„A fordítás adja az eredetinek anyagát, eszméit egészen azon értelemben, azon rendben, ugyanannyi és ugyanolyan lejtésű szótagokban, azon s annyi rímmel, a megfelelő nyelvi, nemzeti és írói sajátosságokkal s ugyanazon alaphangulattal” (idézi BART 1981: 258).

Radó bírálja e merev „törvényt”, mert az ellenkezik a fordítás céljával, melyet Szász is úgy fogalmaz meg, hogy a fordításnak ugyanazt a gyönyörérzetet kell keltenie az olvasóban, melyet az eredeti olvasásánál érezne, ha az nemzete nyelvén volna. Ugyanaz a versmérték ugyanis nem kelti ugyanazt a hatást különböző nyelveken. Radó példákat hoz arra, amikor a formahű fordítás egészen más hatást tesz a mű célnyelvi olvasójára, mint az eredeti a forrásnyelvi olvasóra. Többek között a görög színdarabok kardalát említi, melyeket formahű fordításban a magyar fül egyáltalán nem hall versnek. Tehát az alaki hűség nem a forma másolásában, hanem a forma hatásának visszaadásában áll. Arany is azt az elvet vallotta, hogy meg kell találni azt a formát, ami a leghívebben adja vissza az eredeti alakját. Ez sarkalatos pontja a műfordításnak. Radó újfent német filológusokat idéz nézete alátámasztására.

Szabad-e verses munkát prózában fordítani? A franciák többnyire prózában fordítják a költőket, egyrészt verselésük, másrészt költői nyelvük természete miatt. A magyarban azonban nem áll fönn semmiféle akadály, amely arra kényszerítene, hogy a verses formát el kellene hagynunk. Radó büszkén jelenti ki, hogy a magyar nyelv kiválóan simul idegen formákhoz, még a németnél is jobban (!). A német egyébként is egyfajta kiindulópont Radó számára; még Szász Károlyt is így dicséri: „az újabb magyar műfordítás nagymestere” megmutatta, hogy az alaki hűséget a magyar nyelvben ugyanúgy párosíthatjuk az anyaggal,

mint a németben (RADÓ 1883: 8). A prózai fordítás létjogosultságát ugyan nem tagadja, ha a fordításnak elsősorban filológiai célja van, de végső következtetése mégis a jól ismert mondás: költőt csak költő adhat vissza. Demonstrációképp Vörösmarty *Szózatát*, mintha idegen nyelvű szöveg volna, „fordítja” prózába: „Óh magyar! Légy híve rendületlenül hazádnak, mert ez a te bölcsőd, mely ápol, és ez a sírod, mely eltakar”. A formai hűség elejtésének veszélyeiről szólva ismét a *Szózat* példáját fűzi tovább. Virtuózan „fordítja le” különféle versformákban. Disztichonban például így hangzik:

Légy híve, oh magyarom, meg nem rendülve hazádnak:
Ápol mint bölcsőd, mint a sírod betakar.

Hangsúlyos verseléssel:

A hazádnak légy híve
Rendületlen, oh magyar:
Ez a bölcsőd, a mely ápol,
Ez sírod, mely betakar.

Vagy egy perzsa egzotikus versnemben:

Hazádhoz te légy hű szilárdul, magyar:
Ez bölcsőd, mely ápol, sírod, mely takar.

Radó e stílusgyakorlatokkal szándékozik meggyőzni az olvasót, hogy a forma változtatásával egészen más színe lesz az eredetinek, tehát a forma megtartása ebben az esetben igencsak kívánatos. Érvelésének célja érthető, itt azonban mégis logikai bukfencsel állunk szemben, hiszen magyarból magyarra „ültet át” egy versrészletet, s csupán a szintaxis, a szórend változik, a szavak szinte egytől egyig változatlanul megmaradnak átírt verzióiban. Idegen nyelven azonban már az ekvivalens szavak, szinonimák választása is megváltoztathatja a költemény hangzását, tónusát. Radó szellemes példái első látásra valóban virtuóz érveknek tűnnek, de ha alaposabban végiggondoljuk, igencsak félrevezetők.

Azt is ellentmondásosnak találhatnánk, hogy előbb azt írja, az eredeti versmértéket nem mindig tanácsos ugyanazzal a versmértékkel fordítani, később pedig mégis a forma megtartásának kívánalmát vezeti elő. Ez azonban nem ellentmondás, inkább azt mutatja, hogy Radó nem általános receptet akar adni, hanem úgy véli, minden egyes szöveg más és más elbánást igényel, a fordítónak egyedi, szövegre szabott döntést kell hoznia.

Nyomós ok nélkül tehát nem ajánlja az eredeti formától való elhajlást, mivel a jó műben az alak oly mértékben forr össze a tartalommal, hogy a formahűség segít az anyagi hűség megvalósításában is. Babits is átvette ezt az elvet, és később lényegében ugyanezen nézeteket olvashatjuk az ő megfogalmazásában is. Érdekes viszont, hogy Radó e szabály ellenpéldáját éppen Dante *Isteni Színjátékának* fordításában látja. Szerinte Dante terzináit szinte lehetetlen verses formában viszszaadni az anyagi hűségről való lemondás nélkül. Ilyenkor azt ajánlja, inkább a forma bilincsen lazítson a fordító, mintsem hogy meghamisítsa a költő gondolatmenetét. Megjegyezzük, hogy Radó általunk elemzett munkájának megjelenése után néhány évvel publikálta Babits Mihály a *Színjáték* első részének fordítását, amire Radótól kapta az egyik legesélytőbb kritikát. Később ő maga fordította újra a *Színjáték* első részét, ami 1921-ben, még Babits teljes kiadása előtt jelent meg. Rímtelen versekben ültette át Dantét, akárcsak Császár Ferenc, Angyal János, Csicsáky Imre, Gárdonyi Géza és Zigány Árpád, mert a szigorú alaki hűségnél sokkal fontosabbnak tartotta, hogy „toldás és kihagyás, módosítás és másítás, nehézkesség és erőltettség nélkül” adja vissza Dante nyelvét (RADÓ 1921, *lásd Babits-fejezet*). Itt megemlítem, hogy Radónak a rím történetéről szóló könyvében² Babitsról nem is esik szó (s Tóth Árpádon és Szép Ernőn kívül még sok „fiatalról” sem), amit Kosztolányi meglehetősen helytelenít a *Nyugatban* írt kritikájában.³

Az alaki hűségről szóló rész aprólékosan belemegy a különböző versmértékek fordításának gyakorlatába, és egy rövidebb fejezetet szentel az antik, majd a könyv leghosszabb fejezetét a keleti és nyugat-európai versformáknak. A szerző úgy látja, hogy a klasszikus mértékek, bár sikeresen átvette őket nyelvünk, még mindig mesterkéltnek hangzanak, nem hatnak a nagyközönségre. Megint kedvenc filológusát, Wilamowitz-Möllendorft veszi elő, aki egyenesen hibának találja, hogy a német irodalomba engedték befészkelni a klasszikus versmértékeket. Möllendorf szerint a görög és római költészet fordítóinak olyan germán versformát kell keresniük, ami az eredetihez hangulatban és stílusban hasonlít (LEFEVERE 1992: 34).

„Vajjon Homérosz, a vak utcai énekes, zengett volna-e olyan mértékben, mely iránt az ő hallgatói füle nem lett volna fogékony? S vajjon Arany Jánosnak jutott volna-e eszébe Toldi históriáját hexameterekbe szőni?” (RADÓ 1909: 96)

Kényes kérdés azonban, ha nagyobb olvasóközönségnek tolmácsolunk klasszikusokat, mely nyugat-európai vagy hazai formákra tanácsos átültetni az eredeti művet. Ha hazai ritmust választunk, könnyen csábul a fordító a túlságosan

² A magyar rím. Budapest: Franklin-Társulat. 1921.

³ A magyar rím. Nyugat, 1921. december 16. (KOSZTOLÁNYI 2002: 417–425)

népies hangnemre, s ez olyan hatást tesz, „mintha a milói Venust öltöztetnők bokorugrós szoknyába” (RADÓ 1909: 101). Ezért Radó – jeles fordításokra hivatkozva – inkább a nyugat-európai versformát ajánlja.

A keleti (kínai, japán, török, arab, perzsa) versformákról csupán néhány szót szól, mivel azok oly különösek a magyar fülnek, hogy csak a legkritikább esetben érhetik el ugyanazt a hatást, mint az eredetiben. A nyugat-európai versformák esetében azonban többnyire nem szükséges a forma változtatása. A drámában például a francia rímes alexandrinust mindazonáltal sokszor rímtelenül fordították, mert az annyira megszokottá vált a színházban, hogy a színészek szinte félnek a rímes formától. Radó ennek kapcsán számos drámafordítás szövegéből mutat be sorokat, strófákat, és sorra elemzi a választott formákat. Kritikája során kitér francia, olasz, spanyol, német versformákra. Ajánl ugyan konkrét megoldásokat, tanácsai azonban óvatosak, észrevételeit nem akarja megdönthetetlen szabályoknak tekinteni. Tanácsait a műfordítói irodalomból és a saját gyakorlatából vonja le, de megemlíti, hogy azok sosem lehetnek örök érvényűek; bármikor jöhet valaki, aki új utakon kísérletezik, és ha próbálkozását siker koronázza: neki volt igaza.

2.1.4. További követelmények

„A jó művek jó fordítása irodalomtörténeti mozzanat is lehet ...[...] a jó fordításban mindig van valami eredeti is.” (Gyulai Pál)

Az anyagi és az alaki hűség kellékeinek tárgyalása után az *Általános észrevételek* fejezetcím alatt a szerző a műfordítás további követelményeit taglalja. Első helyen említi a stílus könnyedségét. A fordítás legyen természetes, gördülékeny, ne legyen izzadságszagú, és főleg attól óvakodjon a fordító, hogy az eredeti szolgai követése nyomán idegenszerűvé tegye a szöveget. Ezután negatív példákat idéz, melyekben feltűnik a szókincs, a morfológia vagy a szintaxis idegenszerűsége. Kazinczyról tudjuk, hogy tudatosan művelte az elidegenítő fordítást, még a szintaxis terén is arra törekedett, hogy a szavakat az eredeti szerint szője a mondatba, a 20. század elején kibontakozó német fordításszemlélet példájához hasonlóan. Radó szerint azonban Kazinczy hibásan fogta fel a műfordítás célját, hiszen nem a műfordítás, hanem a nyelvújítás mestere kívánt lenni. „Elsősorban csak azért fordított, hogy annál több nyelvi szokatlanságot legyen módjában megalkotni, nem pedig azért, hogy [...] szépirodalmi művekkel gyarapítsa irodalmunkat.” (RADÓ 1883: 60) Döbrentei Gábor is írt egy értekezést 1828-ban, ami főként Kazinczy műfordítói elvei ellen irányult. Ebben kétféle fordítást különböztet meg Döbrentei. Az egyik úgy teszi át az idegen szöveget

a célnyelvre, mint ahogyan maga az író fejezte volna ki magát, ha magyarul írt volna; a másik pedig a „görögöt görögösen, a deákot deákosan, a németet németesen” beszélteti, hogy „ráismerjenek eredeti karakterére, s a külföldi szó-lások módjai felvétele által nyelvük hajlékonyabbá legyen” (idézi RADÓ 1883: 7). Ezen a téves irányon, mondja Radó, már túljutott a magyar műfordításirodalom, s Arany János példája megmutatta, hogy a fordítónak sohasem szabad feláldoznia anyanyelve génuszát. Ez azonban igen nehéz feladat, hiszen a fordító dupla bilincsben vergődik: a mondanivaló és a forma is adott, és az

„embernek még azt is parancsolják: most pedig tessék könnyeden, fesztelenül mozogni, hogy senki a világon észre ne vegye azt a két békót; akkor bizony érthető, ha az írónak meg-meghibban a lába...legalább a verslába” (RADÓ 1909: 134).

Láthatjuk tehát, hogy Radó, több kortársához hasonlóan, a fordítást szinte nagyobb nehézségű feladatnak tartja, mint magát az írást (*lásd Carry van Bruggen*). Később Kosztolányi is hasonló képet fest a fordító előtt álló feladat-ról: szinte szállóigévé vált hasonlatában a fordítás olyan, mintha gúzsba kötve táncolna az ember. Radó mindazonáltal megengedhetetlennek tartja a szöveg botlásait, zökkenéseit, és türelemre, kitartásra int, hiszen Luther maga meséli, hogy a bibliafordítás során sokszor egyetlen szót két-három hétig is keresett. A műfordító tehát, ha semmiképp nincs ihlete, tegye félre munkáját, és pihen-tesse egy ideig – ajánlja Radó – a könnyedséget ugyanis nem szabad könnyen venni. Gyönyörű ellentétet vázol fel: a könnyedséget sokszor csak kemény mun-kával lehet elérni. Az érthetőség, világosság tesztelése végett a szerző azt tanácsolja, a fordító olvassa fel fordítását valakinek, aki az eredetit nem ismeri, és akkor eldől, hogy a világosnak tartott szöveg hallatán a másik nem kérdezi-e meg értetlenkedve, mégis, miről van szó.

A folyékonyság, magyarosság követelményének betartása által a fordítás olvasása során nem fog minduntalan az olvasó eszébe jutni, hogy fordítással van dolga. Ez az elv egyébként többé-kevésbé máig is uralkodó a magyar for-dításszemléletben. Radó mindehhez hozzáfűzi, hogy azért ne féljen a fordító mindenféle szokatlan kifejezéstől (újfent Arany egyes szó- és mondatfűzéseire hivatkozva), az újszerűségekben ne legyen túlságosan gyáva. Aki azonban új szavakat vagy szókapcsolatokat kíván alkotni, annak csalhatatlan nyelvérzék-re és ízlésre kell támaszkodnia.

Ízlés és kellő szabadság tehát a nyelv gazdagításának kulcsfogalmai. Az „egé-szen szabad fordításnak” csak akkor lehet meg a létjogosultsága, ha az eredeti gyöngébb munka, mint az átültetett, vagy ha például magyar tárgyú az ere-deti idegen mű, és ezt magyaros formában fordítják. Az ilyen esetekben Radó

megkívánja a fordítótól, hogy világosan jelezze: költeménye nem eredeti, hanem átdolgozás vagy utánzat. Az utánzatnál is szabadabb fordításnak tartja az úgynevezett adaptálást, ami a francia fordításirodalomban megszokott. Az adaptálók többsége erkölcstelenül elhallgatja az eredeti szerző nevét; a becsületes fordító mindig tiszteltetben tartja a szerzői jogot is. Ebből a szempontból a 19. század első harmadában „nagyon tág lelkiismerete volt költőinknek; tömérdek verset dolgoztak át ilyen módon, megfélekezve annak bevallásáról, hogy az a munka csak félig-meddig az övék” (RADÓ 1909: 141). Utalt ezzel többek között az iliászi perként elhíresült botrányra, melynek során Vályi Nagy Ferenc Kőlcsey Homérosz-fordításának első énekéből majdnem kétszáz sort átvett, és nem tért ki rá a nyomtatott kiadásban. Megjegyzem, Kazinczy védelmébe vette Vályi Nagyt – hiszen ő maga adta neki oda Kőlcsey fordítását, hogy ösztönözze a munkára –, mondván, a sorok változatlan átvétele voltaképpen annak elismerése, hogy Kőlcsey fordításánál jobbat nem tud alkotni. (!)

A munka utolsó oldalain Radó arra tér ki, hogy egyáltalán mit érdemes fordítani. Mivel a magyar irodalomnak az idegen klasszikusok tolmácsolása terén még sok pótolnivalója van, szinte bűnnek tetszik ugyanazt a művet másodjára, harmadjára is lefordítani, ha már egyszer jól megoldotta valaki a feladatot (Arany után például fölöslegesnek véli lefordítani a *Szentivánéji álom* című drámát).

Sohár Anikó a magyar fordítástörténet egy korszakáról írt esszéjében megjegyzi, hogy mivel a fordításirodalom lényeges szerepet játszott a magyar kulturális identitás kialakításában, bizonyos fordítások a nemzeti irodalom, a nemzeti kultúra részeivé váltak, ezért az irodalmi körökben kialakult nézet szerint egyes kanonizált fordításoknak – például Arany János *Hamletjének* – nem kívánatos az újrafordítása (SOHÁR 1993: 73). Radó gondolatait továbbfűzve azonban megállapítja, hogy még a legjobb műfordítás is idővel elavul, mivel a nyelv folyvást változik, módosul, szavak divatba jönnek és mennek ki a divatból. Gondoljunk csak a nyelvújítás korszakára! Radó a műfordítást nemcsak kultúraterjesztésnek látja, hanem a költők saját munkáját inspiráló tevékenységnek is. Azt az állítását, hogy a műfordító ne vállalkozzon olyan mű átültetésére, melyet már magas szintű fordításban olvashattunk, már a következő oldalon megcáfolja. „[...] nincs olyan jó, amit jobbal ne lehetne pótolni; ha a műfordítás bármely szempontból sikerültebb az előzőnél, már megvan az igazolása.” (RADÓ 1909: 147). Ő maga fordította újra Babits után az *Isteni Színjáték* első részét, és úgy véli, hogy egy újabb fordításnak mindig megvan a maga létjogosultsága. Például

„a németeknek már harmincnál több Dante-fordításuk van, és bizonyára nálunk is meglesz a 'longus idem sequentium ordo'. Ezek majd talán építhetnek az én tolmácsolásomra is...” (RADÓ 1921: 3).

A kezdő műfordítónak mindazonáltal inkább az epikát ajánlja, annál nehezebb feladat a dráma, és még nehezebb a líra fordítása, mivel az epikus mondanivalójából vész el a legkevesebb a fordításban és a lírikuséból a legtöbb.

Végzavából világosan látjuk, hogy műve éppen a *Nyugat* nagy műfordítói korszaka előtt íródott, mivel Radó arra panaszkodik, hogy az elmúlt század álláspontjával szemben az idegen irodalom átültetésének a kelleténél csekélyebb jelentőséget tulajdonítanak, és meg is csappant a fordítások száma. Ami pedig akár ma, száz évvel Radó véleményének kifejtése után is íródhatott volna, a fordítás társadalmi és anyagi megbecsülésének hiányáról szól:

„...arról panaszkodnak [*az ifjú író-fordítók, V. O.*], hogy az anyagi sikerről nem is szólva, amelyet e téren keresni nem szabad, az erkölcsi elismerésből is alig jut nekik annyi, amennyi még a legközepesebb eredeti versek íróját is sarkallni szokta” (RADÓ 1909: 150).

A szerző a végszóban hangsúlyozza a műfordítás és a műfordító jelentőségét. A fordítások szerepe kettős: önmagában irodalomgazdagító, és az eredeti irodalmat inspiráló. A fordítás egyben szolgálja a nemzetek közösségének eszméjét, ugyanakkor a nemzeti kultúra eszményét. Ezenfelül lehet még öncélú művészi alkotás is. Végül a magyar fordításirodalomból egyelőre fájón hiányzó külföldi remekírókat sorol fel, ezek tolmácsolására buzdítva a fiatal fordítókat. A század elején gróf Apponyi Berlinben azt mondta, hogy ha egy holdlakó megkérdezné tőle, milyen földi nyelvet tanuljon, hogy megismerje bolygónk kultúráját, ő a németet ajánlaná neki, mert ezen a világ legtöbb írott munkájához hozzáférhünk (RADÓ 1909: 161). Némiképp irigylve a német fordításirodalom gazdagságát, a szerző arra vágyik, hogy ne németül kényszerüljön elolvasni számos nagy író, ne német szemüvegen kényszerüljön nézni azokat. Radó Antal ezzel a végszóval fejezi be a magyar fordítástörténetben úttörő írását.

2.1.5. Összefoglalás

Radó Antal a műfordítás meghatározásával kapcsolatban a legfontosabb kérdésnek a *hűséget* tekintette. Világosan látta, hogy egyes nemzetek és egyes nemzetek irodalmának különböző korszakai között eltérés vehető észre, és ez kiváltképp arra vonatkozik, a norma szerint miben és mennyire kell hűnek lennie a fordításnak. A hűséget két részre osztja: anyagi és alaki hűségre. Úgy tartja, hogy magyar nyelven jól párosítható e kettő. Wilamowitz-Möllendorff elveit vallja, vagyis hogy a fordítás legyen olyan, mintha a művet a célnyelven írták volna.

A műfordítást mindenekelőtt a szépirodalom közvetítőjének tartja, mivel az a remekműveket az emberiség köztulajdonává teszi. Ennek elsősorban

az irodalom, másodsorban a nyelv látja hasznát. Nagy befolyást gyakorol ugyanis a nyelv fejlődésére: a magyar irodalomban például a műfordítás szolgált a nyelvújítás eszközéül.⁴

2.2. ANTONIUS ANGELUS WEIJNEN (1909–2008) FORDÍTÁSSZEMLÉLETE

Az első rendszeres, tudományos igénnyel fellépő fordításelméleti munkát Hollandiában dr. Antonius Angelus Weijnen írta. Bár már 1925-ben megjelent Hollandiában olyan, nyelvszemléletről szóló munka, melyben szerepet kapott a fordítás elmélete is (lásd Carry van Bruggen *Hedendaags Fetichisme* című könyvét), még nem lépett fel olyan tudományos igénnyel, hogy a fordítás „alaptanát” nyújtsa. Weijnen *A fordítás művészete. Alaptan (De kunst van het vertalen. Beginselleer)* című, 1946-ben megjelent művében számos ismert és ismeretlen külföldi tudósra, filozófusra, filológusra, nyelvészre hivatkozik, köztük Paul Cauerre (1854–1921), J. P. Postgate-re (1853–1926), Friedrich Schleiermacherre (1768–1834), Hilaire Belloc-ra (1870–1953), Ulrich von Wilamowitz-Möllendorffra (1848–1931), Matthew Arnoldra (1822–1888). A fordítás alaptanát úgy tárja az olvasó elé, hogy akadémikus jellegű, szisztematikus irodalomkutatást végez a témában. Ennek során természetesen sokféle hagyományos apriorisztikus nézet játszik szerepet. Weijnen – aki később a dialektológia ismert szakemberévé és egyetemi tanárává vált⁵ – történeti források alapján a fordítás egyfajta metafizikájához próbál eljutni, ez azonban nem minden belső ellentmondás nélkül valósul meg.

Weijnen hiánypótló művet szándékozik az olvasó kezébe adni, mint az előszóban kifejti. Ahogy írja, megjelentek addig ugyan kisebb tanulmányok a nyelvről, a helyesírás kérdése olykor fel is korbácsolta a kedélyeket,⁶ a purizmusoknak

⁴ Radó szerint a műfordításnak a nagy előnyök mellett lehetnek hátrányai is. Egyrészről „Kazinczy híres kilenc kötete közvetítette azt a nagy hasznát, mely a széphalmi mester munkájából nyelvünkre háramlott. De másrészt az is bizonyos, hogy ha Kazinczy a nyelvújítás munkáját inkább eredeti művekkel vihette volna végbe, nem gyártotta volna azt a sok idegenszerű szólást, melyeknek kipusztításán a nyelvtudománynak most kell még fáradoznia. De hát hol az a fény, melynek ne volna árnya?” (RADÓ 1883: 14).

⁵ A holland dialektus-történet megalapítója 1961-ben létrehozta a Nijmegeni Egyetemen a Dialektus- és Névtani Központot, ahol többek között a brabanti és a limburgi dialektusszótáron dolgozott. 2001-ben életművéért megkapta a dialektológia *De Vergulde Klomp* (Arany Papapucs) díját.

⁶ Ezt a mai Hollandiáról is elmondhatjuk. 1985 óta tízévente „modernizálják” a helyesírás egyes szabályait, és minden alkalommal igen heves reakciókat idéznek elő a módosítások, mint ahogyan a 2005-ben kiadott új helyesírás például számos, magas presztízzsel rendelkező napi-, és hetilap bojkottját váltotta ki. Ezek az újságok nem hajlandók az új helyesírás szerint szerkeszteni szövegeiket. A vita

és az idegen szavaknak szenteltek néhány cikket, a nyelvtanításról pedig bőséges a szakirodalom, mégis hiányoznak az összefoglaló tankönyvek, melyekben a normatív nyelvszemlélet jut érvényre.

A *fordítás művészete* című műve hat fő fejezetre oszlik. Az első fejezet a fordítás hasznát és szükségességét (Nut en noodzakelijkheid van vertaling) tárgyalja, a másodikban a fordíthatatlanság témája kerül szóba (Moeilijkheid en onmogelijkheid van vertaling), a harmadik a fordítás fogalmát kísérel meg meghatározni, illetve definícióit, terminológiáját, módszereit taglalja (Begripsbepaling van het vertalen), a negyedikben a fordítással szemben támasztott követelményeket veszi számba (Eisen aan vertaling te stellen), az ötödik azt vizsgálja, változhatnak-e ezek a követelmények a célnyelvi közönségtől függően (De absolute waarde van deze eisen), és végül az utolsó fejezet röviden kitér a versfordítás problémáira (Het vertalen van poëzie).

2.2.1. A fordítás haszna és szükségessége

A szerző Goethe, illetve Hilaire Belloc egy-egy mondatát választja fejezete motójául. „Egy nemzet számára óriási lépés a kultúrában, amikor idegen műveket ültet át a saját nyelvére.” (GOETHE IN WEIJNEN 1946: 9) „Jobban szükségünk van a fordításra ma Európában, mint valaha.” (BELLOC in i. m.) Sajnálkozva említi, hogy a fordítást Hollandiában nem becsülik meg. Az értelmiség véleménye többnyire az, hogy a fordításban sok minden elvész, nem érdemes olvasni. Weijnen ezzel szemben kifejti, hogy a fordítás kiváló anyanyelvi készséggyakorlat, melyet számos író-fordító gyakorolt a századok folyamán. Radó Antal kötete végaszavában találkozunk hasonló gondolatokkal, ami a fordítók erkölcsi és anyagi megbecsülésének hiányát, valamint a fordításirodalomban még elvégzendő munkát illeti.

Schopenhauer a következő hasonlattal világítja meg a fordítás lényegét: az embernek a szavak mögött húzódó gondolatokat kell lecsupaszítania, úgy, hogy azok pórén kerüljenek a tudatába, szavak nélkül, akárcsak a szellem test nélkül, majd egy újabb testbe kell őket öltöztetnie, egy másik nyelv szavaiba, más formába. A szavak effajta „lélekvándorlását” ösztönzőnek tartja a valódi gondolkodásra. Schopenhauernek ez a nézete voltaképpen a nyelvi mélystruktúra elméletét előlegezi meg (SCHOPENHAUER 1924). Weijnen „a szó: ruha, a gondolat: test” felfogást hibásnak találja, de nem tér ki saját véleményére. Mindenesetre (a későbbiekben kifejtett gondolataiból is) láthatjuk, hogy szemlélete Wilhelm von Humboldt (1767–1835) és követőinek eszméire épül. Az anyanyelv fejlődése

eredményeképp megjelent egy nem hivatalos helyesírási szótár, a *Het Witte Boekje* (Fehér könyv), a hivatalos *Het Groene Boekje* (Zöld könyv) alternatívjaként.

szempontjából különösen fontosnak tartja a fordítást, hiszen a latinra vagy más nyelvekre is nagy hatással volt például a bibliafordítás. Az egészséges nemzetközi kapcsolatok mellett a leglényegesebb a nemzeti nyereség, amit egy lefordított könyv eredményez. A német fordítások által például a Biblia, Shakespeare és Homérosz német nemzeti kincsé váltak, a német irodalom és nyelv részévé. (Radó Antal a műfordítást nemcsak kultúra-terjesztésnek, hanem a költők saját munkáját inspiráló tevékenységnek is látta: ez az, amiről Weijnen nem ír.)

2.2.2. A fordítás nehézsége, illetve lehetetlensége

A fordítás nehézségéről, illetve lehetetlenségéről szólva Weijnen a fordítástörténet egyik legtöbbet vitatott kérdését tárgyalja. (Radó Antal könyvében az anyagi hűségről szóló fejezetben fejti ki nagyjából erre vonatkozó meglátásait.) A fejezet a versfordítás lehetetlenségét bizonygató Dante-idézzel kezdődik – mint ahogy azóta is több, műfordítással foglalkozó munka bevezetője vagy fordíthatatlansággal foglalkozó fejezete is először Dantét veszi elő állítása igazolásául (RÁBA 1969, KARDOS T. 1973). Utána sorban következnek a nagy nevek; Weijnen hihetetlen sok íróra, filozófusra, nyelvészre, filológusra hivatkozik, többek között a már említett szerzőkön kívül szóba kerül Scherer, Courier, Leopardi, Montesquieu, Madame de Sévigné, Valkhoff, Grillparzer, Humboldt.

Wilhelm von Humboldtnak, a relativisztikus nyelvszemlélet megalapítójának fellépése nyomán felerősödik a fordíthatóság kérdésének vitája. Humboldt nagy hatású művében (HUMBOLDT 1985) kifejti, hogy minden fordító zátonyra fut, mivel vagy túl precízen ragaszkodik az eredetihez a saját nyelve és népe ízlése számlájára, vagy túlságosan tartja magát a saját nyelve és népe sajátosságaihoz az eredeti rovására, ezért nem lehet a két szirt között elkormányozni a hajót (WEIJNEN 1946: 15). Weijnen lényegében átveszi a relativisztikus nyelvszemléletet, és maga is – alapul véve az obligát „traduttore traditore” kifejezést – belefog a fordíthatatlanság okainak előszámolásába.

A fordítás lehetetlenségek egyik fő oka a nyelvek belső felépítésének különbsége, ami magában foglalja a morfológia, a szintaxis és a szöveg struktúrájának különbségeit is. Weijnen példákat hoz az indoeurópai nyelvek grammatikai különbségeire, külön egységet szentelve a nyelvtani nem fogalmának. Az allegorikus megszemélyesítések fordításakor problémát okozhat, hogy az egyik nyelvben létezik nyelvtani nem, a másikban azonban hiányzik. Egy nyelv jelentéskomplexumait mindig meghatározzák az illető ország földrajzi körülményei, történelme, kultúrája, életszemlélete, közmondásokhoz és irodalmi mesterművekhez való viszonya is – ezáltal teljes fordíthatatlanság jöhet létre. Weijnen Puskin egy versének saját fordításával illusztrálja a reáliák átültetésének lehetőségét, illetve lehetetlenségét. Ebben a *verszta* szót *mijlpaal*-ra fordítja, de hangot ad

megoldása fogyatékoságának, a *trojka* szót viszont változatlanul átveszi, mert holland megfelelőjét, a *driespan*-t nem találja kielégítőnek.

A fordíthatatlanság egy másik okát a szavak etimológiájának, konnotációjának, jelentésmezéjének különbségében látja. Már Schleiermacher is rámutatott arra, hogy ezáltal milyen különösen nehézé válik a fordító feladata, hiszen nemcsak az eredeti mű írójának nyelvét kell érzékeltetnie, hanem az író sajátos, egyéni nyelvhasználatát is. A neologizmusokat tehát neologizmusokkal kell visszaadnia, viszont nem használhat neologizmusokat ott, ahol ez az eredeti szerzőnek nem volt szándéka. Megjegyzem, hogy ez az elv ellentétben áll Weijnen később kifejtett fordításszemléletével, vagyis a (részben) elidegenítő szemlélettel. Eszerint a fordított szövegen át kell sugározni az eredeti nyelvnek, ami többek között új szóösszetételekkel, szóképzési, szóalkotási neologizmusokkal érhető el. Fordíthatatlan többértelműsége Dante *Isteni Színjátékából* idéz néhány sort. Ezt azért tartom érdemesnek bemutatni, mert jelen könyv két fejezete is az *Isteni Színjáték* fordításának problematikája köré épül (Babits Mihály, illetve Albert Verwey fordításszemlélete). Egyébként Radó Antal, A. A. Weijnen és mások is, akik a fordítás elméletével, történetével behatóbban foglalkoztak, gyakran hivatkoznak Dantéra és fő művére, valamint annak számos különböző, évszázadok sora alatt született fordítására.

Dante tehát a következőképpen határozza meg a hitet:

„Fede è sustanzia di cose sperate,
Ed argomento delle non parventi”
(*Paradicsom* XXIV. 64).

Az Újszövetségben a *substantia* szilárd talajt (*vaste grond*), az *argumentum* bizonyítást (*bewijs*) jelent.⁷ Arisztotelésznél azonban más tartalommal rendelkeznek e szavak: a *substantia* „az a dolog, ami önmagában létezik”, az *argumentum* pedig „valami, ami egy másik dologban létezik”. A latin, így az olasz szavak is kétértelműek, a fordításban nem érvényesülnek, mivel a hollandban a Biblia szövegében a szerző szerint nem használhatóak a *substantie* és *argument* szavak. Furcsa módon Weijnen nem ismerteti e részlet holland fordítását, így

⁷ Az első hivatalos – eredeti nyelvekből készült – bibliafordítás (1618–1635) holland szövege: Hebr. 11, 1–2. „Het geloof nu is een **vaste grond** der dingen, die men hoopt, en een **bewijs** der zaken, die men niet ziet. Want door hetzelve hebben de ouden getuigenis gekomen.” Az 1978-ban kiadott ökumenikus fordításban magyarul a következőket olvashatjuk. Zsid. 11,1–2. „A hit pedig a remélt dolgokban való **bizalom**, és nem a látható dolgok létéről való **meggyőződés**. Ennek a hitnek az alapján nyertek Istentől jó tanúbizonyságot a régiek.” Károli Gáspár fordításában: „A hit pedig reménylett dolgoknak **valósága**, és a nem látott dolgokról való **meggyőződés**. Mert ezzel szereztek jó bizonyyságot a régebiek.” (*Kiemelés tőlem* – V. O.)

könyvből nem tudjuk meg, milyen megoldást választott a fordító, illetve választottak egyes fordítók. Mindazonáltal itt szükségesnek találjuk idézni az általunk a későbbiekben elemzett költő-fordító Albert Verwey, valamint Babits Mihály 1923-ban publikált fordításának megfelelő sorait:

„’t Geloof is grond van dingen die wij hopen
En bewijs van ongeziene zaken.”;

„a hit remélt dolog, mint valóság;
a hit láthatatlan bizonyosság”.

Láthatjuk, Verwey és Babits sorai is hűek a bibliai megfogalmazáshoz.

A szójátékok és többértelműségek után Weijnen a dialektusok, stílusok keveredését, az eredeti szövegben más nyelvek felbukkanását nevezi meg további nehézségnek. A fordítási nehézségek foka ráadásul a nyelvpártól függ. Postgate-re (1853–1926) hivatkozva kijelenti, hogy minél több hasonlóságot mutat, vagyis minél közelebbi genealógiai és kulturális rokonságban áll két nyelv, annál könnyebb egyikről a másikra fordítani. (Mindez alátámasztani látszik Radó Antal nézetét, miszerint a magyar fordítónak nagyobb technikai nehézségekkel kell megbirkóznia, mint bármely más európai nemzet fordítójának.) G. Royen Weijnen szerint igencsak melléfog állításával, miszerint minél jobban hasonlít a hollandra egy másik nyelv, annál nehezebb a szöveg hollandosítása. (ROYEN 1946: 49) Ez csak abban az értelemben igaz, hogy minél jobban hasonlít egymásra két nyelv, annál jobban alábecsülik a fordítás nehézségeit. Az *Isteni Színjátékot* például igen nehéz formahűen angolra fordítani, hiszen az erősen monoszillabikus angol nyelvre szinte lehetetlen a tiszta nőrímekben való átültetés. Verwey fordításából Weijnen számára az derül ki, hogy a holland erre jobb lehetőséget kínál.

A különböző műfajok fordításának nehézségi különbségeit Weijnen némileg összefüggéstelenül, önkényesen kiragadott példákkal próbálja bemutatni a könyv – véleményem szerint – egyébként is legkevésbé összefogott fejezete végén. Vegyük például Weijnen azon állítását, miszerint azért sikerülnek a Shakespeare- és az Aiszkülosz-fordítások általában olyan jól, mert a fordítás során az auditív tényező jobban elvész, mint a vizuális. Ezen szerzők műveinek tehát Weijnen szerint nem a hallható rím és ritmus az értékük (*sic!*). Meglepő nézet, hiszen a dráma szövegének kimondhatósága, auditív hatása igencsak lényegi eleme a műfajnak.

2.2.3. A fordítás fogalmának meghatározása

2.2.3.1. A fordítástípusok terminológiája

Weijnen fordításszemléletének lényege ebben a fejezetben nyer konkrét megfogalmazást. Alapvetően az évezredes dilemmáról van szó: a szabad avagy a szó szerinti fordítás az üdvös? A fordítás vagy az átdolgozás dilemmájának kifejtése során impozáns és szerteágazó a hivatkozások listája. George például *A romlás virágait* kifejezetten saját élvezetére fordította le, nem azért, hogy bevezessen egy idegen szerzőt a köztudatba. Goethe azonban minden fordításban kultúrtettet látott, nem pedig az egyéni felszabadulás vágyának kifejeződését.

Weijnen elsőként Simon Vestdijk (1898–1971) felosztásával foglalkozik. Vestdijk terminológiájában a *korrekt*, a *jó* és a *személyes* fordítással találkozunk, melyből az első két meghatározás nagyjából fedi Hoekstra *filológiai* és *integrális* fordítását (VESTDIJK 1937, HOEKSTRA 1940).

A korrekt fordítás az eredetit maximális hűséggel adja vissza, a jó fordítás önmagában is megállja a helyét, a személyes fordításban pedig a fordító személye erősen előtérbe kerül. Hoekstra filológiai fordítása a lehető leghívebben adja vissza az eredeti szöveg tartalmát, miközben ragaszkodik az eredeti szöveg szintaktikai összefüggéseihez és a stílushoz. Az integrális fordítás Hoekstra szerint a mű formájának és tartalmának szintézisét próbálja átültetni egy másik nyelvre, ezáltal új művet alkotva, amely önálló életet él.

Weijnen szerint lehetetlen általában meghatározni, hogy a korrektnek, illetve jónak nevezett fordítás vagy pedig a személyes fordítás a kívánatos. Normatív színezetű passzusaiban kifejti, mikor elítélendő a *személyes* fordítás. A vallási, tudományos, politikai, gazdasági és dokumentarista szövegeket nem szabad személyesen fordítani. Ha külföldi költőt szeretne valaki ismertté tenni a hazájában, szintén a *korrekt*, illetve a *jó* fordítást kell választani. A szabad átdolgozás ártana a világirodalmi mesterművek reputációjának. Ida Gerhardt (1905–1997), holland költőnő és fordító véleménye szöges ellentétben áll Weijnenével: Gerhardt elve, hogy a fordítás lényegében ugyanaz, mint valamit „jól” olvasni, a műben forma és tartalom szétválaszthatatlan egység, a fordítónak tehát úgy kell magába olvasnia a szöveget, hogy az egyként szülessen újjá a saját nyelvén. Weijnen ezzel szemben nem adna ennyi jogot a fordítónak, akinek inkább a háttérben kellene maradnia. Egyetért viszont Gerhardt megállapításával: „A következő célt szeretném hangsúlyozni klasszikus költőinket illetően: az olyan fordítást, melyben az integrális és a filológiai fogalmak fedik egymást, és amely önálló költői értékét az eredeti szigorú követése nyomán nyerte el (– ez ma már nem hangzik paradoxonnak –)” (idézi WEIJNEN 1946: 41).

Weijnen számba veszi a különböző fordítástípusok terminológiáját, összehasonlítja azokat egymással, és megfelelést próbál keresni az egyes elnevezések

között. Végző megjegyzése, hogy a határt nem mindig lehet élesen meghúzni (például az adaptáció és az imitáció között). Ezzel kapcsolatban egyetértek Albert Sándorral, aki szerint az alapkategóriák definíciójának problémáján – az ő szóhasználatával élve – túl kell esnünk, hiszen, ahogy már Saussure is utalt erre, „hiábavaló minden olyan meghatározás, amely egy szóra vonatkozóan jön létre; rossz módszer a dolgok meghatározásakor szavakból kiindulni” (idézi ALBERT 2003: 19). „A ’terminológia’ ugyanis lefékezi, meggátolja a gondolkodást. Az élő nyelv szavainak használata viszont – pontosan azért, mert ezeknek a hétköznapi szavaknak különböző jelentései vannak – arra ösztönzi a gondolkodást, hogy ne rögzüljön a már kész terminusokhoz [...]” (ALBERT 2003: 21).

2.2.3.2. A fordítás három módszere

A fordítástörténetben mindig két, egymással ellentétes módszert állítottak egymással szembe. Weijnen ismerteti Friedrich Schleiermacher (1768–1834) felosztását.⁸ Az első módszer az író közelíti az olvasóhoz, vagyis a fordításnak olyannak kell lennie, mintha az író az eredeti művet a célnyelven írta volna. A módszer hívei szerint a fordítónak azon kell gondolkoznia, mit mondott volna egy honfitársa, ha ugyanazt kellett volna kifejeznie, ami az eredeti mű szereplője szájából hangzott el (BELLOC 1931: 35.; DOORN 1945: 147–148).

A második módszer az olvasót közelíti az íróhoz, következésképp a fordítás részben elárulja – például a képek és a kifejezések útján –, hogy idegen nyelvi forrásból származik. Másként szólva az olvasókra (akiknek természetesen a célnyelv az anyanyelve) ugyanazt a hatást teszi, mint az eredeti szöveg az író honfitársaira, magyarázza Weijnen. Itt ellentmondást vélek felfedezni, hiszen az eredeti szöveg a forrásnyelvi olvasóra nem tett olyan hatást, mintha idegen nyelvi forrásból származna. Következésképp a hatás azonossága sem állhat fenn. Észrevehetjük, hogy Schleiermacher első módszere nagyjából a „szabad”, második pedig a „szó szerinti” fordítást fedi. Bár ez a két, egymással ellentétbe állított módszer a fordítástörténet folyamán számtalan új elnevezést kapott (forrásszöveg-, vagy forrásnyelv-központú fordítás kontra célnyelvi szöveg-, vagy célnyelv-központú fordítás; elidegenítő fordítás kontra honosító fordítás, adekvát fordítás kontra elfogadható fordítás), mégis minduntalan az évszázados dilemmát ismerhetjük fel bennük.

A harmadik metódus Weijnen rendszerében a második módosítása útján jön létre: a fordítás által keltett hatásnak azonosnak kell lennie azzal a hatással, melyet az eredeti szöveg ébresztett azokban, akiknek anyanyelve a fordítás nyelve, ugyanakkor a forrásnyelv magas fokú ismeretével rendelkeznek.

⁸ Híres előadását a német filozófus és teológus 1813-ban tartotta a Berlini Királyi Tudományos Akadémián *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* címmel.

Goethe is háromfajta fordítást különböztetett meg a *West-östlicher Divan*-hoz⁹ írt értekezésében. Az első fajta az idegen szöveg tartalmát adja vissza, leginkább a prózafordítás alkalmas erre. A második lehetőség a következőket takarja: bár a fordító veszi a fáradságot, hogy behelyezze magát az idegen helyzetbe, ám csakis azért, hogy idegen gondolatokat eltulajdonítson, és azokat később a sajátjának állítsa be. Ezt a fordítási módot parodisztikusnak nevezi, és elveti. A harmadik szemlélet a fordítás legmagasabb foka, ennek pedig a fordítás és az eredeti azonosságát kell kitűznie célul (GOETHE 2004: 56).

Weijnen Schleiermacherrel (és Goethével) ért egyet, vagyis Schleiermacher első módszerét tévesnek tartja. Oszítja a véleményyt, miszerint a belső forma olyannyira összefügg a gondolkodással, hogy elképzelhetetlen mesterművet alkotni más nyelven, mint az anyanyelv. Az első módszer értelmében a fordító az író minden tudását és bölcsességét át akarja formálni egy másik nyelv fogalmi rendszerébe, ez azonban önkényesség nélkül nem lehetséges. Ez a felfogás „elárulja” az író: elvesz munkájának jellegzetes stílusa. Weijnen azt is felrója e fordítói módszernek, hogy természetéből adódóan az anyanyelvet nem gazdagíthatja új lehetőségekkel, ami pedig a fordítás műfajának egyik nagy erénye. Ráadásul nem is találnánk olyan bírót, aki eldöntené, a fordítás ugyanúgy szól-e hozzánk, mint ahogy az író szólna, ha a célnyelven fogalmazott volna. Weijnen megjegyzi, hogy még Wilamowitz-Möllendorf is – aki Schleiermacher első metódusát tartja követendőnek – elismeri, hogy például Wieland többé-kevésbé öntudatlanul a saját nézeteit vitte a fordításba (WEIJNEN 1946: 47). Itt visszautalnék Radó Antalra, aki épp Möllendorfra hivatkozva, az első metódust tartja követendőnek, bár megengedhetőnek tartja, hogy a fordító, kellő ízlés és szabadság birtokában, új szavakat vagy újszerű szókapcsolatokat alkosson.

Miután a holland teoretikus úgy érzi, elég bizonyítékot hozott az első módszer elvetésének jogosságára, rátér a második, illetve a még inkább használható harmadik módszer előnyeinek magyarázatára. Jó társaságban érzi magát: az első modern fordításteoretikusnak tartott Schleiermacher (PYM 1998: 181), Goethe, az általa sokat idézett Postgate, valamint Van Deyssel és Marozeau is ezt a nézetet vallják. A harmadik módszer tehát, mint fent említettük, a második módszer módosításából jött létre. Igazi szellemi rokonát Matthew Arnoldban látja, aki szerint a fordítás többé-kevésbé ugyanazt a hatást kelti a tanulatlanokban, mint az eredeti a tanult emberekben (ARNOLD 1862). Lawrence Venuti is idéz egyébként abból a vitából, amely Matthew Arnold és Francis Newman között

⁹ Goethe (1749–1832) *West-östlicher Divan* című gyűjteményében (1819) a keleti költészetből válogatott két és félszáz verset, saját fordításában (magyar ford.: Halasi Zoltán szerk. *Nyugat-keleti díván*. Budapest: Magyar Könyvklub. 2001). Ezzel a címmel Goethe a perzsa költő, Háfiz *Divánjának* korábbi fordítására reagált.

zajlott a 19. században, Homérosz fordítása kapcsán. Arnold szerint Homéroszt modern angol hexameterekben kell visszaadni, hogy a fordítás össze legyen hangolva a görög szöveg érvényben levő akadémikus recepciójával; Newman ezzel szemben nemcsak archaikus szókészletet alkotott, hanem még régi balladai mértéket is használt, hogy megmutassa, Homérosz eredetileg inkább populáris, mint elitista költő volt. Venuti ironikusan megjegyzi, hogy Newman a szöveget populista okokból idegenszerűsítette, Arnold pedig akadémikus és elitista okokból szerette volna honosítani (VENUTI 1998: 240).

Miért helyezi Weijnen a harmadik fordítói módszert a többi fölé? Véleménye szerint ez tökéletesen világos: a fordító tudniillik nehezen ítélné meg, milyen hatást tett az eredeti a korabeli forrásnyelvi olvasóra. Egy idegen nyelven írt mű hanghatását szinte lehetetlen úgy befogadni, mint ahogy azt a forrásnyelvi olvasó teszi. A fordító tehát nem ismerheti a mű forrásnyelvi olvasójára gyakorolt hatást. Geerebaert is rámutatott, hogy gyakran lehetetlen újjáteremteni a mű korabeli olvasóira tett hatást.

„Mi ragaszkodunk a topográfiai részletességhez; az *Odüsszeia* fele Ithakában játszódik, ám olyan homályos a helyrajz, hogy az ember – azt hiszem – egyetlen említett helyet sem tud azonosítani. Livius csatái biztosan magasztosnak tűntek a régi rómaiaknak, mert valamennyi követelménynek eleget tettek, mi azonban térképen szeretnénk követni a hadseregek mozgását, ami Liviusnál többnyire nem lehetséges, vagy legalábbis bizonytalan.” (Idézi WEIJNEN 1946: 49)

Weijnen ezzel pedig Schleiermacher második metódusát – mint önmagában lehetlent – is elveti. A harmadik módszer azonban, véleménye szerint, kézenfekvő, hiszen azzal viszont tisztában lehet a fordító, milyen az a hatás, melyet az eredeti mű kelt a forrásnyelvet jól ismerő célnyelvi olvasóban. De kinek a benyomását vegye figyelembe a fordító? Weijnen a választ Wilamowitznál találja meg: a fordításnak, amennyire csak lehetséges, ugyanolyan gondolatokat és érzéseket kell ébresztenie, mint amilyeneket az eredeti ébresztett az író honfitársaiban és azokban, „akik vették maguknak a szükséges filológiai munka fáradságát” (idézi WEIJNEN 1946: 50). Ellentmondásos e megállapítás, hiszen Weijnen a második módszert korábban már elutasította. Meg is jegyzi, hogy persze e harmadik módszer használata által a fordítás hatása különbözni fog az eredetinek a honfitársakra gyakorolt hatásától, ez – mivel az első két módszer önmagában lehetetlen –, mégsem nevezhető áthághatatlan akadálnak. Végül pedig megfellebbezhetetlenül kijelenti: kizárólag ez a felfogás helytálló, nemhiába állapította meg Schleiermacher, hogy a módszerek keveredése hibás, torz

végterméket eredményez. És bár minden bizonnyal léteznek köztes módszerek, ez még nem jelenti azt, hogy volna létjogosultságuk.

Weijnen tehát igencsak normatív igénnyel lép fel, és hajthatatlan: egyetlen módszert tart célravezetőnek. Ám ennek a módszernek a leírása igen pontatlan, elnagyolt, és nem utolsósorban ellentmondásos. Elsősorban azt a kérdést veti fel, hogy miként kezelendő az időfaktor, vagyis a forrásnyelvi szöveg létrejötte és a fordítás között eltelt idő. Egy régebben írt mű későbbi korokból származó olvasójára tett hatást kellene tehát visszaadni? Ilyen módon az idő előrehaladtával egyre archaikusabb fordításokat kapnánk! Ad abszurdum valamennyi, nem a fordítás idején íródott eredeti mű fordítása archaikus hatást keltene. Vajon Shakespeare-t 17. századi, Dantét pedig 13. századi nyelvre kellene lefordítani? Volt rá példa, hogy utóbbit középkori franciára fordították a 19. században, és középkori németre a 20. században, holott Dante nyelve kevésbé különbözik a modern olasztól, mint a középkori francia vagy német a maitól (FAWCETT 1997: 75). Valóban, Dante esetében az is bonyolítja a nyelvi viszonyrendszereket, hogy az olasz nyelv az utóbbi hétszáz évben kevesebbet változott, mint bármelyik európai nyelv, így minden olasz diák meggyőződése, hogy megérti Dante szavait. Umberto Eco azonban rámutat, hogy bizonyos szavaknak Dante idejében más, filozofikusabb jelentésük volt. Ez példa arra, amikor egy modern fordítás olvasói bizonyos értelemben kicsit jobban megérthetik a költemény régi jelentését, mint a mai olasz anyanyelvű közönség (akik az eredeti olasz szöveget olvassák), akik azt hiszik, nyelvük nem változott Dante óta (Eco 2003: 84).

Walter Benjamin (1892–1940) 1923-ban írt *A fordító feladata* című tanulmányában kifejti, milyen módon változik meg az eredeti szöveg saját utóélete során. Ami a forrásszöveg szerzője korában például korszerűnek, fiatalosnak hangzott, lehet, hogy azóta elavult; ami akkor köznapi nyelv volt, lehet, hogy később archaikus hatást kelt (BENJAMIN 2004: 61).

2.2.4. A fordítás követelményei

2.2.4.1. Az eredeti szöveggel és a fordítóval szemben támasztott követelmények

A mű leghosszabb fejezete voltaképpen a műfordítás gyakorlati kérdéseiről szól. A különböző témákat, alpontokat némileg önkényes sorrendben és csoportosításban tárgyalja a szerző. Egyik mottója egy német, a másik egy angol filológus tollából való: „So treu möglich, so frei nötig” (Cauer), „By general consent, though not by universal practice, the prime merit of a translation proper is Faithfulness, and he is the best translator whose work is nearest to his original” (Postgate). Sejthetjük, hogy e fejezet kulcsszava a hűség lesz: Radó Antal szavaival az „anyagi” és az „alaki” hűség. De vajon mit jelent a hűség tág fogalma?

Weijnen úgy véli, állandó szabály nem állítható arra, hogy a fordítandó szöveg sokféle tulajdonsága közül – melyek nem mindegyike fog megvalósulni a fordításban – éppen melyik élvezzen előnyt.

Weijnen a fordítás követelményeinek számbavételét az eredeti szöveggel és a fordítóval szemben támasztott követelményekkel kezdi. (Erről Radónál *Az eredeti megítélése és átértékelése* című részben olvashattunk.) Willem van Doornra hivatkozva megállapítja, hogy a fordítandó szövegnek „jónak és fontosnak” kell lennie. Van Doorn egyébként fordítástechnikáról tartott egyetemi kurzusa során az írás művészetét konyhához hasonlítja, melybe a fordító bele-beleszagol, s olykor egy-egy ételt maga el is készít. Folytatva a konyha-hasonlatot, az író „betűszakács”-nak, az olvasót „betűévvő”-nek nevezi (VAN DOORN 1939: 166–167).

Továbbá, bár magától értetődőnek látszik a követelmény, hogy a fordító jól ismerje az idegen nyelvet, mégsem felesleges megemlíteni, hiszen – Weijnen szerint – számos fordítónak nyilvánvalóan hiányos a nyelvtudása. Ida Gerhardt disszertációjában mutatta be, milyen tévedéseket találunk még tapasztalt fordítók munkáiban is (WEIJNEN 1946: 52). Van Doorn „értelmi” hibákat talál Stefan George Verlaine-fordításában (DOORN 1939). Weijnen megjegyzi, hogy Joost van den Vondel például nem tudta, hogy a latin *novos* szót az *új* jelentése helyett gyakran jobb az *ongewoon*, *ongehoord* (szokatlan, különös) szavakkal fordítani. Ezért Seneca *Hippolytus*ában a következő mondatot (159. sor):

„memorque matris metue concubitus novos”

így adta vissza:

„en wacht u wel voor nieuwen bijslaeps hoon”¹⁰

Néha pedig olyan hibákat ejtett, melyek „a tehetséges felsőéves gimnazisták derűtségét váltják ki” (WEIJNEN 1939: 53). (Radó Antal félrefordításokra vonatkozó példáit könyvének első fejezetében olvashatjuk.)

S mit találunk akkor a kevésbé neves fordítók munkájában? A híres példák¹¹ után Weijnen anonim fordítók pongyola átültetéseiből idéz hibákat, majd levonja a következtetést: az is elengedhetetlenül szükséges, hogy a fordító jól

¹⁰ A magyar fordítás szintén hasonló jelentésében adja vissza ezt a (170.) sort: „Gondolj anyádra – újfent együthálni félj.” (*Seneca tragédiái*. Budapest: Európa Könyvkiadó. 1977. ford. Ruttner Tamás)

¹¹ Holland irodalmi körökben heves polémia alakult ki például Lodewijk Van Deyssel *Akëdysséril* (Philippe Auguste Villiers de L'Isle-Adam műve) fordítása körül. Lásd A. G. van Hamel: *Akëdysséril vertaald De Gids*, 61e jrg. (1897) 2e deel, 139–155.; L. Van Deyssel: *De vertaling van Akëdysséril Tweemaandelijksch Tijdschrift*, 3e jrg. (1897) 2e deel, 361–372.; P. Valkhoff: *Vertaalkunst De Gids*, 73e jrg. (1909), 2e deel, 92–116.

ismerje a célnyelvet. Bellockal egyetért abban, hogy a fordító csak az anyanyelvére fordítson. Anyanyelvéről más nyelvre fordításban legfeljebb akkor jeleskedhet, ha saját művéről van szó. (Mint ahogy például Vladimir Nabokov fordította angolra orosz nyelven írt regényeit). Henriette Roland Holst költőnő (1869–1952) például dicsérő szavakat mond Huizinga angol *Homo Ludens*-fordításáról (ROLAND HOLST 1945).

Belloc szerint a fordítónak a forrás- és a célnyelven kívül még egy harmadik nyelvet is ismernie kell, mégpedig a két nyelv kombinációjából fakadó, híd-szerpet betöltő kifejezésmódot, melyet Weijnen a valóságban nem tud elképzelni. Talán itt arról a fordításnyelvűségről lehet szó, mellyel később több fordításkutató is foglalkozott a nyolcvanas években (KLAUDY 1982, 1987, 1988, és mások). A „fordításnyelvűség” (translationese) vagy Papp Ferenc terminusával „kvázi-helyesség” kutatása a fordítás eredményeképp keletkezett célnyelvi szöveg egészének eltéréseit vizsgálja az eredeti célnyelvi szövegektől (KLAUDY 1997: 68).

2.2.4.2. Művész vagy tudós?

Ki képes leginkább a fordításra? Az a nézet, hogy kizárólag költők képesek a versfordításra, nem egy korszakra és országra korlátozódik: ez a kezdetektől napjainkig élő vita. Az 1885–1946 – a Nyolcvanasok mozgalmanak kezdete (*lásd Verwey-fejezet*) és Weijnen alapművének megjelenése – közötti periódus fordításszemléleti vitáinak egyik állandó kérdése volt, hogy a művész vagy a tudós képes inkább szépirodalmi fordításra. A művész-fordítók és a magasabban iskolázott, tudós fordításkritikusok hozzáállásának különbsége a fordítás produktív, illetve reproduktív karakteréről folytatott vitában tört a felszínre. A Lodewijk van Deyssel és a kiváló romanista Piet Valkhoff (1875–1942) között kialakult vita például mintha azt mutatná, hogy az artisztikus és az akadémikus fordításpoétikai állásfoglalás között áthidalhatatlan szakadék tátong. A Nyolcvanasok mozgalmanak képviselői – például Van Deyssel vitatott *Akëdysséril*-fordításával – újító módon hatottak az iskolás 19. századi fordításra. Mindazonáltal kordában tartották őket a nyelvészeti tudással felfegyverzett akadémikusok.

„Vajon nem kell-e a legnagyobb művésznak is megfelelnie a korrektség bizonyos követelményeinek, ami a festőnél a rajz pontossága, a muzsikusknál és az énekesnél a hang megszólaltatásának tisztasága, a fordító esetében pedig egyszerűen az, hogy a szavak jelentésében nem tévedhet?” – írta Valkhoff 1909-es kritikájában. (Idézi NAAIKENS et al. 2004: 11)

Van Deyssel ezzel szemben a mondatok „hang-tartalmának” meghatározó fontosságáról beszél az alkotás művészeti értékének meghatározásakor:

„A szavak jelentésében természetesen nem tévedhet az ember, de jelentés és jelentés között van különbség, és egy szónak vagy mondatfordulatnak – egy nagyobb mű részeként – olykor magasabb jelentése van, mint ami a szótárban vagy a nyelvtanban megtalálható” (DEYSSEL 2004: 24).

A hivatásos fordítókról gyakran rossz vélemények jelennek meg különböző folyóiratokban. 1908-ban például Simon Stokvis azt állítja a *Den Gulden Winckel* című lapban, hogy „hazánkban a művészi fordítás igen gyakran lehetetlen, mivel nem akarják megfizetni” (idézi NAAIJKENS et al. 2004: 13). Később láthatóak közeledések, melyek az írók, a tudósok és a hivatásos fordítók közti szakadékot igyekeznek betemetni. Albert Helman¹² 1939-ben megvédelmezi J. A. Sandfort hivatásos fordítót, aki 1932-ben publikálta *Gargantua és Pantagruel*-fordítását. A kritikus úgy véli, hogy e fordító nem kapta meg a kellő megbecsülést munkájáért, holott az évszázadok múltán olyan forrás lesz, melyhez visszanyúlnak majd az emberek, ha a 20. század eleji holland nyelv gazdagságát szeretnék megismerni (*De Amsterdammer*, 1939. október 14). Egy másik példa a közeledésre Simon Vestdijké, aki hozzájárult a fordítás tudományos alapjainak lerakásához, és rendszerezte a különböző fordító-típusokat. Hierarchiája szerint a fordításban először a korrektséget, majd a fordítás önmagában lévő értékét ítéljük meg, és csak azután keressük a személyes hangot (VESTDIJK 1937).

Weijnen a „verset csak költő fordíthat jól” sokat hangoztatott állításával szemben a következőket hozza fel. Igaz, hogy versek szabad átdolgozására csakis költők képesek, a valódi fordításra ez azonban nem érvényes. Vossler például azt vallja, hogy egy nagy lírikus sohasem lehet nagy fordító (VOSSLER 1932). „A mi Vondelünk, aki eredeti költőként oly kiemelkedő, fordítónak gyenge volt. Rímes Vergilius-átültetése nem is hasonlít az eredetire, Horatius-próza fordítása pedig a legtávolabbról sem tud megérinteni. Ez érthető. A fordítás mégiscsak főként intellektus kérdése.” (WEIJNEN 1946: 55) Az intellektus mellett önfegyelem és szellemi beleélő-képesség kívántatik meg a fordítótól. A költők pedig – gyenge idegzetük folytán (*sic!*) – gyakran nem rendelkeznek önfegyelemmel, sokszor egocentrikusak és inkább érzelmi beállítottságúak, szól Weijnen „jellemzése”. A fordítónak mindazonáltal művészetre fogékony és jó ízléssel rendelkező embernek kell lennie. Egyébként nehéz meghúzni a választóvonalat költő és nem-költő között. Weijnen úgy érzi, alapos oka van kétségbe vonni azt az állítást, miszerint a fordítónak kifinomult költőiséggel kell rendelkeznie. A szerző nyilvánvalóan „hazabeszél”, hiszen ő maga tudós és fordító, eredeti

¹² Albert Helman (1903 Paramaribo – 1996 Amsterdam) Lodewijk Alphonsus Maria (Lou) Lichtveld írói álneve. Többek között Joost van den Vondel és Friedrich Nietzsche álneven is publikált. Költő, újságíró, (zene)kritikus, fordító.

versek szerzőjeként azonban nem tartják számon. (Radó Antal szerint jó műfordító csak igazi költő lehet, a költő nagysága azonban nem releváns. Radó maga is írt költeményeket, több verseskötete jelent meg.¹³)

2.2.4.3. A hűség alapelve

2.2.4.3.1. A hűség fogalma

A Weijnen által választott harmadik fordítói módszerből – melyet *A fordítás három felfogása* című részben ismertettünk – következik, hogy a fordítás első követelménye a hűség. A hűség tág fogalom, mire vonatkozik hát Weijnennél? Válasza egyszerű: minden elemre, melyben lehetséges! Weijnen szerint a „tartalom” és a „forma” terminológiák nagyon homályosak. Szívesebben használja a következő, kissé árnyaltabb megkülönböztetéseket: értelmi tartalom, érzelmi tartalom, stílus, terjedelem, sorrend, hanghatás, drámai kifejezés, költői intenzitás. E fogalmak kialakításakor Marouzeau, Van Doorn, Postgate, Premisela és Hoekstra különböző terminológiáira támaszkodik. Ismét Dante *Isteni Színjátékának* fordításaiból vett példákkal mutatja be (Kops prózai és Bremer rímes fordítását összehasonlítva az utóbbi javára), hogy ugyan a legfontosabb a tartalmi hűség, a tartalom és a forma szoros kapcsolatából mégis a formahű átültetés (versmérték megtartása) mellett kell érvelnie.

A terjedelemlhűség elhanyagolása a szöveg felhígulásához vezet. Vondelnek például gyakran több verssorra van szüksége, hogy ugyanazt elmondja, mint az eredeti. Vergilius *Első eklogájának* záró sora a következőképp hangzik fordításában:

„Maioresque cadunt altis de montibus umbrae”¹⁴
(Vergilius: *Eclogae* I. 83)

„En d'avont (want de zon gaet onder in het meer)
Valt van het steil gebergh met grooter schaduw neer”.

Vagy lássuk a szerző egy G. Kalfi (1856–1923)¹⁵ nyomán idézett, extrém példáját (WEIJNEN 1946: 60):

¹³ *Rákóczi sírja és egyéb költemények*. 1903, Budapest: Lampel; *Mesék az íróvilágból*. Franklin, Budapest, 1905.

¹⁴ Lakatos István magyar fordításában e sor megtartja a pontos szótagszámot: „és a magas bérceknek már hosszabbodik árnya” (*Vergilius összes művei*. Magyar Helikon 1973, 12).

¹⁵ Kalfi, G. Vondeliana. Vondel als vertaler. *Tijdschrift voor Nederlandsche Taal en Letterkunde*. 1894. XIII.

„et glacialis Hiems, canos hirsuta capillos”¹⁶
(Ovidius: *Methamorphoses* II. 30)

„...de Winter, gansch berooft
Van warmte, en kout en kil; de baert en ’t haer bevroren
Met kegelen van ijs, de sneevlock hangt om d’ooren”.

Vondel barokkos túlfordítása itt tökéletesen megváltoztatja az eredeti szöveg hatását.

Ám Weijnen szerint nemcsak a szöveg terjedelméhez, hanem a szöveg ismétléseihez is hűnek kell maradni. Megint kedvenc példáját veszi elő, Dante *magnum opus*ának első részéből idéz:

„O s’egli stanchi gli altri a muta a muta
In Mongibello alla fucina negra
Chiamando: »Buon Vulcano, aiuta, aiuta«”,
(*Inferno* XIV. 55)

Kops Weijnen által elmarasztalt fordításában:

„steeds roepend: »Help Vulkaan, jij sterke kerel!«”

Verwey sem hű az eredeti ismétléseihez:

„En of zijn vloeken allen tegendruischten
In de Etna haamrend in de zwarte smidse,
Tot hij Vulkaan te hulp roep’ en zijn knuisten”.

Megjegyzem, hogy Babits Mihály fordításában is elmarad az ismétlés a szóban forgó sorban:

„Fáraszsa holtra, mind az Aetna-aljban
Egymás után, mind, fekete kohában
könyörögve: »Jó Vulkán segíts te rajtam!«” (DANTE 1940: 122)

A szerző a hanghatások megőrzését különösen nehéznek tartja, ha távoli rokonságban lévő nyelvekről van szó. Miután igen kevés nem-indoeurópai nyelvből

¹⁶ Devecseri Gábor formahű fordításában: „és a jeges Tél is, hó-fürttel borzasan, ott állt”(Publius Ovidius Naso: *Átváltozások*. Magyar Helikon 1975).

fordítottak a vizsgált korszakban, Hollandiában a fordítás többnyire rokon nyelvekről történt. Magyar viszonylatban következőképp azt kell mondanunk, hogy az effajta átültetés *mindig* nehéz, hiszen szinte minden esetben nemcsak hogy nem távoli rokon nyelvekről, hanem egyáltalán nem rokon nyelvekről történik az átültetés! Radó úgy tartotta: a magyar fordítónak nagyobb technikai nehézségekkel kell megbirkóznia, mint bármely más nemzetének (lásd *Radó-fejezet*).

2.2.4.3.2. Hogyan valósul meg a különböző tényezőkhöz való hűség?

Bár a szerző az előző passzusban elvetette a tartalom és a forma terminológikettősét, most mégis leszögezi, hogy a tartalmat meg kell őrizni. És jóllehet szinte egyetlen szónak sincsen teljes ekvivalense egy másik nyelvben, ritkán fordul elő, hogy olyan kultúrafüggő szavakkal találkozunk a fordító, mint például *gentleman*, *flirt*, *coquet*, *vulgaire*. Valkhoff e reáliákat egyszerűen fordíthatatlannak bélyegezte, mivel szerinte nevetséges purizmus volna körülírásuk a célnyelven (VALKHOFF 1943: 21). Weijnen a kultúrafüggő szavak, kifejezések, vagyis reáliák fordítására Postgate nyomán négyféle módot ajánl: az átvételt, a honosítást, a körülírást és az általánosítást (POSTGATE 1922: 42). Az említett négy szó (*gentleman*, *flirt*, *coquet*, *vulgaire*) – melyeknek jelentését Weijnen szerint csak az érintett kultúra alapos ismeretében érthette meg a korabeli olvasó – típusán kívül számos földrajzi, kultúrtörténeti, politikai reália létezik, melynek jelene, bár ismeretlen a célnyelvi olvasó számára, könnyen felfogható. (Érdekes, hogy a Weijnen által említett reáliák a mai magyarban is meghonosult idegen szavak, és a mai holland egynyelvű szótárakban is megtalálhatóak.) Weijnen a lábjegyzetek híve: jobb megoldásnak találja, mint a folyó szövegbe beillesztett magyarázatokat és körülírásokat. Ez egyébként ma is vitás kérdés. A tulajdonnevek fordítását nem tanácsolja, s a földrajzi nevek fordítását is csak akkor, ha van megszokott megfelelője a célnyelven (Paris – Parijs, Bruxelles – Brussel stb.).

A stílus, atmoszféra, szellem fogalmához érven a szerző felhívja a figyelmet arra, hogy minden író másféleképp kell fordítani, ügyelve azok egyéni stílusára. Hérodotoszt például nem lehet ünnepélyes, udvari nyelvre fordítani, vagy Horatiust kedélyessé, otthonossá tenni. Az „emelkedett-közvetlen” ellentétpár mellett az „archaizmus-neologizmus” különbözőségét is tiszteletben kell tartani. Weijnen meggyőződése, hogy épp a stílus megőrzése miatt jobb a Biblia *Leideni Fordítása* (*Leidse Vertaling*),¹⁷ mint a *Statenbijbel*,¹⁸ vagyis az össztartományi gyűlés megbízásából létrejött 1637-es teljes bibliafordítás, pedig a forrásmű és a fordítás között eltelt idő nehezíti a stílus megőrzését. Boutens például neolo-

¹⁷ Ez a bibliafordítás nagyrészt a Leideni Egyetem professzorainak munkája 1914-ből.

¹⁸ Lásd a *Bevezetésben*.

gizmusokkal bőségesen megtűzdeli Aiszhülosz-fordítását, s ez Weijnen szerint hiba, hiszen maga az író hagyományos fordulatokkal teli nyelvet használt (WEIJNEN 1946: 70). Egy bekezdéssel később azonban azt írja, hogy a régi művek módszeres archaizálása szintén kudarcra ítélt kísérlet. Pedig ha az általa üdvösnek tartott harmadik fordítási módszer szerint járnánk el, akkor bizony archaizálnunk kellene a régi műveket, hiszen olyan hatást kellene keltenünk, melyet az eredeti mű kelt azokban a célnyelvi olvasókban, akiknek anyanyelve a fordítás nyelve, azonban jól ismerik a forrásnyelvet. Hogy e művek fordítása során mi az optimális megoldás, nem tudjuk meg, bizonyára az arany középutat találja megfelelőnek az archaizálás és a „túlságosan” újszerű nyelvhasználat között.

A szöveg terjedelméhez való hűség alatt egyfelől érti a fonémák, a morféma, a szavak számát, a mondatok hosszát, valamint a kimondásukhoz szükséges időt is. Van Doorn nyomán kijelenti, hogy a legnagyobb veszélyt a szöveg felhígulása jelentheti (DOORN 1939: 177). Radó Antalnál is láttuk, hogy negatív példának hozta fel például Kazinczy egyes „felhígult” fordításait. Az azonos tartalom alapelve viszont a terjedelem azonosságának alapelve fölött áll, tehát a holland nyelv szellemét, sajátosságait sem szabad megerőszakolni. Radó Antal általunk bemutatott művének *Anyagi hűség* című fejezetében óvott attól, hogy a fordító az anyanyelv géniusza ellen vétkezzen.

A szöveg terjedelméhez való hűséget Weijnen másfelől úgy fogja fel, hogy a fordító, amennyire lehetséges, megtartja a grammatikai kategóriákat is. (Például ilyen a forrásszöveg nominális karakterének megőrzése.) A terjedelem megtartása pedig segíthet a stílus megőrzésében.

Harmadrészt a terjedelemhűséghez számítja a különböző stílusalakzatok megőrzését is.

Nehéz kijelölni, miben áll a drámai kifejezés, ezért a drámai kifejezéshez való hűség meghatározása helyett Weijnen idézetekkel mutatja be annak gyakorlati megvalósulását, illetve hiányát. Vannak például olyan kifejező elemek a nyelvben, melyekhez hozzátartozik egy mozdulat: az ijedtség, a meglepetés vagy a felháborodás; ezek tehát drámai szempontból fontos elemek.

A költői intenzitásról elsősorban azt lehet elmondani, hogy a fordítás során az eredeti mű mindig veszít az erejéből, állítja a szerző, egy szójátékkal kifejezve mindezt: „Alle vertaling is verschaling” (WEIJNEN 1946: 77). A mondatban szereplő *verschalen* ige jelentése „hosszú tárolás során szagát és erejét veszti”, és általában sörre vagy borra használják e kifejezést. Weijnen tehát nem ért egyet Verwey-jel, aki Boutens egyik fordításának ismertetésekor kifejti, hogy a fordítás nem egyszerű átültetés: a fordító az eredeti mű szépsége által keltett megindulást, megrendülést adja vissza saját eszközeivel (VERWEY 1904: 23–26).

Mit helyezzen előtérbe a fordító, ha két tényező közül csak az egyiket tudja megőrizni? Weijnen egyértelműen a tartalom elsőségének a híve, amikor a fordítás

tényezőinek rangsorolására kerül sor. A tényezők értékkülönbségének megállapításakor szakemberek – többek között az 1935-ös Nizzai Fordítókongresszus előadóinak – tekintélyére hivatkozik (POSTGATE 1922, WILAMOWITZ, BELLOC 1931, VAN KAMPEN 1815, MAROUZEAU 1924, HAVET 1935). A jelentés megőrzése érdekében megváltoztatható a terjedelem. A stílus és a grammatika kapcsolata tekintetében a nyelvész Jacob van Ginneken (1877–1945) nézetét osztja, vagyis hogy a stilisztikai alakzatok újításaiból keletkezik a szintaktikai újítás, és nem fordítva (GINNEKEN 1930, 1935). A tartalom preferenciáját más művészeti ágakra, például a filmre és a zenére is kiterjeszti, „ahol a tartalom szintén nem maradhat alul a formával szemben” (WEIJNEN 1946: 78). Ez az állítás véleményem szerint eleve bizonytalan, tisztázatlan, sokféleképpen értelmezhető, ezért nem is kell az igazságtartalmát firtatnunk. A szerzőtől ezzel kapcsolatban nem kapunk semmiféle fogódzót, így az állítás értelme dodonai homályban marad. Weijnen szerint csupán különleges esetekben választandó a forma elsőbbsége. Egyetlen konkrét példát idéz, Shakespeare *Szentivánéji álom* című vígjátékából, melyet L. A. J. Burgersdijk¹⁹ (1828–1900) fordított hollandra.

„But stay, o spite!
But mark, poor knight,
What dreadful dole is here!
Eyes, do you see?
How can it be?
O dainty duck; o dear!”
(V 1, 281)

„Maar stil! – wat leed!
O lot, hoe wreed!
Wat jammer is dit hier?
Mijn oog, o ziet!
Dat kan toch niet;
Mijn hartlap, mij zoo dier!”

Arany János fordításában:

„De hó! Mi baj!
De nézd, mi jaj!
Mi szörnyű fájdalom!

¹⁹ L. A. J. Burgersdijk élete nagy részét Shakespeare fordításának szentelte. 1888-ban jelenteti meg összes Shakespeare-fordítását 12 kötetben.

Szem, látod ezt?
Még sem meredsz?
Ó, kincsem, angyalom!”

Indoklásában a formát azért kell megtartani, mert e sorok egyértelműen parodizálják Shakespeare egyes kortársainak költői stílusát, ízléstelenségét. Nem érthető, Weijnen miért épp ezt a példát hozza fel, hiszen a holland fordító véleményem szerint itt tökéletesen visszaadta az eredeti szöveg „tartalmát” is. Ezzel a példával aztán a szerző le is zárja a tartalom-forma preferenciájának kérdését, némileg kielégítetlenül és bizonytalanságban hagyva az olvasót.

2.2.4.4. A kompenzáció alapelve

Weijnen nem veti el a Postgate által meghatározott kompenzáció alapelvét, vagyis hogy különböző, a forrásszöveget jellemző formai elemek olyan helyeken is beépíthetők a fordításba, ahol eredetileg nem jelentek meg, mivel enélkül gyakran túl sokat kellene feláldozni a forrásszöveg sajátosságaiból. Bár a kompenzáció alapelve ellentétben áll a hűség (egyébként domináns) elvével, a megőrzendő harmónia bizonyos esetekben mégis az azonos tartalom elve fölé helyezhető.

2.2.4.5. A gördülékenység alapelve

2.2.4.5.1. A gördülékenység fogalma

A „kellemes” olvashatóság tehát a harmadik alapelv. Ez a fordítási követelmény a 17. században volt uralkodó, a „belles infidèle” idején. Antoine Houdar de la Motte²⁰ *Iliász*-fordítása például a következő fordítói elvekre épült:

„[...] mindent átvettem az *Iliászból*, amit véleményem szerint meg kellett őriznem, és olyan szabadságot adtam magamnak, hogy mindent megváltoztassak, ami számomra kellemetlennek tűnt. Sok területen vagyok fordító, és még több területen szerző, így tehát két szempontból kell számat adnom olvasóközönségemnek.” (NAAIJKENS et al. 2004: 25)

²⁰ Antoine Houdar de la Motte (1672–1713) a Francia Akadémia tagja. *Iliász*-fordítása 1714-ben jelent meg: *L'Iliade en vers français et en douze chants. Discours sur Homère* című esszéjében fejtette ki fordítói szemléletét.

Pierre Daniel Huet²¹ pedig, bár ezzel ellentétes nézeteket vallott a fordításról, a hűség mellett a gördülékenység követelményét szintén fontosnak tartotta (NAAIKENS et al. 2004: 33–40).

Weijnen ismét egyetért Postgate-tel abban, hogy ezt az alapelvet csak akkor vehetjük számításba, ha nem kerül ellentétbe a hűség alapelvével. A „szép hűtlenek” kedvenc alapelve egyébként a mai napig is elsőséget élvez bizonyos fordítók szemléletében.

2.2.4.5.2. A nyelv tisztasága: elidegenítő vagy honosító fordítás?

A nyelv gördülékenységevel függ össze a nyelv „tisztaságának” kérdése. Mivel Weijnen normatív szemléletében a fordítónak ideális esetben az általunk korábban ismertetett harmadik fordítói módszert kell alkalmaznia (vagyis hogy a fordítás hatása legyen azonos az eredeti szövegnek a forrásnyelv magas fokú ismeretével rendelkező célnyelvi beszélőre tett hatásával), ebből következik, hogy a fordítás nem szükségképpen hibás, ha idegenszerű és nem szigorúan a célnyelvhez tartozó elemek fordulnak benne elő. Ezeket a bizonyos elemeket Weijnen azonban a stílusra korlátozza, megjegyezve, hogy egyáltalán nem közfelfogásról van szó, hiszen sokan állítják, hogy a fordításnak eredetiként kell hangoznia (BELLOC 1931, CAUER 1903, ROYEN 1942). Weijnen meggyőződése, hogy e nézetnek, vagyis a honosító fordítás eszméjének alapja túl messzire vitt nacionalizmus, melyet a német H. Schönfeld 1939-ban írt esszéje esetében idézetekkel is alátámaszt (WEIJNEN 1946: 84). Érdekes, ahogyan az aktuális politika beleszól a fordítói szemlélet kialakításába, érvényesítésébe. (A nyelvi purizmusról és annak politikai vonatkozásairól részletesebben lásd a Kosztolányi Dezső fordításszemléletéről szóló fejezetet).

Mások, például Anton Van Duinkerken (1903–1968) vagy Karel van de Woestijne flamand költő (1878–1929) nem riadnak vissza a fordítás idegenségétől. Van Duinkerken egyenesen azt írja, hogy a fordítónak le szabad írnia „olyan sorokat, melyeknek egy eredeti versben nem volna helyük” (DUINKERKEN 1945: 241). Mindez Schleiermacher álláspontjára vezethető vissza: az idegenszerűséget azért kell meghagyni, hogy teljesebb, adekvátabb legyen a hatás. A gyakorlatban azonban sokkal összetettebb a probléma; komoly nehézséget okozhat az ekvivalens kiválasztása. Van Deyssel *Akëdysseril*-fordításában egyes helyeken szó szerint követi a francia konstrukciókat, ami furcsa, nem megszokott holland szerkezeteket eredményez. Van Hamel kritikájában felrója neki, hogy „hollandosított francia nyelven” ír, „melyről nyugodtan elmondhatjuk, hogy egyáltalán nem

²¹ A francia teológus és filozófus Pierre Daniel Huet (1630–1721) *De optimo genere interpretandi* című művének első könyvében (*De interpretatione* 1661) a szó szerinti fordítás mellett érvel.

holland, vagy legfeljebb csúf holland nyelv” (HAMEL 1897: 154). E kritikát Weijnen is helytállónak tartja, ám Karel van de Woestijne *Íliász*áról már ellentmondásosabb a képe. Tudjuk, hogy Van de Woestijne prózafordításában nem Homéroszt kívánja hollandosítani, vagyis az ókori költőt 20. századi holland nyelvű szerzővé alakítani, hanem éppen azt szeretné, hogy 20. századi holland nyelvű honfitársai bele tudják magukat élni a Kr. előtti 9. századi hellének életébe (WOESTIJNE 1910). Az idegenség megőrzése érdekében sok helyen próbálja – a holland nyelv szabályaival szembeszállva – megtartani az eredeti szórendet. Ez a próbálkozás Weijnen szerint még megengedhető, ám a szemantikai egységeket, megkövesedett szókapcsolatokat, szólásokat, közmondásokat semmiképpen nem szabad szó szerint fordítani.

2.2.5. A követelmények abszolút értéke

Változnak-e a fordítás követelményei az eredeti mű természete, a fordítás célja vagy a célnyelvi közönség műveltsége függvényében? Több szerző – köztük Goethe is – úgy tartotta, hogy különbséget kell tenni aközött, hogy a fordítás az eredeti helyettesítésére vagy pedig az eredeti tanulmányozására készült. Úgy vélte, az a fordítási metódus, melynek során a szerzőt közelítjük az olvasóhoz, hasznos a kezdő olvasók, illetve a kevésbé műveltek számára. Weijnen nem ért egyet Goethe álláspontjával, és csakis az adekvát fordítás létjogosultságát ismeri el. Schleiermacher különbséget tett a *fordítás* [Übersetzen] és a *tolmácsolás* [Dolmetschen] között: a különbség voltaképpen a fordítandó anyag tárgyában, természetében nyilvánul meg. A *fordítás* tehát olyan nyelvi megnyilvánulás *tolmácsolása*, ami specifikus jellege folytán magasabb követelményeket támaszt a fordítóval szemben (SCHLEIERMACHER 1838). Marouzeau irodalmi szövegek és szakszövegek, valamint a költészet és a próza fordításának különbségére hívja fel a figyelmet (WEIJNEN 1946: 97). Postgate és Belloc is kétféle fordítást különböztetnek meg, de valójában ugyanazt a különbséget szeretnék érzékeltetni más elnevezéseikkel, mint Schleiermacher a maga terminológiáival. Weijnen szerint elméletben mindkét típusú fordításnak azonosak a követelményei, csak éppen a gyakorlatban egyes típusú nyelvi megnyilvánulásokat nehezebb, másokat könnyebb fordítani. Hoekstra megkülönböztetéséből (filológiai és integrális fordítás) csupán az integrális fordítást fogadja el, mivel a filológiaiban nem lát önálló értéket.

Végül röviden kitér az iskolai és vizsgafordítások mibenlétére is, melyek követelményei és forrásszövegei természetesen nagyban különböznek az eddig tárgyalattól, hiszen „a tanárnak számolnia kell azzal, hogy egy iskolai osztály tanulóinak nagy többsége nem rendelkezik semmiféle művészi képességgel” (WEIJNEN 1946: 100).

Megjegyezzük, hogy az irodalmi fordítás és a szakfordítás módszerének (feltételezett) különbsége a mai napig téma a fordítástudományban és a fordítói gyakorlatban, sőt, a kérdés parázs vitákat is kiválthat.²²

2.2.6. Versfordítás²³

Weijnen az utolsó fejezetben veti fel a műfordításnak azt az alapvető kérdését, melyet Radó Antal az *Alaki hűség* című fejezetében taglalt részletesen, nevezetesen, hogy mikor lehet, illetve kell megtartani a versformát, és milyen esetekben nem ajánlott a (teljes) formahűség, valamint hogy mikor helyettesíthető az eredeti forma mással.

Prózában vagy versben kell-e visszaadni a költszetet? A szerző nem érti, miért okoz olyan nagy nehézséget e kérdés alapvető megoldása.

52

„Ha a fordító verseket fordít, magától értetődő, hogy a fordítás alapelvét itt is a gyakorlatba kell ültetni, vagyis a vers valamennyi alkotórészéhez való hűségre kell törekednie. Tehát köteles megőrizni a hanghatást, a ritmust, a mértéket, a rím természetét (hímrím, nőrim), a rímsémát, a strófaformát stb.; röviden a versformát. [...] Mindez nem valósítható meg a kötött nyelvi forma elhagyásával. A napnál is világosabb: a vers vers által való képviselője a próza fölött áll.” (WEIJNEN 1946: 101)

Sokan azonban kételkedtek a versfordítás lehetőségében, és a versek prózafordítása mellett érveltek. Joost van den Vondel megrendelésre fordította Vergiliust prózában, Karel Van de Woestijne viszont maga határozott az *Iliász* prózafordításáról. Gérard de Nerval (1808–1855) *Faust*-fordítását²⁴ – bár nagyrészt prózaformában íródott – maga Goethe is igen sikeresnek ítélte. Radó Antal is megemlítette általunk ismertett művében, hogy a francia fordítói hagyományban többnyire prózában fordítják a költőket, a magyar nyelv azonban szerinte kiválsóan simul idegen formákhoz is. Mások a hollandot is alkalmasnak találták erre. Verwey például a teljes *Isteni Színjátékot* az eredeti nőrímeiben ültette át, valamint Stefan George is a kötött versformát választotta német nyelvű fordításához.

²² A Hollandiában évente megrendezett Utrechti Irodalmi Fordítónapok plenáris előadásainak témája 2005 decemberében szintén a műfordítás és szakfordítás közti különbség, illetve hasonlóság volt.

²³ Weijnen könyve kiadásának évében jelent meg Albert Westerlinck (1914–) átfogó költészettani műve is, melynek egyik fejezete (*Is poëzie vertaalbaar?*) a versfordítás lehetőségét és módszereit taglalja. Lásd WESTERLINCK 1946.

²⁴ Még ma is a francia író-műfordító húszéves korában megjelent *Faust*-fordítását olvassák és játsszák Franciaországban.

Arra a kérdésre, hogy a műfordítónak költőnek kell-e lennie, Weijnen válasza egyértelmű „nem”. (Radó végső következtetése ennek az ellenkezője.) Természetesen hazabeszél, hiszen ő maga sem költő, mégis fordít, sőt, egyes versfordításait (orosz és francia nyelvből) a formahű átültetés sikeres példáiként mutatja be könyvében. Nézzük meg például egy Verlaine-vers első két szakaszát saját tolmácsolásában.

„SAGESSE²⁵

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme!
Un arbre par-dessus le toit
Berce sa palme.

La cloche, dans le ciel qu'on voit
Doucement tinte.
Un oiseau sur l'arbre qu'on voit
Chante sa plainte.

INKEER

De lucht staat boven het dak
zo blauw, zo kalm.
Een boomtop boven het dak
wiegt als een palm.

Het klokje in de lucht die 'k zie
Klingelt zo zacht
Een vogel in de boom die 'k zie
zingt er zijn klacht.”

(WEIJNEN 1946: 107–108)

.....
²⁵ Nyersfordításban:

Bölcsesség
Az ég a tető felett
Oly kék, oly nyugodt!
Egy fa a tető felett
Ringatja ágát.

A harang, melyet az égben látunk
Szelíden kong
Egy madár, melyet a fán látunk
Énekli panaszát.

Weijnen e fordításában megpróbálta az eredeti költemény – általa már bemutatott – fő alkotóelemeit (értelmi tartalom, érzelmi tartalom, hangulat/stílus, terjedelem, sorrend, szótagszám, rímsajátosságok) lehetőség szerint megőrizni. A rímsémát mégis megváltoztatta a két nyelv szóhangsúly-különbségei miatt, viszont nagy gondot fordított az ismétlések és a szótagszám megőrzésére, bár utóbbi esetében néhol megengedett magának némi eltérést.

A szerző meggyőződése, hogy egyes esetekben a metrumbeli eltérések egyes-nesen kívánatosak, hiszen két különböző nyelvben ugyanaz a metrum esetleg teljesen másképp hangzik, más hatást kelt. Von Wilamowitz-Möllendorf például a francia alexandrinust teljesen másnak találja, mint német megfelelőjét, ezért megengedhetetlennek tartja használatát a francia drámák fordítása során (WILAMOWITZ-MÖLLENDORF 1901: 11). Holt nyelvek fordításakor nehezen lehet megítélni, hogy az eredeti szöveg milyen ritmus-hatást keltett a korabeli forrásnyelvi olvasóra. Weijnen alapelve szerint azonban nem a korabeli forrásnyelvi olvasót kell figyelembe venni, hanem azt a célnyelvi olvasót, aki magasfokú ismeretekkel rendelkezik a forrásnyelvet illetően. Megjegyzem, hogy ez azonban korántsem könnyíti meg a metrumbeli problémák (példának okáért a görög időmértékes versnek a holland hangsúlyos-hangsúlytalan szótagokon alapuló rendszerébe történő átültetésének) megoldását. Schepp is rámutatott, hogy a hollandban hiányzik a klasszikus (görög és latin) metrum alapja, vagyis a rövid-hosszú szótagok különbsége, melynek következtében a fordítók ugyanazt a szótagot hol hosszúként, hol rövidként alkalmazzák (SCHEPP 1946: 107). Hesseling kimutatta, hogy a fordítás nehézségei továbbá a szavak hosszúságának különbségeiből származnak. Minden kötött metrum meghatározott számú szótagot visel el. Ha tehát egy verssort egy másik nyelvbe viszünk át ugyanazzal a metrummal, csupán bizonyos fokig tágítható, illetve szűkíthető tér áll rendelkezésünkre; ha az eredeti nyelv szavai átlagban hosszabbak, kitöltendő tér marad a fordítónak; ha rövidebbek, túl kevés lesz a tere. Az első esetben a toldozás-foldozás, a töltelékszavak beiktatásának veszélye áll fenn, a második esetben pedig az, hogy a tartalom visszaadása lesz hiányos (HESSELING 1923: 113). A görögben és a latinban több szótagúak a szavak, mint – Weijnen szavaival élve – a modern nyelvekben (bár itt kénytelenek vagyunk modern nyelvek alatt csupán a germán nyelveket érteni), ezért a fordító, ha klasszikus metrumot választ, a hosszú szavakat esetleg túl sok szóval helyettesíti. Ezzel Weijnen bizonyítottan látja, hogy az eredeti metrumot bizonyos esetekben más formákkal szükséges felcserélni. Ismeretesebb állítások, melyek két versmérték kapcsolatát népszerűsítik, többnyire tapasztalatok alapján. Ilyen „megfelelője” például Postgate szerint a francia alexandrinusnak az angol dekaszillabus (POSTGATE 1922: 69–70). Láttuk, hogy Radó Antal véleménye ebben a kérdésben közel áll Weijnenéhez: ő nyugat-európai versformák esetében többnyire nem tartja szükségesnek a változtatást;

klasszikus vagy keleti formáknál azonban már kíváncsúnak találja. Az is igen érdekes, hogy a rím megtartásának, illetve elvetésének kérdésében szinte pontról pontra ugyanazt a gondolatmenetet követhetjük Radó és Weijnen művében is. Nevezetesen, hogy a meglévő rímet elvileg ugyan meg kell tartani, ám a rím megőrzése érdekében nem szabad feláldozni a tartalmat. Erre mindketten Dante *Isteni Színjátékát* említik meg, melynek verses formáját szinte lehetetlen visszaadni a tartalmi hűségről való lemondás nélkül. Ezért Radó maga (Babits formahű fordítását követően!) rímtelen versben fordította le a *Színjáték* első részét, Weijnen pedig, bár szépnek találja Verwey formahű átültetését (*lásd Verwey-fejezet*), mégis Kops²⁶ rímtelen, metrikus fordítását preferálja.

A kötet zárszavában a szerző általa mesterinek tartott fordításokból idéz. Köztük Boutens *Agamemnon*-fordítását, egy K. H. de Raaf által átültetett Ronsard-sonettet, valamint Ida Gerhard Lucretius-fordítását.

2.2.7. Összefoglalás

Weijnen szándéka, hogy végre átfogó és kimerítő tanulmányt adjon a fordításról a holland olvasók kezébe. Művében valóban számtalan 19. és 20. századi külföldi és holland tudós, nyelvész, író, költő nézeteit ismerteti, és azok alapján alakítja ki saját elveit. Fő tétele – hogy a fordítás által keltett hatásnak azonosnak kell lennie azzal a hatással, melyet az eredeti szöveg ébresztett azokban, akiknek anyanyelve a fordítás nyelve, ugyanakkor azonban a forrásnyelv magas fokú ismeretével rendelkeznek – nem minden ellentmondástól mentes. Mind a formai, mind a tartalmi hűséget kíváncsúnak tartja, ha nem is lehet a forma minden elemét szigorúan átültetni, olykor pedig a fordításban egyenesen ajánlatos a metrumbeli eltérés a célnyelv sajátosságai miatt.

A könyv végén számos jegyzet, illetve a felhasznált művek jegyzéke található. A legtöbbet Postgate-tól vett át a szerző, de gyakran hivatkozik az 1935-ben rendezett Nizzai Fordítókongresszus előadóira is. A korabeli hollandiai szakirodalomban általában ugyanezek a külföldi hivatkozások találhatók, főként Wilamowitz-Möllendorff és Cauer volt népszerű a fordítással foglalkozó szerzők körében. Különös azonban, hogy a fordítástörténet témájában az 1900–1940-ig terjedő időszak azóta legtöbbet idézett, ismert szerzőiről (Walter Benjamin, Jorge Luis Borges, José Ortega y Gasset, Ezra Pound) Weijnen nem is tesz említést művében. Gyaníthatjuk tehát, hogy az impozáns bibliográfia ellenére valószínűleg nem olvasta műveiket. Mindazonáltal bőséges anyagot szolgáltat a fordítás elméletéről és gyakorlatáról, és abba próbálja saját nézeteit beilleszteni.

²⁶ Christinus Kops (1876–1951) blankvers-fordításának első kiadása a '20-as évek végén jelent meg.

2.3. ÖSSZEHASONLÍTÓ TÁBLÁZAT

Radó Antal	A. A. Weijnen
A fordítás művészete fejezetei: I. Az idegen munka megértése és átértékelése II. Az anyagi hűség III. Az alaki hűség IV. Általános észrevételek	A fordítás művészete fejezetei: I. A fordítás szükségessége és hasznossága II. A fordítás nehézsége és lehetetlensége III. A fordítás fogalmának meghatározása IV. A fordítás követelményei V. A követelmények abszolút értéke VI. Versfordítás
A fordítás kultúra-terjesztés, nemcsak a nemzeti nyelv fejlődése, hanem a költők egyéni inspirációja szempontjából is fontos.	A fordítás kultúra-terjesztés, a nemzeti nyelv fejlődése szempontjából fontos.
A fordított szöveg ne legyen idegenszerű (Wilamowitz-Möllendorf).	A fordított szövegen át kell sugározni az eredeti nyelvnek (Schleiermacher).
A jó fordítóban egyesül a költő és a tudós, de jó műfordító csak igazi költő lehet.	A fordítás főként intellektus kérdése: a fordítónak nem kell feltétlenül költőnek lennie.
Az alaki hűség nem cél, hanem eszköz: a szöveg hatásának megőrzése a cél.	A tartalom megőrzésének elsősége.
A fordításnak olyannak kell lennie, mintha az író az eredeti művet a célnyelven írta volna.	A fordítás által keltett hatásnak azonosnak kell lennie azzal a hatással, melyet az eredeti szöveg ébresztett azokban, akiknek anyanyelve a fordítás nyelve, ugyanakkor azonban a forrásnyelv magas fokú ismeretével rendelkeznek.
A magyar fordítónak nagyobb technikai nehézségekkel kell megbirkóznia, mint bármely más nemzetének.	A hanghatások megőrzése különösen nehéz, ha távoli rokonságban lévő nyelvekről van szó.
Egyes esetekben a metrumbeli eltérések egyesén kívánatosak, hiszen két különböző nyelvben ugyanaz a metrum esetleg teljesen más-képp hangzik, más hatást kelt.	Egyes esetekben a metrumbeli eltérések egyesén kívánatosak, hiszen két különböző nyelvben ugyanaz a metrum esetleg teljesen más-képp hangzik, más hatást kelt.
A meglévő rímet elvileg ugyan meg kell tartani, ám a rím megőrzése érdekében nem szabad feláldozni a tartalmat.	A meglévő rímet elvileg ugyan meg kell tartani, ám a rím megőrzése érdekében nem szabad feláldozni a tartalmat.

3.

BABITS MIHÁLY ÉS ALBERT VERWEY¹

3.1. BABITS MIHÁLY (1883–1941) FORDÍTÁSSZEMLELETE

„Ki lesz az élő Mérték most nekünk?”
(Radnóti Miklós)²

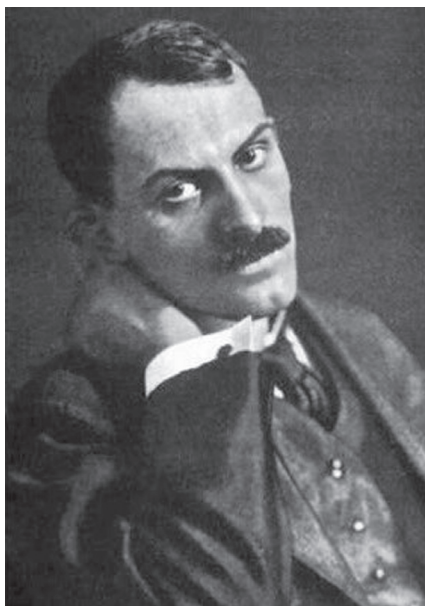
57

Babits Mihály hatása az újabbkori magyar irodalomban különösen két területen mutatkozik meg: az esszében és a műfordításban (GÁL 2003: 86). Számomra természetesen a kortárs és az új műfordító nemzedékre gyakorolt hatása lényeges, hiszen olyan magyar műfordító-költő nézeteit kívánom bemutatni, akiről elmondható: szemlélet- és normaformáló szerepet töltött be a vizsgált korszakban. A magyar műfordítás gyakorlatában és elméletében Babits véleménye évtizedekkel később is irányadónak számított.

Babits a maga kísérleteit is először idegen nyelvű költők fordításain végezte, a magyar nyelv hajlékonyságát, kifejezőkészségét, versformáinak életképességét azokon gyakorolta. Az idegen költők közül is főként az angol irodalomhoz való vonzódása hamar angol-szakértővé emelte, a harmincas évekig az angol irodalom „magyarországi helytartója” volt. „Kis népek sorsában mindig fontos a jó ’orientáció’, nemcsak a külügyi politikában, hanem az irodalomban is” – írta ezzel kapcsolatban Németh László (idézi GÁL 2003: 88). Babitsot számos angol nyelvű költővel hasonlították össze munkássága során, köztük Poe-val, Swinburne-nel, Tennysonnal, T. S. Eliottal. Fiatalkori lírai fordításainak másik fontos területe a francia szimbolizmus, melyből nyelvének századvégi, világfájdalmas színeit meríti: a műfordítás – mint a későbbiekben kifejttem – a huszadik század első harmadában kiemelkedő irodalomteremtő szerepet játszik

.....
¹ A két szerző fordításszemléletének összevetését lásd Varga 2007.

² Csak csont és bőr és fájdalom. In: ILLYÉS Gy. (szerk.) *Babits Emlékkönyv*. Nyugat Kiadó, Budapest, 1941.



Babits Mihály



Albert Wervey

Magyarországon. Gál István a Dante- és Shakespeare-fordító Stefan George (1868–1933) és az irodalomtudós-professzor Friedrich Gundolf (1880–1931) működésével hasonlítja össze Babits irodalomterjesztő tevékenységét (2003: 89).

3.1.1. Műfordítói elvei

3.1.1.1. Formahűség, tónushűség

A *Nyugat* nagy műfordítóinak egyrészt tematikája is új volt a századvéghez képest, másrészt új nyelvet, modern személyiséget hoztak létre átültetéseikben. A *Nyugat* korszaka elterjesztette a világirodalmi érdeklődést, ösztönözte az irodalmár hajlamot, gyarapította a műveltséget: megmunkálta tehát a talajt a jó fordítók számára. Radó Antal panaszkodott 1909-ben, hogy Browning, Rossetti és Swinburne nem olvasható magyarul. A *Nyugat* fordítói ezután polgárjogot szereztek e költőknek, csakúgy, mint ahogy számos francia szimbolista költőt, kortárs spanyolokat (Alberti, Jorge Guillén, J. R. Jimenez, Antonio Machado) is elsőként tolmácsoltak magyarul. A külföldi költészet újabb jelenségei iránti érdeklődés szerves része a magyar irodalmi megújulásnak. A 19. század végének költő-műfordítói többnyire a társadalmi rend hivatalos személyiségei voltak: képviselők, miniszteri tanácsosok, államtitkárok, képviselőházi lapok

szerkesztői, levéltárosok. Az új írói csoport tagjai pedig jórészt újságíróként, független íróként önállóan ítélték meg a társadalmi, eszmei, művészi áramlatokat. A nyelvet szakadatlanul alakuló, változó és változtatható anyagnak tekintették, ezt jól példázza Ignotus cikke, melyben védelmébe veszi a *Nyugat* íróit egy nyelvőrző újság³ tanulmánya kapcsán. Véleménye szerint a magyar nyelv megváltozik minden egyes író nyomán, aki magyarul ír, sőt, minden egyes ember által, aki magyarul beszél. A grammatikusnak tudomásul kell vennie, hogy a nyelvény, melynek törvényszerűsége az ő tudományának tárgya, állandóan változik, s változhatnak a törvényei is. Természetes, hogy a művész él a hagyománnyal mint lehetőséggel, de az nem kötelező rá. Ha új lehetőségeket tud meghódítani, nem feltétlenül kell azoknak egy rendszerbe illeniük a régi-ekkel, írja a *Nyugat* főszerkesztője. „Az írók nem fogják föbe lőni magukat – inkább a grammatika akassza föl magát” (IGNOTUS 1911: 129). Ha a művészetben a siker szentesíti, sőt, törvényesíti az eszközöket, áll ez a műfordításra is, hiszen a kor szemléletében a fordítás művészet.

Babits azon kevesek közé tartozik, akit tudós költőnek nevezhetünk; irodalmunkban szinte senkire sem illik jobban a szó. Műfordítói munkássága életművének elidegeníthetetlen, szerves része. A szakirodalom két korszakra osztja fordítói tevékenységét, illetve az ahhoz fűződő szemléletét. Az elsőt műfordítói individualizmusa korszakának, artisztikus periódusának tartják, a fordulópontot Shakespeare *A vihar* című drámájának fordításától számítják. Mindazonáltal nehéz időben meghatározni e korszakokat, hiszen *A vihar* fordítása 1916-ban keletkezett, az első korszakhoz tartozó *Pávatollak* (1920) versfordításainak darabjai pedig 1902-től 1919-ig terjednek. Legnagyobb jelentőségű fordítása, Dante *Divina Commediájának* magyar nyelvre ültetése voltaképpen mindkét periódusba beletartozik, hiszen első része, a *Pokol* 1913-ban látott napvilágot, a *Purgatórium* 1920-as keltezésű, a mű utolsó része, a *Paradicsom* pedig csak 1923-ban jelent meg. (Az 1940-es kiadásban a három rész megjelenésének éveivel szemben: 1912, 1920, 1922) Babits maga is elismeri, hogy a *Színjáték* fordításának második, harmadik periódusában nem mindenben egyezik szemlélete az első rész fordításakor vallottakkal. E szemléletváltásra a későbbiekben részletesebben kitérek.

A *Nyugat* nagy fordítói ugyanis a fejlődés és az ízlés kiváló iskolájának tartották a műfordítást. Tóth Árpád például ezt írja:

³ A *Magyar Nyelvben* jelent meg 1910-ben Horváth János *A Nyugat magyartalanságairól* című cikke, melyben többek között Ady Endre, Móricz Zsigmond nyelvezetét kritizálja, a Babits által kedvelt neologizmusokat kárhoztatja. Erre reagál Ignotus.

„...úgy hisszük, hogy éppen a külföldi költésnek saját nyelvünk eszközeivel való átélése igazi gazdagodást, tisztultabb önkritikát eredményez, s csak ugyan afféle költői »inasévek« fejlesztő hatását hozza magával” (TÓTH 1920: 214).

A fiatal Babits költészetére pedig életélmények helyett olvasmányélményei hatottak elementáris erővel. Művészete kezdetben nem a külvilágból, hanem különböző költői művekből táplálkozik, így a szellemi élet visszahatásait önti versekbe, nem a saját érzéseit. Nem tagadja külföldi olvasmányaiból származó ihletét, és később fejlődésének egy szakaszaként minősíti ezt az időszakot. Rába György írt részletes tanulmányt arról, hogy konkrétan milyen világirodalmi hatásokat lehet kimutatni Babits korai verseiben (RÁBA 1960a). A *Pávatollakhoz* írt előszavában a fordító kifejti ezeknek a korai vers-átültetéseknek a filozófiáját.

60

„Egy részét csak azért merem műfordításnak nevezni, mert eredetinek nem merem. Mikor Dantét vagy Shakespeare-t fordítottam, a műfordítás minden igényeit ki akartam elégíteni. De ezeket a verseket *magamnak* csináltam. Tanultam rajtuk. Próbálgattam: ez a hang, az a hang hogy hangzik magyarul? Milyen lenne magyarul egy *ilyen* vers? A magyar vers volt a fontos, nem az angol vagy a francia. Az én versem volt a fontos, nem az »idegen költőé«. Sokszor megváltoztattam a szöveget, egyszerűen azért, mert valami nekem – a magyarban – *máshogy jobban tetszett*.” (BABITS 1920a: 5.; kurzív az eredetiben)

Nem véletlen, hogy egyes versfordítások címe után az eredeti költő neve zárójelbe került a kötetben, hiszen, ahogy Babits írja, „nehéz lenne az igazi apát megnevezni”. Tóth Árpád találó megfogalmazásában az ideális műfordító tulajdonságai közül az egyik legfontosabb megvan nála, a másik nincs. A minden formai nehézséget semmibe vevő verselési és kifejezésbeli tökéletesség megvan nála, ami pedig hiányzik: a fordító egyéniségének engedelmes alárendelése az eredeti költőnek (TÓTH 1920).

Az egyetemen még filozófiai tanulmányai (1903–1906) során írt dolgozatot a műfordítás elméletéről, melynek vázlata, *A műfordítás filozófiája* című szöveg a hagyatékából került elő:

„Különböző nyelvű, de egymás nyelvét bíró, egynyelvű, de egészen különböző népfajok mennyire értik meg egymást?

Szabad-e megérteniök egymást?

Mért jogosabb a művészi megértés, mint a többi?

Kétféle műf.: idegen szellem új más nyelvre, s idegen nyelv új más szellemre.

Művészeti megértés kül. fajok között képzőművészetben és zenében: (Viszonyuk az irodalombeli műfordításhoz.)” (idézi RÁBA 1969: 23).

A műfordítás filozófiája, véli Rába György, Spencer⁴ filozófiájából nőtt ki. A művészet, így a műfordítás is, különlegesen alkalmas, hogy a megértést különböző „fajok” között elősegítse. Babits meggyőződése, ha a világirodalom színeivel gazdagítja a magyar kultúrát, elősegíti a hazai irodalom magas színvonalra emelkedését. A „faj” szónak ugyan ma már más a konnotációja – hiszen az emberiség egyetlen faj – mindazonáltal leszögezhetjük, hogy Babits igencsak Európa-centrikus elvet vallott az irodalom fogalmát illetően. Az *európai irodalom történetében* határozottan azt a képet kapjuk, hogy számára a „világirodalom” csak az európai irodalom, valamiféle egységes áramlat, melyet az egzotikus irodalmak csak annyiban befolyásoltak, amennyiben ezt a fő áramlatot erősítették. Máshol pedig a homéroszi költészet ázsiai eredetét bizonygatva mégis azt írja, hogy „az az irodalmi áram, mely a világirodalom fogalmának megfelel, nem is lehet kötve egyetlen világrészhez” (idézi SZABÓ 1968: 22). Mindenesetre a nemzeti irodalmakkal szembeállított világirodalmat a keresztény kultúrára korlátozza.

Nézete szerint új műfordítói felfogásra van szükség: a formai szabadságot szembeállítja az alaki hűség korszerű követelményével. Az új irány közvetítéséhez hozzátartozik az alaki hűség elve, hiszen egy költő hangnemének eltávolítása lehetetlen a poétikai elemek, a versforma visszaadása nélkül. Már Dante műhelytanulmányában hangoztatja az alaki hűség jelentőségét:

„...magát a műfordítást is sokkal nagyobb és fontosabb dolognak tartom, mint amilyennek látszik. Az emberek lelki életét semmi sem választja el egymástól annyira, mint a nyelv. Hisz csupán a nyelv segítségével vagyunk képesek gondolkodni, és öröklött nyelvünk alkalmazkodóképessége oly elenyésző, hogy jóformán csak annyit vagyunk képesek elgondolni, amennyit nyelvünk enged. A műfordítás tehát, amely a nyelvet a gondolat után hajlítani kényszeríti, a nemzetek *finomabb* gondolati közösülésének jóformán egyetlen eszköze. De természetesen igazi közlekedőeszköz két nemzet lelki élete között csak a ritmushű műfordítás lehet, hisz a gondolat legsajátosabb színét épp a ritmus adja meg, s aki csak tökéletlenül tudja nyelvét az idegen ritmushoz

⁴ Herbert Spencer (1820–1903) a szociáldarwinizmus atyja.

hajlítani (mint például a francia), az elől a megértés és a közlekedés legfontosabb lehetősége zárva maradnak. (Azt hiszem, ez összefüggésben van a franciák megértésre alig képes sovinizmusával.)” (BABITS 1978a: 662).

Érdekes, hogy a francia versfordítói hagyomány hiányát azóta is több tanulmány elmarasztalóan említi. Tímár György *A versfordító dilemmái* című cikkében megjegyzi, hogy a franciáknál már négy évszázada tartja magát a formai fordíthatatlanság elmélete. Szerinte abban a tényben, hogy Magyarországon több évszázadra visszatekintő, jelentékeny versfordítási kultúra van, a franciáknál pedig legfeljebb egy-egy elszórt kísérlet a formai fordíthatatlanság álláspontjával való szembeszegülésre, történelmi tényezők játszottak közre (TÍMÁR 1981). A nagy irodalmak legfontosabb műveinek magyar tolmácsolása a nemzeti létet is jelentette, ez óvta meg a hazai irodalmat a provincializmustól. Tímár úgy véli, hogy Franciaországban egészen a második világháborúig nem jelentkezett a műfordítás szükséglete, igazi áttörést pedig nem jelentett a formahű fordítások szaporodása. A hatvanas években Franciaországban megjelent magyar költői antológia már a forma átmenthetőségének jegyében született, azonban szintén tartalmaz hiányosságokat. Gyakran idézett példa Tóth Árpád *Körúti hajnal* című versének következő sora: „A kirakatban lila dalra kelt egy nyakkendő”, melynek francia fordításában nem a dal lila, hanem a nyakkendő, vagyis a színesztézia, a kép lényege sikkad el (TÍMÁR 1981: 352).

A műfordítás tehát egyrészt elősegíti a népek, kultúrák közti kommunikációt, megértést, másrészt azonban a nemzeti irodalom létrehozásában is nagy szerepe van, sőt, Babits egyenesen a „legnemzetibb” munkának nevezi, hiszen a fordító csak hazájában, hazájának alkothat, külföldön nem tudja tevékenységét folytatni. A fordítás harmadrészt „hódítás”, mellyel a külföldi irodalmi kincsek egy másik nemzet kincsévé válnak.

„Műfordítóinknak régtől fogva álma, s legnagyobb erőpróbája a Dante-fordítás. [...] Ma Dante, éppúgy mint Shakespeare, közkincs a magyar irodalmi műveltségnek: szinte magyar költő. Boldog és büszke vagyok, hogy ehhez a foglaláshoz és annexióhoz én is hozzájárulhattam fordításommal. Oly hódítás ez, mely két nemzetre dicsőség: aki kap, s aki ad. Mi gazdagodunk, s Dante fényesedik. Mert ő is nagyobb avval, hogy a mienk is. A valódi szellemi kincs nem egy-egy nemzeté: a kincses szellem mindenütt otthon van a méltók között. [...] Emberek, európaiak, egyek a szellemben és a keresztény kultúrában, s miránk is ugyanaz a szellemi ég borul, melynek Dante egyik legfényesebb csillaga.” (Idézi GÁL 2003: 580)

Visszatérve a hűség, pontosabban a filológiai hűség kérdésére, ebben a tekintetben a kritika Babits Mihály késői fordításairól⁵ nyilatkozik a legelismerőbben. Számos korabeli és későbbi kritika veszi górcső alá Babits e fordításait (SZEGZÁRDY 1929, SCHÖPFLIN 1930, TURÓCZI-TROSTLER 1930, NÉMETH 1931, DEVECSERI 1941, SZENTKUTHY 1943 és mások). Kürti Pál az *Iphigenia*-fordítás egyes részeit veti össze az eredetivel, s azt látja, a szavak szótári pontossággal fedik egymást. Ennek bemutatására néhány sort idéz szándékosan a „kevésbé fontosak” közül:

„Des Lebens dunkle Decke breitete
Die Mutter schon mir um das zarte Haupt,
Und so wuchs ich herauf, ein Ebenbild
Des Vaters, und es war mein stummer Blick
Ein bitterer Vorwurf ihr und ihrem Buhlen.
Wie oft, wenn still Elektra, meine Schwester,
Am Feuer in der tiefen Halle sass,
Drängt ich beklommen mich an ihren Schoss
Und starrte, wie sie bitter weinte, sie
Mit grossen Augen an, Dann sagte sie
Von unserm hohen Vater viel; nie sehr
Verlangt' ich, ihn zu sehn, bei ihm zu sein!”

63

Babitsnál:

„Anyám már az élet fekete fátylát
gyerekfejemre ráhurkolta: így
nőttem föl én, férjének képemása,
és néma pillantásaim keserves
vád volt az asszony s szeretője ellen!
Mikor Elektra néném mély szobánkban
csöndben ült a tűz mellett, elszorult
kis szívem – hányszor kúsztam az ölébe,
hányszor bámultam tágratárt szemekkel,
hogyan sír, vigasztalhatatlan. Sokat
beszélt király-apánkról: óh hogyan
vágtyam látni őt, nála lenni!” (KÜRTI 1930)

⁵ Goethe: *Iphigenia Taurisban* (1929), Sophokles: *Oedipus király* (1931), Sophokles: *Oedipus Kolónosban* (1942).

Kürti úgy találja, hogy e kiragadott részben a szavak szinte pontosan követik az eredetét, a vers mégis eleven.

„Csak éppen egy árnyalattal realisztikusabban hangzik ez a kis kép, mint az eredetiben, csak éppen egy picit több a mozgás benne, mint az eredetiben. Ebben a halk elmozdításban van az a titokzatos differencia, amelyet áthidalni még egy Babits Mihálynak is lehetetlen.” (KÜRTI 1930: 496)

3.1.1.2. Nyelvi determinizmus

Babits igen fontosnak tartja az alaki hűséget, és a versfordításnak mint aktív megismerésnek a jellegét hangsúlyozza. Mint már említettem, azt állítja, hogy csak annyit vagyunk képesek elgondolni, amennyit a nyelvünk enged: ez a gondolat pedig a nyelvi determinizmus feltételezésére enged következtetni. A 19. században, különösen Wilhelm von Humboldt (1767–1835) munkájának hatására a klasszikus univerzalisztikus nyelvfelfogás kezdi átadni a teret a később relativisztikusnak nevezett felfogásnak. A nyelvi determinizmus hipotézise mindenekelőtt Edward Sapir (1884–1939) és tanítványa, Benjamin Lee Whorf (1897–1941) nevéhez fűződik. Babits nézetei szempontjából érdekes adat, hogy Sapir tanára, az antropológus Franz Boas (1858–1942) éppen a huszadik század tízes éveiben publikálta nézeteit. Sapir összegzése szerint a nyelv és a kultúra elválaszthatatlanok egymástól, az egyik megértése nem lehetséges a másik ismerete nélkül.

„Egy egyszerű versnek a megértése például nem csupán a vers egyes szavainak a megértésén múlik. Ismernünk kell hozzá az egész társadalomnak az életét. Csak így érthetjük meg valójában a szavakat és jelentésárnyalataikat is.” (SAPIR 1971: 46–47)

Az általános nyelvészet úttörője, Ferdinand de Saussure bizonyos szempontból minden szót lefordíthatatlannak vélt, hiszen minden egyes nyelvben más-más jelentésmező tartozik egy adott szóhoz. A modern nyelvtudomány atyja 1906 és 1911 között tartotta előadássorozatait a genfi egyetemen, melyek saját feljegyzései és a diákok jegyzetei alapján 1916-ban könyv formájában napvilágot láttak.

„Bármely szó értékét környezete határozza meg. [...] Ha a szavaknak az lenne a feladata, hogy eleve adott fogalmakat tükrözzenek, akkor a jelentés tekintetében mindegyiknek – egyik nyelvben éppúgy, mint a másikban – pontos megfelelői lennének: márpedig ez nem így van. [...] Az értékek tehát nem felelnek meg pontosan egymásnak.” (SAUSSURE 1967: 149)

Aligha állhat fenn teljes egybevágóság a szavak jelentésének tekintetében, a műfordítás tehát egyértelműen alkotó tevékenység. (A Kosztolányi fordítás-szemléletével foglalkozó fejezetben fogjuk látni, hogy ő milyen behatóan foglalkozott a különböző nyelvek szavainak különböző konnotációival.)

3.1.1.3. A költészet iskolája

A fiatal Babits – e gondolatokhoz híven – első műfordításkötetét saját költészete műhelytanulmányának tekinti, stílustanulmányok gyűjteményének, melyben az idegen nyelvű versek sajátos vonásait próbálja visszaadni. A kezdeti periódusban a fordítást csupán ürügynek tartja a verselésre, ahol a költő csillogtatni szeretné virtuozitását. Egy Tóth Árpádról szóló tanulmányában írja, hogy vele együtt mindannyian ezzel kezdték, akik verseket fordítottak magyarra az elmúlt húsz évben: „szabad portyázás volt ez az európai költészet birodalmában, mielőtt a rendszeres hódító hadjárat megindult” (BABITS 1978b: 6). Műfordítói felfogása szerint a formához és a tónushoz hűnek kell maradni. Tóth Árpád inkább a formával és tónusokkal kísérletezik, Babits maga úgy véli, ő épp azokban volt szigorú, s inkább a vers filológiai részét tekintette „olykor szabad prédának” (BABITS 1978b: 6). A zenei tónus érzékeltetése Babits számára gyakran fontosabb a filológiai hűségnél. E filológiai szabadságból ered egyik fordítói fogása, az általa „műfordítói inverciónak” nevezett eljárás, melynek során a jelzők helyét felcseréli. Egy másik izgalmas megoldása – a tükörszavak, tükörkifejezések megalkotása – érdekes, újszerű szóösszetételekhez, neologizmusokhoz vezetett. A különös szókapcsolatok váratlan képzeteket keltenek, különleges hangulatot árasztanak. Rába György szecessziós stílusjegynek tekinti a szövegdíszítő neologizmusokat, az eredeti szóösszetételeket és egyéni igekötő-használatot. Rába a *Pávatollak* legmerészebb stílustanulmányainak a Baudelaire-, Poe-, Tennyson- és Swinburne-fordításokat tekinti.

„Úttörő vállalkozás ez a képzetek lehető pontos közvetítésére az eredeti nyelvi alkotás látszatát keltve. Mounin „nyelvi interferenciái” nyilvánulnak meg a hangulat, a jelentés és a mondatfűzés új egyensúlyának keresésében. Ez a törekvés merőben új irodalmunkban a kislelkeskedés árnyalatlan, köznyelvi stílusú és nem utolsósorban mesterkélt átültetéseihez képest, de új a megjelenítő stílusnak ez a tudatos próbálgatása a nemzedék-társak versfordító művészetéhez képest is.” (RÁBA 1969: 72)

Babits költészettanának modernitása a fordítói nyelvalkotás, a nyelvi jelenségek újratemtése. A fordítást költészete iskolájának tekintette, fiatalkori lírájában gyakran előfordul motívumok kölcsönzése a világirodalomból, sőt, ezek hatása kimutatható a szövegeiben. Egyfelől tudatosan vállalta a fordítás hatását

költészetére, másfelől vallotta, hogy a műfordítás során tanulmányozni kell az elődök munkáit is, mert a valódi találynak csupán egyetlen megoldása lehet. Ezért kell a műfordítónak elődei munkájából átvenni azt, amit azok már mint egyetlen tökéletes megoldást eltaláltak. Babits 1920-ban írt műhelytanulmányában részletekbe menően leírja, milyen megfontolások alapján használta föl Angyal János és Szász Károly eredményeit a *Purgatórium* hat sorának tolmácsolásában (BABITS 1920b). A húszas években revideálja fordításról vallott nézeteit, az addig a formára helyezett óriási hangsúly elbillen a pszichológia, az egyén, a lélek javára. 1923-ban a legfőbb feladatként hirdeti: „Ma a mondanivaló fontosabb, mint a forma, ezért közeledtem a rímtelen, szabad, sőt pongyola vershez” (idézi KARDOS T. 1983: 195). Késői görög drámafordításai a leginkább szövegűek, és Babits ezekben a fordításokban sikeresen ötvözi a filológiai hűséget a tónushűséggel, valamint a nyelvi fantáziával. Rába Babits Szophoklész-fordításait klasszikusnak nevezi, mivel azok tárgyiasan pontosak és egyszerűek, hiszen Babits „jelentésen és nyelvi rendeltetésen csak annyit módosít, amennyit a két nyelv közötti áttétel szükségszerűen megkíván” (RÁBA 1969: 190).

Babits fordítási elvei jelentékenyek általában a műfordítás elméletére nézve is, s bár munka közben, mint láttuk, több ponton módosította felfogását, lényegében ma is jól reprezentálják az elsősorban formahűséget szem előtt tartó, ugyanakkor filológiai hűségre is törekvő szemléletet.

3.1.2. Babits és Dante *Isteni Színjátéka*

3.1.2.1. Magyar Dante-fordítások

Dante első magyar fordítását Döbrentei Gábor készítette 1806-ban, mely azonban soha nem jelent meg nyomtatásban. Babits a „lappangó” fordításról így ír: „az akaródzó Döbrentein kívül legrégibb fordítónk a sima Császár Ferenc...” (BABITS 1917: 219). Szauder József találta meg Döbrentei prózafordításának részleteit. Kazinczy híve ugyan küszködik a megértéssel, olykor azonban egy-egy kicsiny fordulatát felismerhetjük Babitsnál, s ez dicsérettel illeti első Dante-fordítónkat. Döbrentei munkája esztétikai szempontból szerény, de Dante első magyar tolmácsolásaként, irodalom- és ízléstörténeti helyénél fogva jelentékeny (SZAUDER 1963).

Császár Ferenc 1852-ben kezdte meg vállalkozását, ő is részleteket fordított (A *Pokol* IV–VIII. és XXIII. énekéből). Kaposy József kimerítő tanulmányt írt az első két megjelent Dante-fordításról (KAPOSY 1910). Ezután következett Arany hatsoros töredéke: ennek első és harmadik sorát Szász is, Babits is változtatás nélkül átvette. A teljes *Divina Commediát*, bár nem formahűen – hexaméterekben – Bálint Gyula ültette át először magyarra 1868-ban. Angyal János 1870-ben készítette elő Szász Károly útját. Szász Károly 1872-ben kezdte *Pokol*-fordítását,

melyet 1885-ben publikált, 1891-ben jelent meg a *Purgatórium*, majd 1899-ben a *Paradicsom* (RÁBA 1969: 125). Zigány Árpád 1908-ban publikál rímtelen jambusokban készült részletfordítást, csakúgy mint Radó Antal 1921-ben.

Máig is a legnagyobb jelentőségű Babits fordítása. A fordítás szinte egyenrangú magyar műként vonult be az irodalmi köztudatba. Kardos Tibor Dante összes művének kiadásához írt előszavában a huszadik századi magyar irodalom nagy alkotásának nevezi: „Javíthatjuk kisebb-nagyobb tévedéseit, kiegészíthetjük magyarázatait, sőt, le is fordíthatjuk újra, s talán hívebben, de Babits egyszer s mindenkorra Dante mellé írta le a nevét” (KARDOS T. 1965: 959).

Babits Dantéját sokáig a modern magyar műfordításirodalom egyik legnagyobb teljesítményeként tartották számon. Szabó Ede véleménye, hogy ezt az értékelést megtagadni nem, legfőljebb módosítani kell az újabb kritikák után (SZABÓ 1968: 112). Babits óta csupán kísérleteket tettek az *Isteni Színjáték* egyes részeinek újabb fordítására. Weöres Sándor is nekigyürkőzött Kardos Tibor nyersfordításával néhány ének lefordításának (*Pokol* I–V.), Rónai Mihály András is töredékeket ültetett át (*Pokol* I–III. 1–9, V. 70–142, *Purgatórium* VI. 76–126, *Paradicsom* XVII. 16–66, XXXI. 37–96).

Az egyik legújabb vállalkozás Szabadi Sándor prózafordítása, ez a munka 2004-ben jelent meg. A magyar műfordításirodalomban nem gyakori a versek prózafordítása, jóllehet másutt Európában nagy hagyománya van. Szabadi úgy véli, hogy a nagy költeményben a hatalmas bölcséleti, erkölcsi-gondolati építmény és a drámai cselekmény fontosabb, mint a forma, a zene, ezért mai nyelven szóló regénnyé alakítja Dante művét. Jelenleg két költő is dolgozik az *Isteni Színjáték* fordításán. Nádasdy Ádám *Pokol*-fordítása 2011-ben készült el, a *Színjáték* másik két részének átültetése folyamatban van. Baranyi Ferenc szintén nemrégiben fejezte be stiláris és metrikai hűségre törekedő, formahű *Pokol*-fordítását. (BARANYI 2005, 2012).

Babits maga a *Dante fordítása* című 1912-es műhelytanulmányában sorra kritizálja a régebbi Dante-fordítókat. Kritikáiból kikristályosodik előttünk fordításszemlélete általában, az a fordítási norma, melyet elvár, követendőnek tart.

3.1.2.2. Az elődök kritikája, különös tekintettel Szász Károly fordítására

Babits már 1908-ban Juhász Gyulához írt levelében hangsúlyozza egy új Dante-fordítás szükségességét, mivel az itáliai zseni nyelvezetéről, verseléséről, hangulatáról a Szász-féle fordításból csupán gyenge fogalmunk lehet.

1912-es műhelytanulmányában annak a meggyőződésének ad hangot, hogy a magyarok az olasz irodalmat ismerik a legkevésbé. A köztudatban évtizedeken át élt a tévhit, hogy Dante költeménye szinte tanulmány, bonyolult és nehézkes a nyelve. Babits éppen ellenkezőleg, úgy gondolja, Dante szövegének tiszta

a szelleme, egyszerű és átlátszó. Ezzel stilisztikai, s nem tárgyi egyszerűségre gondol, hiszen később látjuk majd, hogy meggyőződése: a mű az olvasótól komoly enciklopédikus tudást követel.

Az előző Dante-fordítók közül Császár Ferenc neologizmusait méltatja, melyek a magyar nyelv kifejezőképességének nagy lehetőségeire vallanak, bár néhol komikusak. Bálinth Gyula különös művét – rímes terzinákban adta viszsza Dantét, de a terzinák sorai hexaméterek voltak – gyengének találja. Angyal János fordítását (akit utódja, Szász Károly igencsak megbírált) hűség tekintetében a legjobbnak nevezi, csakhogy a fordítás rímtelen. Zigány Árpád nyelvért simának, ám zamattalannak érzi. Gárdonyiét kuriózumnak nevezi, mivel Dante célzásaiból történeteket kerekített, hogy elkerülje a kommentárt, a nehezebb helyeket kihagyta vagy megmagyarázta a szövegben, és a nyelvet teljesen magyarosította. Modern magyar Dante lett belőle, ezt pedig Babits szerint nem lenne szabad tenni, hiszen Dante se modern nem volt, se magyar. Cs. Papp József fordításában (1909) azt kritizálja, hogy a fordító zárójelbe teszi a magyarázatokat a szövegben, egyes jeleneteket pedig „cenzúráz”. Ami a legfurcsább, a mű első sorától az utolsóig Dantét első személy helyett harmadikban beszélteni. Végül kizárólag Szász Károly fordítását tartja hosszabb elemzésre méltónak. Kaposy József írta meg először, hogy Szász Károly mindaddig tekintélynek örvendő fordítása nem kielégítő (KAPOSY 1911: 373). A fogalmi pontosság mellett művét még a kor mértékével mérve is élvezhetetlenné teszi nehézkes stílusa, ügyetlen szóhasználata, vélik az irodalomtörténészek. Szász fordításának nehézkessége Babits szerint a forma és tartalom örök küzdelméből származik: ha egyetlen rímet felbont az ember, az egész ének szövete felfejlik.

„A későbbi fordítások úgy érték el a nagyobb könnyedséget és olvashatóságot, hogy a forma nyűgét elvetették, s vagy prózában, vagy rímtelen jambusokban szólaltatták meg a költőt. A fordításban azonban, ahol az eredeti rímek eltűnnek, a vers folyása medrét veszti, oktalanná, értelmetlenné válhat.” (BABITS 1978a: 273)

Egyetért Szásszal abban, hogy a magyar nyelv nem rímsegény és nem szószegény, azonban nem tartja hűnek a fordítást, ami néha hozzátold vagy elvesz, s ami a legnagyobb hiba: olykor félre is érti az eredeti szöveget. Szász fordításában benne van értelmezése is, pedig ahol Dante kétes, ott a fordításnak is kétesnek kell maradnia. Itt kényes kérdéshez érkezünk, hiszen minden fordítás szükségszerűen értelmezés, így elkerülhetetlenül a jó fordítás is az. A kérdés az, hogy a fordítás kifejt-e, konkretizál-e valamit, ami az eredetiben csupán implicit módon szerepel. Jelenleg közkeletű felfogás, hogy a szépirodalmi mű jelentésének kialakításában tevékenyen részt vesz az olvasó, a befogadó is. A fordító

hivatásos olvasó, aki szükségképpen szubjektív, egyéni módon dönti el, hogy egy adott forrásnyelvi szövegnek mely jegyei lényegesek: ezek lehetnek akár szemantikai, morfoszintaktikai, stiláris, lexikális vagy pragmatikai természetűek. Paul Valéry például állítja, hogy verseinek az olvasók adnak jelentést, és miután megírta a művét, már nem felelős az utóéletéért (ALBERT 2003: 91).

Babits Szász munkájában számos magyartalanságot, ferdített szót talál, a fordító egyénisége pedig, úgy érzi, távol áll Dantétól. Protestáns ízű magyarossággal nem lehet átültetni a legkatolikusabb költőt. Szász nem veszi észre a kor szellemének szépségeit, érdekességeit, azokat nem adja vissza. Babits az archaizálást sem tartja szerencsésnek, hiszen Dante nyelve az eredetiben friss és modern. Szász nem törődik a sorokban a szavak rendjével és a sorok tagolásával, ami Danténál néha még fontosabb, mint a szó szerinti értelmi hűség. Babits szerint verselésben a leggyengébb Szász fordítása, asszonáncait Arany János szabályaihoz képest kitégította (V.Ö. ARANY 1963). Az olasz rím elegáns, tiszta, fürgé, Szászé pedig „lassan baktat, mint egy lomha, kócos, tenyeres-talpas cseléd lány” (BABITS 1978a: 284). Babits előnyben részesíti a tiszta rímet, mely Arany óta nem része a normának, és csak Kosztolányi emelt szót az előítélet ellen. Mindenesetre a *Pokol* 1912-es kiadásának előszavában fontosnak tartja megjegyezni, hogy elődei, kiváltképp Szász Károly munkáját, ahol tudta, szuverén módon felhasználta.

Ami a jegyzeteket illeti, Babits szerint hiba a hiányuk, és nem tanácsos a magyarázatokat a szövegbe szőni, ám úgyszintén hiba a szöveget szubjektív, terjedelmes jegyzetek tengerébe fojtani; a szöveget nem szabad megakasztani jegyzetekkel. A korábbi fordító, Szász Károly „kommentár-áradatába valósággal belefullad a költemény”, írja Elek Artúr (1930: 397). Babits úgy véli, az énekek elé fűzött bevezetőben tanácsos elmondani, ami a megértéshez okvetlenül szükséges. Dante munkájának olvasása igen fáradságos, elsősorban azért, mert életével és korával kapcsolatban áll a szövege. Ki értene minden célzást, ami korára, környezetére, a kor apró tényeire, szokásaira, a sorsát alakító emberekre vonatkozik? „Hogyne lenne fáradság hatszáz év múlva olvasni azt az író, akit már életében kommentálni kellett?” (BABITS 1930: 4) Babits szerint azonban a kor magas irodalmának, Meredith-nek, Proustnak vagy Joyce-nak olvasása sem igényel kevesebb enciklopédikus tudást és tanulást, mint Dantée.

A prózafordítást elveti, szintúgy a rímtelen versfordítást, hiszen Danténál a rímet rendkívül fontosnak találja. Az egymásba olvadó, rímtelen sorok nem adhatják vissza Dante igazi hangulatát. Babits meggyőződése, hogy minél hívebb a szöveghez formailag, annál hívebb maradhat tartalmilag is. Angol, német és francia fordításokat nevez meg és bírál, majd tömören összefoglalja kritikáját:

„Röviden jellemezve a külföldi fordításokat, a franciák könnyítik, körülírják és mintegy magyarazzák Dantét, a németek vagy simítják és modernizálják, mint Streckfuss, vagy nehézkesek, mint Kannegiesser, az angolok lassítják és tompítják az eredetit” (BABITS 1978a: 280).

A magyar nyelvet tökéletes hangszernek tartja, amely minden zenére képes. Rímelve nehezebb, mint az olasz, de nem olyan egyhangú: váratlanabb, változatosabb. Babits a rímelés korabeli normáitól eltérően a ragrímtől, sőt, az infinitivus-rímtől sem riad vissza, olykor pedig csak félig összecsengő rímeket is alkalmaz (lásd Függelék).

3.1.2.3. Az *Isteni Színjáték* fordítása

Nem volt még egy nemzedék a magyar irodalomban, melynek annyi kapcsolata lett volna Itáliával, mint a *Nyugat*nak. A *Nyugat* nagyjai nemcsak eljutottak, hanem több ízben hosszasan is tartózkodtak Olaszországban. Számos halhatatlan műben örökítik meg Itália népe, városai, kultúrája iránti vonzalmukat. Az első nemzedékből Ady, Babits, Kosztolányi, Móricz, Szabó Dezső, Fenyő Miksa, Fülepp Lajos, a második nemzedékből Illés Endre, Márai, Németh László, Szerb Antal. Babits is Itáliát szerette a legjobban, ott járt a legtöbbször. Az olaszbarát angol költők – Browning, Swinburne, Rossetti, Meredith, Keats, Shelley, Landor, Wilde, Huxley – fordítását igencsak szíven viselte.

Babits legnagyobb műfordítói, sőt, valószínűleg legnagyobb irodalmi vállalkozása is Dante *Isteni Színjátékának* teljes fordítása volt. Már pécsi kisdíák korában a kezébe került egy képes Dante. Erről írja: „Ciglányi Béla táblabírónak megvolt (mert tudott olaszul) a *Divina Commedia* a Doré illusztrációkkal. A képeket gyakran átnéztem és borzasztó hatással voltak a fantáziámra. Így, szóval, predesztinálva voltam Dante fordítására” (idézi KABDEBÓ 1974: 41). Dante teljes magyar fordításának elhatározására és a megvalósítás kezdeteire két nyilatkozatban visszatért.

„Még diákkoromban kezdtem meg a fordítás munkáját, inkább csak gyakorlatból, magamnak kezdtem lefordítani egyes részeket. Körülbelül 15 év munkája a teljes fordítás. Ezalatt beutaztam Olaszországot, felkerestem azokat a helyeket, ahol Dante élt és járt. A vasúton is a terzinákat alakítottam magamban. Teljesen lekötött és elfoglalt a munka, amelyet fiatalos lelkesedéssel kezdtem diákéveimben. Annak idején, mondanom se kell, a modern olasz nyelv még szinte idegen volt számomra. Én „dantéul” tanultam, az Isteni Színjáték költőjének nyelvét, régies fordulataival és szóhasználatával.” (idézi GÁL 2003: 305)

Babits bevallása szerint nem is az olasz irodalom volt az, amivel foglalkozni kezdett, hanem kifejezetten Dante. Vidéki diák korában került először a kezébe Dante-fordítás. Alapos nyelvtudás nélkül, rossz szótárral próbálta kihámozni a csodálatos sorok értelmét: szinte azért kezdte el fordítani, hogy jobban megértse, és egyre jobban érezte, hogy képes magyar nyelven visszaadni Dante szárnyalását. De még hosszú évek teltek el addig,

„...míg megfogott a vakmerő gondolat a fölszaporodott töredékeket teljes magyar Dantévá egészíteni ki. Ez a gondolat több mint egy évtizedre rabbá tett. S ez az évtized, mintha nem is munkában, hanem lobogásban telt volna. Danténak még a fordítása is az alkotás hatalmas élményét adja” (idézi Cs. SZABÓ 1969: 163–164).

Első itáliai útjáról hazatérve 1908-ban írja akkori legjobb barátjának, Juhász Gyulának:

„Nagy kedvvel, lelkesedéssel olvasom, fordítom, tanulmányozom a világnak kétségtelenül legnagyobb költőjét, Dantét. Ilyen óriási költőzseni csak oly költői levegőjű korban születhetett, mint a középkor, melyet Velencében tanultam meg igazán bámulni... Dante egy világot átfoglaló zseni, azonkívül a nyelv, verselés, hangulat rendkívüli művésze... Legfőbb a Dante naturális egyszerűsége... A szent költemény eleje azért hat oly borzasztóan, mert borzasztóan egyszerű, mint egy népmese. Mindezekben bár igazoltam egy új Dante-fordítás szükségét: egyáltalán nem igazoltam saját jogosultságomat e feladatra. Ezt, félek, nem is tudnám igazolni: egy mentségem, hogy magamnak, teljes lelkemmel csinálom” (BABITS 1959: 174).

Dante egyszerűségét – amellet, hogy művének megértését végtelenül bonyolult háttérismeretekhez kötik – többen hangsúlyozták, köztük Jorge Luis Borges (1899–1986) is, aki azt javasolta, hogy az olvasó a *Színjátékkal* való ismerkedéskor ne figyeljen a guelfek és ghibellinek viszályára, a skolasztikára, a mitológiai utalásokra, sőt, még a Vergilius-sorokra sem; csak a cselekményt tartsa szem előtt. Dante műve Borges szerint nem nehéz olvasmány. „Az a nehéz, ami a mű mögött áll: a különböző vélemények, a viták; maga a költemény kristálytisza alkotás” (BORGES 1999: 155).

Babits később, amikor már mögötte az *Isteni Színjáték* fordítása, a következőket írja *Az európai irodalom történetében* az olasz költőről:

„Dante a modern európai irodalom első nagy szelleme... A középkor egész szellemi és érzékbeli kincsének összefoglalója s egyszersmind az első modern reneszánsz ember. Pontos, szinte matematikai konstrukció, mély, komplikált és többretű szimbólumok, enciklopédikus tömörség, gazdag, és mégis egyszerű, s precíz nyelv; mindig festői és plasztikus fantázia, s szárnyaló vagy árnyaltos zene; a legmagasabb extázis, s biztos érzék a realitás iránt; végtelen szín- és hangulat-skála, mely a légies álmok és zene birodalmától egészen a durva népi drasztikumokig, a politikai pamflettől a szerelmi líráig, vad szenvedélyek rajzától bájos és könnyű játékokig terjed; zsúfolt gazdagság emberi alakokban és történetekben; monumentális nagyság az egészben, s kimeríthetetlen bőség a részletekben, ezek Dante művének a jellemzői. Világnézete szigorúan katolikus, s az egység, rend, igazság, béke és szimmetria elvein épül fel” (BABITS 1979: 132–133).

Babits Dantéhoz fűződő vonzalmában nagyon fontos a katolikus világkép. Sokan, köztük Móricz és Illyés is Babits katolikusságát tartja a költő egyik legjellemzőbb vonásának. A halálakor kiadott, Illyés által szerkesztett emlékkönyvben Móricz Babitsot Dante fordítása kapcsán szerzetesnek, barátnek, remetének, pietásnak nevezi (MÓRICZ 1941: 141). Illyés Babits kerek és egész világképét Dantéhoz hasonlítja.

„Mióta magyar irodalom van, ő a leeurópaibb költőnk: a legtágabb. Saját szavát fokozva, úgy legkatolikusabb, hogy legáltalánosabb. Igen, ez a világalkotás a föld, az egész világ birtokbavételével kezdődött. Természetesen épp ezzel volt igazán magyar, hisz nekünk vette birtokba. »A fordítás a legnemzetibb munka«, mondta, »mert azt igazán nem lehet más nyelvnek tovább adni«” (ILLYÉS 1941: 189)

Szabó Ede azonban felrója Babitsnak azt, hogy irodalomtörténetében egy fikatív egyetemesség nevében egy vallás hatósugarára korlátozza a nemzeti irodalmakkal szembeállított „világirodalmat”, az európai keresztény kultúrát az egész világénak tekinti (SZABÓ 1967: 22). Ezt a problémát már érintettem a „faj” szó korabeli használatával kapcsolatban. Megjegyzem, a 20. század első felében született klasszikus fordításelméleti munka szerzője, Hilaire Belloc, egyenesen vallási szerepűnek tekinti a fordítást, mivel az kiemelkedő szerepet játszik a vallásközvetítés során. Belloc hisz a vallás egyetemességében – itt azonban kizárólag a kereszténységre gondol –, alapvető tanait tehát mindenütt hasonló módon kell közvetíteni, a fordítások által így létrehozva a gondolat egységét (BELLOC 1931: 6).

Révay József is meghatározónak tekinti Babits katolicizmusát a Dante-fordítás szempontjából; véleménye szerint katolikus világképe ugyanolyan mértékben jelölte ki számára az utat e mű fordításához, mint alkotótehetsége.

„Babits Mihályt katolikus lelkesége és költői tehetsége egyaránt kijelölte erre a hatalmas feladatra: utolérhetetlen művésze volt az új magyar költői nyelvnek és tudatos megújítója a magyar verselésnek is. Babits Dante-fordításának valóban a zengzetes szó a legnagyobb büszkesége: a nyelv és a ritmus tökéletes ölekezése...tartalom és szó, hang és stílus, ritmus és rím, valóban összhangba olvad a színesen ömlő sorokban. Tartalmi hűség, hangzás, verselés és költőiség tekintetében a magyar szöveg méltó mása az eredetinek, s jellegzetes példája Babits fordítóművészetének.” (RÉVAY 1941: 36)

A *Nyugat* első nagy nemzedékében az egyéniség tisztelete a belső értékek tiszteltét is jelenti (RÁBA 1969: 115). A *Divina Commedia* az egyéni ábrázolásmódon felül még gazdag tárgyi anyaggal is rendelkezik, egy egész kor és társadalom enciklopédikus képe. Babits Dante című verse ábrázolja, hogy a *Divina Commedia* cselekménye belső történet, egyúttal az olvasó (Babits) belső világának tükré is.

73

3.1.2.4. A Dante-fordítás hatása Babits költészetére

A lefordított szerző hatása Babitsra közvetlenül és közvetetten is megmutatkozik. Rába Dante közvetlen hatásának háromféle jelentkezési formáját írja le: terzinákban írt versei, lírai vallomása, melyben dantei mottót alkalmaz refrénként és *Dante* című két szonettje (RÁBA 1966). A magyar irodalomban a terzina használata összefüggésben van Dantéval. „A terzina Dante-reminiscenciákat ébreszt, és Dante-sugalmakkal van telítve” (HORVÁTH 1951: 122). Babits Dante-monográfiájában a következőképp ír a terzináról:

„...háromsoros strófáin hármas rímeket fon át olyan módon, hogy e strófák vagy terzina egymásba kapcsolódnak, a rím átmegegy egyikből a másikba, s a fonatot sehosem lehet elvágni, egyfolytában fut le az ének végéig. Ez a sűrű, felbonthatatlan szövés, s ez a szinte geometrikus szisztéma külső eszköz a költőnek arra, hogy terhesen gazdag és tarka anyagát, mely egy egész élet, sőt egy egész kor szinte lexikálisan teljes esemény- és tudástömegét foglalja magában, egyetlen, hatalmas, fölbonthatatlan tömör és architektonikus kompozícióba építhesse...” (BABITS 1930: 71–72).

Ez adott példát saját versmondatának kialakítására. Rába György szerint a filológiai kutatás más összefüggéseket is találhat Babits, a Dante-fordító és Babits,

a költő között. Fordításai hatnak költészetére, de éppen ellenkezőleg, költészete is hat fordításaira. Rába György szerint Babits költői pályájának kezdetét és végét mintegy összeköti Dante, szinte Dante a kezdet és Dante a vég (RÁBA 1969: 124). Megkockáztatja azt a megállapítást, hogy az *Isteni Színjátéknak* és stílusának hatása nélkül nem jött volna létre a *Jónás könyve*. Jónás történetének parabolaként való értelmezése lényegében a dante-babitsi szóképek egyetlen hatalmas poémává duzzasztása. „A *Jónás könyve* is keletkezését részben annak az ars poeticának köszönheti, melyet Babits Dante művészetének megismerése során szűrt le.” (RÁBA 1969: 124) Babits művészetére tehát erős hatást gyakorol az általa fordított irodalom, illetve olykor fordításaiból merít ihletet saját költészetéhez.

A világbéke-mozgalommal való kapcsolata is összefüggésbe hozható Dante-képével. Jókai volt 1895-ben az első résztvevője a magyar írók közül az akkor induló világbéke-mozgalomnak, amely az első világháború idejére széles támogatással bontakozott ki Budapesten. A Szabó Ervin és Jászi Oszkár irányításával egyre komolyabb szervezeti formákat öltő magyar békemozgalom egyik jelentékeny alakja éppen Babits volt. A harmincas évek közepén összegzett Dante-képében nyomatékosítja Dante úttörő szerepét a világbéke-gondolat történetében:

„Számunkra, kik ma az európai egység gondolatával küzdünk, különösen érdekes nyomon követni ennek az egységgondolatnak fokról fokra való hódítását e nagy középkori lélekben. A De Monarchia hatalmas lépése a költőnek (és az emberi léleknek) a Béke és Egység szent gondolata felé. Ma is mai, s valóban avulhatatlan politikai utópia, örök álom a világ egybeolvadásáról, az ember testvériségéről... Az örök békét elérni az ember célja és kötelessége” (BABITS 1979: 179).

Babits ellentmond Cs. Szabó Lászlónak, amikor arról beszél, hogy Dante nem nemzeti, hanem nemzetek fölötti császárságot álmodott, mely biztosítaná a világ békéjét. Róma nem pusztán a fajt jelentette számára, hanem szellemi, lelki valóságot. A költő inkább volt a világ békéjének és egységének vallásos hitű rajongója, semmint valamely állam vagy nép imperializmusának előharcosa, ez természetesen nem jelenti, hogy ne lett volna lelkes hazafi, firenzei és olasz. Dante világnézete az örök katolikus világnézet, politikája azonban a korhoz illeszkedett, mint minden politika (BABITS 1940).

3.1.2.5. Babits fordításának kritikája

A Babits Dante-fordításával kapcsolatban felmerült kritikák, mint említettem, többnyire a filológiai hűség kérdését boncolgatják. Babits kétségtelenül nem tudott úgy olaszul, mint angolul, franciául vagy németül. A *Divina Commedia* kedvéért mélyedt a nyelv tanulásába, de még 1940-ben, a San Remo-i díj átvétele

idején is konverzációs nehézségekkel küzdött. Gál István szerint minden bizonynyal szakértő segéderőket vett igénybe Dante nehéz szövegeihez. Ambrózy Pál, a nyelvzseni, Hendel Ödön, az olasz–magyar kapcsolatok kutatója a barátai voltak, és Kaposy Józseffel is jó ismeretségbe került, aki addig a legnagyobb magyar Dante-szakértő volt. „Csüggedéseimben ő biztatott, tudatlanságomban ő gyámolított a filológia útvesztői között” (BABITS 1977: 336–341).

A magyar költő visszaadja Dante naturalista népiességét, képszerűségét, epigrammatikus fordulatait, lírai szárnyalását, de Rába György úgy véli, sok túlszínezést és hozzáköltést lehet találni fordításában. Gál István ezzel szemben állítja, hogy a klasszikus fordítások közül csak Arany Arisztophanesze fogható hozzá.

A fordítás szempontjából fontos a három rész stílusának különbsége. Babits a *Pokol* plasztikus stílusával a *Purgatórium* festőiségét állítja szembe, s a *Paradicsom* művészetét a muzsikával hasonlítja össze; a *Divina Commediát* elsősorban lírának tekinti.

A *Pokol* általános népiességének tudatában köznapibb fordulatokkal adja vissza az eredetit, tónushű marad. Nemcsak a versek pontos átvitelét tartja fontosnak, hanem, ha van rá lehetőség, olykor még az eredeti sorok hanghatását is próbálja visszaadni (RÁBA 1969: 132). Korabeli kritikák Babits fordítói szabadságát marasztalják el, egyes kritikákban az értelmi eltérésekről, modorosságról is szó esik. A *Pokol* több részletével kapcsolatban felmerült az utánköltés kifejezés. Fordítói szabadsága jóval erősebben jelentkezik ebben az időben, mint a *Színjáték* további két részének fordítása során. Betoldások, kihagyások, összevonások, színezések jellemzik, ami a nehéz formához való alkalmazkodás következménye, stílusa olykor dekadens jegyeket mutat az eredeti egyszerűségéhez képest. A fordítás verselését azonban mindenki elismeri. Egyes fordulatokat például Rába jobbnak tart Szász vagy Zsigány tolmácsolásában, mondván, hogy Babits Dante-szövegére a szimbolizmus és a szecesszió nyomja rá bélyegét. Képes Géza egyenesen „hígításnak” nevezi Babits jelzőinek, határozóinak az eredetinel sűrűbb előfordulását. Fordításkritikai cikkében az általa „irodalmi babonának” nevezett jelenség mibenlétét fejti ki. Irodalmi babona, hogy egy kanonizált fordítás minden szempontból tökéletes tükörképe az eredetinek, és felesleges, sőt nevetséges kísérletezés lenne a mű újrafordítására vállalkozni. Képes Géza állítja, hogy például Bérczy *Anyeginje* azért nem jó fordítás, mert nem puskinsi. Egy másik ilyen babonának tartja Babits *Isteni Színjáték*-fordítását. Az pedig azért nem jó, mert nem dantei, ugyanis túlfinomult, csillogó költői nyelvvel adja vissza a szerző népi klasszicizmusát. Danténál nyelvi, stilisztikai nehézségeket nem találunk, csakis tárgyi nehézségeket. Babits fordításában túl sok a jelző, a határozó, az *enjambement*, ami feloldja az eredeti tömörségét; dekadens hangulatot vegyít Dante egyszerű, természetes képeibe. Képes szerint Babits a rímelés és ritmus terén is hibákat követett el, hiszen a nőrímet hímrímmel kombinálja.

„Babits a maga vibráló, dekadens nyelvét borította rá Dante nyugodt, klasszikus, népi ízeiktől duzzadó költői látomására” (KÉPES 1949: 91). A lesújtó kritika végén azért megemlíti, hogy a maguk nemében kitűnőek ezek a fordítások, csak éppen kezdenek elavulni.

Abban, hogy Dante egyszerűbb stílusa és szemlélete érzelmekkel telítődött és színesedett, a szecesszió dekoratív ízlésének hatását lehet felfedezni. A szecessziós stílus tipikus eszköze a tükörfordítás, a calque. „A Pokol-fordítás szecessziós elemei gyakran együtt jelentkeznek, és calque, betoldás, ritka vagy éppenséggel újonnan teremtett ige a különleges élmény hatását kelti:

Hanem a lankadt s hússal nem ruházott
lelkek, színük veszítve, felvacogtak,
mikor a rémes szó fülükbe fázott.

76

Ma quell'anime, ch'eran lasse e nude,
Cangiar colore e dibattieno i denti,
Ratto che'nteser le parole crude.
(III. 100–102)” (RÁBA 1966: 593)

Főként a *Pokol* fordításában lelünk olyan szövegdíszítésre, stilizálásra, amely a stílust dúsítja, néhol mesterkélt módon bűvészkedik a szavakkal. A dekadencia és szimbolizmus fogalmainak egysége a *Nyugat* költői hagyatéka, és ez az élet-érzés sok helyütt megnyilvánul a fordításban. Rába ezt alátámasztandó többek között a IX. ének 18. sorát idézi, ahol az eredetiben az unalom, a spleen fogalmáról nincsen szó:

hol nincs kín, csak a vágy unalma untat
che sol per pena ha la speranza cionca?

(nyersfordításban: aki csak egyetlen bűn miatt vesztette el reményét).

Ignotus szerint pedig lehetetlen a tökéletes fordítás, s ez a rímes és mértékes versre még inkább érvényes, mint a prózára. Fordításról írt cikkében idézi Hatvanyt, aki azt mondta Babits Dante-fordításáról – minden hódolattal a remek iránt –, hogy benne Dante fuvolaszava klarinéttá harsányul. „Ha híven fordítok, akkor a nyelv mond mást, mint az eredeti, ha szabadon fordítok, akkor én mondok mást” (IGNOTUS 1920: 673). Babits helyenként egészen különleges módon még az eredeti szavak hangzását is próbálja eltalálni:

Mit ér a végzettel kocódni dőrén?
Che giova ne la fata dar di cozzo?

(IX. 97)

Egy hegy van ott: hajdan gyönyörű séta
Una montagna v'è che già fu lieta

(XIV. 97) (RÁBA 1966: 597).

A szimbolista és szecessziós jegyek azonban egyre ritkábban fordulnak elő a *Purgatóriumban* és a *Paradicsomban*. Babits maga írja a *Pokol* előszavában, hogy kétségkívül akadnak hibák a fordításában, és hálásan fogadja a kritikusok szigorú bírálatát, melyek majd lehetővé teszik, hogy a következő két rész, a *Purgatórium* és a *Paradicsom* készülő fordításában már meg se jelenjenek ezek a hibák. Valóban, Radó Antal például igen szigorúan ír a *Pokol* megjelenése után Babits fordításáról. A munka nem járt teljes sikerrel, írja. Az elődök egyengették Babits útját, megkönnyítették feladatát. Egy fokkal közelebb jutott ugyan az eszményi fordításhoz, de még kell kísérlet az ideál eléréséhez. Nyelv és verselés dolgában Radó kevés kivetnivalót talál, bár – úgy véli – azért akadnak gyenge rímek. Megrója viszont a filológiai hűtlenséget, és példasorokon, részleteken mutatja be, bírálja a „hamis” fordítást. A németeknek, tudomása szerint negyven *Pokol* fordítása van, de még mindig nincs megfelelő. Babits ugyanígy tovább építi az utat követői számára. „Dicséretes próbálkozásnak” nevezi a *Pokol* fordítását, és úgy véli, Babits Mihályt az eljövendő ideális fordítás előkészítői között is mindig „tisztessé” hely fogja megilletni (RADÓ 1913). Azóta is Radó cikkét tekinthetjük a leghűvösebb kritikának, melyet Babits Dante-fordításáért kapott. Véleményét mi sem fejezi ki jobban, mint hogy később ő maga újr fordította a *Színjáték* első részét, ami 1921-ben, még Babits teljes kiadása előtt jelent meg. Radó Szásszal és Babitscsal ellentétben nem tartotta meg a versformát, a terzinát, hanem rímtelen versekben ültette át Dantét, akárcsak Császár Ferenc, Angyal János, Csicsáky Imre, Gárdonyi Géza és Zigány Árpád, s a szigorú alaki hűségnél sokkal fontosabbnak tartotta, hogy „toldás és kihagyás, módosítás és másítás, nehézkesség és erőltettség nélkül” adja vissza Dante nyelvét (RADÓ 1921: 3).

Harsányi István, a mű korabeli kritikusa viszont egyes részleteket egyenesen telitalálatnak tekint. A fordított kifejezések hol kevesebbet, hol többet mondanak, mint az eredeti, így kiegyensúlyozódik a tartalmi hűség. „[...] a tartalom igazán megcsonkítva sehol sincs, s Babits nyelve, tömörsége, virtuozitása teljesen érvényesül” (HARSÁNYI 1913: 193). Dienes Valéria a fordítás értelmi hűségét meglepően egy testnek érzi a formai hűséggel. A toldásokat és hozzáadásokat nem hibáknak tekinti, hanem épp a fordítás sikerének eszközeiként sorolja fel. A rímelés ugyan nem követi a hagyományos rímszabályokat, de éppen ezért

érdekes, sosem unalmas. A fordító a jegyzetektől, magyarázatoktól és ábráktól sem sajnálta az időt, fáradságot, gondot (DIENES 1913). Fél évszázaddal később Kardos Tibor némiképp árnyaltabb kritikájában „a fordítás a magyar költői nyelv diadala és nagyszerű irodalmi alkotás, mégha a filológiai hűség nemegyszer kárt is szenved” (KARDOS T. 1965: 1004).

Király György arra emlékeztet, hogy alig 30 év van Szász Károly és Babits fordítása között, nyelvezetükben azonban ennél jóval nagyobb időkülönbség érezhető. Nézzünk csak meg néhány sort mindkét fordításban:

Szász

Babits

„Álmomba’ szépen, ifjan tűnt nekem föl

„Egy ifju szép hölgy tűnt elé

bolyongva,

Egy hölgy, a völgyi síkon járdalóba’

virágos réten, álmaim leánya,

Virágot szedve s ajkin dala zendül:

virágot szedve, s ilyen dalba fogva:

„Ki nevemet megtudni vágy valóba’

„Tudja meg, aki nevemet kívánja:

Lea vagyok, s jártomba szép kezemmel

Lia vagyok, és gyönyörű kezemnek

Virágokat szedek s kötök csomóba”

koszorút kötni drága tudománya”

(*Purgatórium* XXVII. 97–102). (Idézi KIRÁLY 1920: 870)

Gál István – aki már tizenkilenc éves egyetemi hallgató korában, 1931-ben interjút készített Babitscsal, s később ötven éven át dolgozta fel, elemezte és kutatta Babits szellemi életművét – egyenesen magyar irodalmi remekműnek nevezi.

„Dacára nagyszámú műfordítóinknak költőink seregében, bizvást állíthatjuk, hogy belátható időn belül nem akad vállalkozó ilyen méretű munka elvégzésére. Nem egy irodalom, mint például a német egy időben nemzedékről nemzedékre új meg új fordításokban prezentálja a világirodalom remekeit. Ma már azonban ott sincs ez divatban. Babits Dantéja valószínűleg olyan egyedülálló remekmű marad a maga nemében, a magyar nyelvnek önmagában is egy olyan sajátos remeke, mint a Károli Biblia, Bérczy Anyeginje, Arany Hamletje vagy Arisztóphanésze” –

írja a *Vigiliában* (GÁL 1980: 100).

3.1.3. Babits és Shakespeare

3.1.3.1. Shakespeare helye Babits fordítói munkájában

Az irodalmi nyelv forradalma, amely a magyar lírában Ady *Új versek* című kötetével kezdődött 1905-ben, a műfordításirodalomba szükségképpen később hozott változást.

1924-ben Babits a teljes új magyar Shakespeare tervét hirdette meg a *Nyugatban*. Élete útján, akárcsak Dante, Shakespeare is végigkísérte. Első előadása Fogarason 1909-ben Shakespeare-ről szól, halála előtt néhány nappal pedig a következő sorokat írja: „Nekem könyv csak Proust és Shakespeare fontos...” (BABITS 1941: 266). A Shakespeare-szonettek fordításai között Babits 1916-ban született két átültetése volt az új műfordítói stílus előfutára, a modern költői nyelv és a modern költői szemlélet igazi áttörését pedig Szabó Lőrinc 1921-es teljes fordítása jelentette (É. Kiss 1975).

3.1.3.2. A vihar fordítása

Babits az első világháború kitörésekor lát neki *A vihar* fordításának. Az előszóból megtudjuk, hogy a háború okozta lelki válságból akart vele kimenekülni. Rába György szerint kései művében, a *Jónás könyvében* Prospero epilógusához hasonló eljárást követ: a mű végén egyes szám első személyben fordul a felsőbb hatalmakhoz, akárcsak Prospero-Shakespeare a nézőkhöz, mintegy levette magáról álarcát (RÁBA 1969: 157).

Tóth Árpád Szász Károly *A vihar*-fordításával Babitsét összehasonlítva megállapította, hogy az utóbbi sokkal hívebb az eredetihez, mint Szászé, pedig a legszigorúbb fordítói elvek betartásával, nagy pontossággal készült. Szász fordításáról Babits egyébként elismerően nyilatkozott, át is vett belőle egy-két kifejezést vagy rímet. A „fordítás-gyáros” Szász olvasását azonban zavarja, hogy sorai gyakran döcögösek. Az új fordítás könnyű, érthető, beszélhető.

„Babitsnál Prospero élete egy »szálát« adja Ferdinánd kezébe, (Shakespeare-nél is »thread«). Szász az itt furcsán ható »ideg« szót használja. Babits Hymen lámpását említi (az eredetiben is »lamp«), Szász »szövétnek«-ről beszél.” (TÓTH 1917: 222)

Az egyéni beszédjellemzők meg a szójátékok is jobban sikerültek Babitsnál. Babits nem fűzött be toldaléksorokat, és nem kevert bele pesti zsargon-szavakat. Gál meggyőződése, hogy fordításával a magyar irodalom Shakespeare-kultuszának új korszakát nyitotta meg: hiszen Kosztolányi és Szabó Lőrinc Shakespeare-fordításai mind *A vihar* ösztönzésére készült munkák. „Babits, Kosztolányi és

Szabó Shakespeare-fordítói tevékenysége kizárólag a nagy magyar fordító-triász, Vörösmarty – Petőfi – Arany működéséhez mérhető” (GÁL 2003: 35).

Miben áll fordítói elveinek újdonsága? Babits elkészítette a Shakespeare-fordítás alapelveinek tervezetét. A terv grandiózus. Babits néhány pontban összefoglalja a fordító jogait és kötelességeit. A fordítói előírásokat a következőképp summázhatjuk: A régi fordításokból az egyedül helyes vagy lehetséges megoldásokat át kell venni, és a külföldi fordításokat is fel kell használni. A formának egyes kiugrásait sem szabad figyelmen kívül hagyni. Minden rímet rímmel kell fordítani, s a dalokat pontosan az eredeti versmértékben kell visszaadni. A nyelvezetnek az eredeti nyelvezethez kell illeszkednie. A régies nyelven írt részeket diszkréten kell archaizálni az Arany-féle Hamlet-közzjáték mintája szerint. A népies és magyaros túlzásoktól óvakodni kell, de nem szabad megriadni a kifejezés merészségétől, az idegen szavaktól vagy az argótól. Az erkölcsi vagy ízlésbeli szelídítés sem helytálló, ez legfeljebb a színpad joga. A játék gyakran fontosabb az értelemnél, ilyenkor a játékot kell fordítani. A szöveg érthetősége fontos, csak ott lehet homályos, ahol az eredeti is az. Francia, latin és olasz idézeteket az eredeti nyelven kell hagyni. A *sirt* uramnak, a *mylord*ot azonban *mylord*nak kell fordítani (BABITS 1924: 159–160).

Azelőtt Arany János írta le részletesen a Shakespeare-fordításról vallott elveit. Ebben elsősorban tartalmi hűséget követel: nem kívánja a szótagszám, valamint a rímek hű követését – a durvább fordulatokat pedig kihagyná, azon spontán szociolingvisztikai megfigyelése okán, hogy a magyar közönség szeméremérzéke erősebb, mint az eredeti mű angol közönségéé. Babits ezzel szemben a formai egyenetlenségeket, az egyéni stílus merészebb kiugrásait is követni kívánja, a rímekhez, félsorokhoz, dalbetétekhez ragaszkodik, nem riad vissza az argótól, az idegen szavaktól sem (BABITS 1924). A *vihar* fordításában meg is valósulnak mindezen kíváncsiak: az egyénítés és a hangnemek változtatása különös jelentőséget kap. Az argó, vagy legalábbis a pongyola szóhasználat pedig sikeresen megjelenik a szereplők beszédében. Rába Szász Károly és Babits fordításának részleteit hasonlítja össze, ami a szereplők egyéni stílusát illeti, és megállapítja, hogy míg Szász zamattalan, és egységesíti a stílusokat, Babits nyelve érzékelteti a szereplők jellemét, és az alpári szóhasználatot is próbálja visszaadni.

Király György összehasonlítása szerint anyagi hűség tekintetében mindkét fordítás kiállja a kritikát. Babitsnak újabb és megbízhatóbb segédeszközök álltak rendelkezésére, így elkerüli az apróbb tévedéseket, melyek Szásznál néhol megtalálhatóak. Szász fordításának fő hiánya, hogy a pajzán, groteszk elemeket erősen letompítja. Babits viszont néha túltesz az eredetin a merész fordulatokban. A következő megoldást Király például lipótvárosi argó kifejezésnek minősíti.

„Épen jól mondja: *pont* fakó a föld
No van egy kis *nuance* zöldje is.”

„The ground, *indeed*, is tawny.
With *an eye* of green in it.” (Király kurziválásai)

Szász pedig a vaskosabb tréfákat nem engedi érvényre jutni. Például Shakespeare e sorát „as leaky as an unstanched wench” a következőképp fordítja: „olyan lyukas mint a rosta”, míg Babits szó szerint visszaadja kifejezést „olyan lyukas, mint egy telhetetlen ringyó”.

A jambikus részek emelkedettebb stílusú párbeszédeiben azonban Király szerint Szász jobban kiállja a versenyt, a tarka és természetes szókincs viszont szintelenebb, mesterkéltébb lesz. A két fordítás két különböző kor esztétikai és irodalmi felfogását tükrözi. A realizmus térhódítása az eredeti nyersebb Shakespeare-t támasztotta fel. „Már szükségessé vált, hogy a Kisfaludy Társaság nemesen stilizált Shakespeare-je mellett egy eredetibb jusson szóhoz” (KIRÁLY 1917: 652).

A *vihar* átültetésétől kezdődik tehát Babits második fordítási korszaka, mely kevésbé személyes, jobban igazodik az eredeti mű sajátosságaihoz, és tudatos filológiai hűséget mutat. Tóth Árpád ezt a vélekedést nem teljes mértékben osztja, amikor azt írja: Babits hiába utal arra, hogy Shakespeare és Dante fordításai kevésbé vannak átítatva babitsosságtól, mint korai versfordításai; szerinte azokból is ki lehetne elemezni a fordítói alkotás eltolódásait. Ám ő éppen ebben érzi különös varázsát: „Jelentős műfordító a legritkább esetben győzheti le teljesen önmagát” (TÓTH 1920: 213).

A *vihart* azért jelölhetjük mégis fordulópontnak Babits műfordítói munkásságában, mert a drámafordítás egészen más ismereteket, képességet kíván, mint a lírafordítás. A nyelvi fantázia itt nem érvényesülhet olyan mértékben, hiszen a párbeszédekben érvényre jutó jellem- és helyzetábrázolás sokszor inkább köznyelvi ismeretet kíván. A nyelvi képzelőerő elsősorban a dalbetétek, az érzelmi kitörések tolmácsolása során bontakozhat ki. A hangnemeket, stílusokat változtatnia kell a különböző szereplők szóhasználatában, és a természetesség, a szöveg kimondhatósága is meghatározó tényező. Hevesi Sándor például, amikor színre akarta vinni ezt a Shakespeare-művet, Szász Károly fordítását előadhatatlannak találta. A színpadon kimondott mondatokon nem lehet hosszasan gondolkodni; ha nehezen érthetőek, fárasztóvá válik az előadás. Hevesi tanulmányában az első felvonás második jelenetének kezdő sorait hasonlíttja össze Szász és Babits fordításában:

„Babits

Ha bűverőd igézte, jó apám,
E vad szeleket bögni: csillapítsd le.
Az ég szagos kén-záport öntene,
Ha fölnyújtózva föllegig, a víz
Nem oltaná el.

Szász

Ha bűverőd készítette így, jó atyám,
A bűz tengert tombolni: csillapítsd le,
Az ég, úgy látszik, kén-árt öntene,
Hacsak a víz, meghágva vára ormát,
Tűzét el nem oltja.

Ezt az öt sort nem mondathattam el színésznővel, mert Shakespeare szerint a drámai helyzetet tekintve Mirandának izgatottan és sebesen kell e szavakat elmondania. Márpedig nincs az a tökéletes színésznő, aki ezeket a sorokat természetes hangon meg tudja értetni a közönséggel” (HEVESI 1919: 209).

Hevesi szerint Babits „hála istennek” nem jó teoretikus, mert bár Schlegel német Shakespeare-fordítását magasztalja *A vihar* előszavában, melyet fel is használt, mégsem „ártott meg neki”. Hevesi szerint ugyanis Schlegel teljesen „simára fésüli”, „megnyírja” és „beparfümözi” Shakespeare mondatait, ezzel szemben Babits az eredeti stílus visszaadásában Arany Jánost és az új német Shakespeare-fordítót, Gundolfot követi. Kosztolányi a „betű szerinti hűség bűvöletéről” beszél Babits *A vihar* fordításával kapcsolatban, melyet a következő háromsoros részlettel támaszt alá:

„...you demi-puppets that
By moonshine do the green sour ringlets make,
Where of the ewe not bites.

Ti fél-babák, kik olykor
Holdas fűvön táncoltok zöld-fanyar
Karéjt, hová juh nem harap” (KOSZTOLÁNYI 1933: 310).

Bár Rába György szerint Babits megfogalmazása természetesebb, könnyedebb, mint Szászé, ebben az esetben az első három sort mi Babits átültetésében sem

találjuk lényegesen egyszerűbbnek, kimondhatóbbnak. Hevesi egyébként Babits fordítását sem tartja tökéletesnek, és több helyről idéz erőszakolt, homályos kifejezéseket vagy nem színpadra való mondatokat. „Szövege a költői elv túlsúlya miatt nem kifejezetten színpadra való [...]” (SZELE 2006: 88). 1959-ben Mészöly Dezső újrafordította *A vihart*, melyet a Madách Színház mutatott be. Ezt követte Eörsi István 1994-es fordítása, a legújabb fordítás pedig Tandori Dezső tollából való, ezt választotta például Zsámbéki Gábor 2002-es rendezéséhez.⁶

3.1.4. Összefoglalás: Babits fordításszemlélete a nemzetközi hagyományok tükrében

Az előbbieken bizonyos művek fordításának tükrében mutattam be Babits fordításszemléletét, annak változásait, a korai fordításoktól az utolsó munkáig. Hogyan kapcsolódik e felfogás a nemzetközi hagyományokhoz?

A *Paradicsom* előszavában írja a fordító: „...hiszem, hogy a magyar költői nyelvnek olyan lehetőségeit ígéri (ha nem is teljesíti), melyeket csak a mi nemzedékünk kezd sejteni igazán”. Ez a mondat rendkívül fontos fordításszemlélete megvilágításának szempontjából. Itt lehet ugyanis a nézeteit összekapcsolni a német hagyománnyal: Humboldt, Schleiermacher, Schlegel, Goethe és a többiek fordításfelfogásával. Nem mondhatjuk, hogy Babits teljes mértékben az elidegenítő fordítás mellett tenné le voksát, és, követve Schleiermacher álláspontját, csakis a célközönséget szeretné az eredeti szöveghez közelíteni. Fordítói megoldásaiból és nyilatkozataiból azonban mindenképpen kiderül, hogy nemcsak magához kívánja közelíteni az idegen műveket, hanem ő maga tesz lépéseket az eredeti szöveg felé, így gazdagítja, újítja a magyar költői nyelvet. Felfogásában a fordításnak az eredeti iránt kell ellenállhatatlan vonzalmat keltenie.

Babits – annak ellenére, hogy korai és késői szemlélete közt némi változás tapasztalható – mindig is a forrás- és célszöveg minél tökéletesebb megfelelését tartotta irányadónak. 1912-ben írt Dante műhelytanulmányában az egységes kultúrát jelölte meg a fordítót vezérlő eszményként. Az európai irodalmat az „egymásnak felelő” „egészen nagyok”-ra figyelve mutatja be, „akik együtt-egygyek, egymás folytatásai, egyetlen lélekáram részei” (BABITS 1980: 232). Eszménye, miszerint „mennél hívebbek maradunk a szöveghez *formailag*, annál több kilátásunk van arra, hogy *tartalmilag* is hívek maradunk, legalább ahhoz, ami a tartalomban a lényeg” (BABITS 1978a: 276), inkább a hű és hűtlen fordítás szembeállítását, a fordítások hierarchiáját feltételezi, mintsem a különféle átköltések egyenrangúságának lehetőségét. Írta is, hogy akkor kell egy művet

⁶ Az öt fordító – Szász, Babits, Mészöly, Eörsi, Tandori – megoldásainak különbségeiről lásd KÁLLAY 2005.

újrarendezni, ha a már létező átköltés „meghamisítása az eredeti vers hangulatának” (BABITS 1978a: 276). Tóth Árpád fordításait azért méltatja, mert azokat „az eredeti tónusának pontos visszaadása”, „a tökéletes formahűség és hangulati szigorúság”, „szigorú, tanulmányos hűség” jellemzi formai és tartalmi szempontból egyaránt; a fordító az idegen műalkotást akarja meghódítani (BABITS 1973: 36–38). Azt tehát nem látta, hogy a nyelv, a befogadó kultúra folyamatos változása kizárja az egyedül helyes vagy lehetséges megoldást, a végleges, örökérvényű fordításokat.

Magyarországon a műfordítás elméletében és gyakorlatában egyébként még évtizedekig Babits felfogása számított irányadónak. A mai szemlélet szerint ezzel szemben „a fordítás sikerének nem a forrásszöveghez való hűség a feltétele, hanem az, hogy az átköltés képes-e beilleszkedni a célnyelv hagyományába”. Babits felfogása azzal a nézettel állítható szembe, „mely szerint a fordító szükségképpen elemeire szedi a forrásszöveget, azaz megfosztja kánoni rangjától, és új kánoni rangot biztosít az átköltött szövegnek egy másik hagyományban” (SZEGEDY-MASZÁK 1998a: 70).

Babits *Az európai irodalom történetében* a következőképpen fogalmazza meg azt, hogy a fordítás az alkotástól világosan elkülöníthető:

„August Wilhelm Schlegel maga nem nagy költő. De milyen tökéletes átérzéssel tudott behelyezkedni más költők világába! Milyen valószínűtlenül bravúros és mégis eleven művészettel faragta a kemény német nyelvbe a romantika nagy költőideáljának százféle hangulatú verssorait! Shakespeare hatása kevesebb lenne a világon, ha ő nem lett volna. Hány kitűnő szellem kapta e nagy hatást először általa! A műfordító is a világirodalom munkása; mint-hogy a méh, ki egyik virágot a másikkal megtermékenyíti, munkása a virágtenyészetnek, bár maga nem virág” (BABITS 1979: 395).

3.2. ALBERT VERWEY (1865–1937) FORDÍTÁSSZEMLELETE

„A fordítás az olvasás egy formája”

(VERWEY 1923a: 5).

Albert Verwey nevéhez Hollandiában elsősorban a Nyolcvanasok mozgalma fűződik, melynek egyik hangadója volt. Hadd szóljunk néhány szót erről a 19. század végi holland irodalmi mozgalomról. A Nyolcvanasok fellépésével Hollandiában végleges, visszavonhatatlan változás ment végbe. A változás először is a művész pozícióját illeti: a költő az Istenek kiválasztottjává válik, vátesz, zseni, akinek olyan területekre van bejárása, ahová közönséges halandó be nem teheti a lábát. A művészet kizárólag esztétikai mértékkel mérhető: etikai, politikai, vallási normák nem alkalmazhatók. Az új szemléletben a művészet szenvedély, a forma pedig egyenlő a tartalommal, abban az értelemben, hogy a forma teremti a tartalmat, és a tartalom hasonítja magához a formát. Ezek a nézetek 1880 körül Európában nem tűnnek különösebben forradalminak, a Nyolcvanasok mozgalmát egyes irodalomtörténészek a romantika megkésett hullámának tekintik (DE SCHUTTER 2000). A mozgalom gyökere Wordsworth-ig, Shelley-ig nyúlik vissza. A fiatal mozgalom reprezentáns folyóirata a *De Nieuwe Gids* (Új Kalauz), amely fénykorát 1885 és 1893 között élte. A folyóirat egyrészt reakció a *De Gids* (Kalauz) című folyóiratra, a holland irodalom kezdetben ugyanúgy forradalmi, később pedig konzervatívvá lett szócsövének működésére, amely megtagadta a publikálást a fiatal újítóktól. Másrészt az új folyóirat alapítói és szerkesztői – Frederik van Eeden (1860–1932), Frank van der Goes (1859–1939), Willem Kloos (1859–1938), Willem Paap (1856–1923) és Albert Verwey – megcsömörlöttek az úgynevezett *dominee* [lelkész]-költészettől, melyben szüntelenül a vallás és a család ideálját énekelték meg. A szerkesztőség összetétele folyamatosan változott, többnyire ideológiai viták és emberi konfliktusok miatt, melyeknek gyakran Willem Kloos volt a kioldozója, illetve katalizátora. A *De Nieuwe Gids* körül mítoszok keringtek, a lapot botrányok övezték, mindazonáltal tagadhatatlan, hogy a legdicsőösebb folyóirat volt a holland irodalom történetében. Feltűnő, hogy ebben a folyóiratban, ahol gyakran heves viták folytak elméleti kérdésekről, a háttérben folyvást rendkívül személyes és a korhoz képest szerföltött kényes ügyek játszottak szerepet. De Schutter egyenesen egy shakespeare-i tragédiához hasonlítja a lap történetét, melyben az ember nagysága és nyomorúsága felváltva dominált (DE SCHUTTER 2000: 31).

Verwey tehát a *De Nieuwe Gids* első szerkesztőségének magjához tartozott. Az első években teljes odaadással tisztelte költőtársát, Willem Kloost, és

szentelte magát a Nyolcvanasok ideáljainak. Kloossal összehasonlítva Verwey-ről azonban viszonylag kevés publikáció jelent meg. Mindketten egyértelműen az érzelmi költészet mellett tették le voksukat. Két fronton harcoltak egyidejűleg: Beets⁷ és társai egyhangú és elavult moralizálása, valamint a kor bizonyos költőinek olcsó szentimentalizmusa ellen. Verwey Kloos iránti teljes odaadásából született első, *Van de Liefde die Vriendschap heet* (A Szeretetről, amit Barátságoknak hívnak) című szonettciklusa valószínűleg a legvakmerőbb és legmegbotránkoztatóbb írás, ami valaha megjelent a *De Nieuwe Gids* lapjain. Kloost ugyanis mint Isten fiát imádja e költeményekben.

Verwey 1888-as eljegyzése Kitty van Vlotennel azonban olyan torzskoldáshoz vezetett, melynek következményeképp Verwey 1889-ben elhagyta a *De Nieuwe Gids* szerkesztőségét. Kloos és Verwey szakítása az akkori irodalmi élet óriási eseménye volt, és nagymértékben hozzájárult a lap hanyatlásához. Verwey ezután Van Deyssellel megalapítja a *Tweemaandelijksch Tijdschrift* (Kéthavi Folyóirat 1895–1902) című lapot, ami később a *De Twintigste Eeuw* (Huszdik Század 1902–1905) néven működik tovább. A *De Beweging* (Mozgalom) című folyóiratban (1905–1919) Verwey elhatárolta magát korábbi nézeteitől. Megtagadta korábbi mentora és barátja, Kloos zabolátlan individualizmusát. A költőnek nem szabad kizárólag a szépségre összpontosítania, ami csupán földöntúli, pusztán szellemi valósághoz vezethet bennünket. Platón nézeteit Spinoza gondolataira cseréli, és azontúl a költészet céljának minden dolog isteni lényegének szavakba öntését tekinti. A Nyolcvanasok mozgalmának történetét is újraírja: e mozgalom nem volt több, mint egy kis fogaskerék egy nagy Mozgalomban, mely egész Európát bejárta.

Verwey az évek múlásával egyre kevesebb eredeti munkát írt és egyre többet fordított. Sokoldalú a fordított művek listája: Shelley, Hoffmansthal, Goethe, Hölderlin, Shakespeare, Rimbaud, Wordsworth, Milton, Ronsard, Petrarca, du Bellay, Dante. 1920-ban *Poëzie in Europa* címen kiadja addigi versfordításainak gyűjteményét. Érdekes módon ez a dátum is egybeesik Babits összegyűjtött versfordításainak, a *Pávatollak* kötet kiadásának évével. Természetesen a fordított költők listájában is bőven vannak átfedések. Utolsó éveiben egyetemi tanár, 1924-ben professzorrá nevezik ki a holland irodalomban végzett munkásságáért.

De Schutter Kloost Verlaine-hez, Verweyt Rimbaud-hoz hasonlítja. Verwey is fiatal tehetség, aki néhány év alatt kiégett: olyan szfinx, aki egyetlenegyszer felfedte arcát, majd egész életében a fordítás és a tudomány álarca alatt keresett oltalmat. Korának talán legtudatosabb műfordítója, ami alatt a következőket

⁷ Nicolas Beets az ún. *domineespoëzie* (lelkész-költészet) prominens képviselője, a *De Gids* című folyóirat szellemi atyja.

értjük: produktív és sokoldalú fordító, aki elméleti alapot is keres munkájához, valamint a fordítás mint téma is rendszeresen megjelenik nem szépirodalmi műveiben.

3.2.1. Dante *Isteni Színjáték*ának fordítása

1923-ban jelent meg a haarlemi Tjeenk Willink kiadónál Dante *Isteni Színjáték*ának teljes fordítása. Verwey közel két évig dolgozott rajta. Érdekes összehasonlítani a fordítás tempóját Babits Mihályéval, aki, mint a róla szóló fejezetben említettem, a három részt tizenöt éven át fordította.

Verwey abban az időben már többé-kevésbé a holland irodalom periferiájára került, különösen miután 1919-ben folyóirata, a *De Beweging* is megszűnt.

Verwey *Isteni Színjáték*a volt a kilencedik a holland fordítások sorában,⁸ mindazonáltal az első olyan megjelent fordítás, amely követte a kizárólag nőírmekkel végződő eredeti formáját. A legújabb, 2000-ben készült rímes-metrikus fordítás Peter Verstegen és Ike Cialona munkája.⁹ Azelőtt részfordítások és próza-fordítások készültek Dante művéből.

Verwey így nyilatkozott saját fordításáról:

„Remélem, hogy a sajtónak és a közönségnek szüksége van Dantémra. Én magam ebből a szempontból pesszimista vagyok. Annál rosszabb nekem, mivel még soha nem voltam ilyen elégedett saját munkámmal, mint ezzel a Dantéval. Attól tartok, hogy az előszóban túlságosan is felfedtem elégedettségemet. Az az igazság, hogy még soha nem sikerült olyasmit megvalósítanom, amit egész életemben lehetetlennek tartottam. Szeretném, ha a fordításomat úgy olvasná valaki, mintha eredeti vers volna, és nem hasonlítani össze a forrásművel, mielőtt a hatása alá kerül. Akkor észre fogja venni, hogy valóban teljes Dante-olvasatot nyújtottam számára – még ha szabadságában is áll emellett egy másik olvasatot meghódítani” (idézi KOSTER 1994: 61).

A büszkeség és elégedetlenség eme keveréke jellemzi a levelet, melyet Albert Verwey Maurits Uyldertnek¹⁰ írt három hónappal az *Isteni Színjáték* fordításának befejezése után. Dante-fordításának előszavában Verwey leírja, hogyan jött

⁸ Frans van Dooren *Isteni Színjáték* fordításának (Amsterdam/Baarn 1987) bevezetőjében áttekintést nyújt a *Színjáték* fordításának hollandiai történetéről: A. S. Kok (1864), J. C. Hacke van Mijnden (1873), U. W. Thoden van Velzen (1875), Joan Bohl (1884), P. B. Haghebaert (1901), J. K. Rensburg (1908), H. J. Boeken (1910), A. J. H. van Delft (1921), Frederica Bremer (1940).

⁹ Amsterdam: Atheneum-Polak & Van Gennep, 2000.

¹⁰ Maurits Uyldert (1881–1966) a *De Beweging* költője, életrajzi prózát is írt, többek között Verwey munkásságáról.

létre a fordítás. Rájött, hogy a *Színjáték*ban kell lennie egy pontnak, ahol Dante elképzelése a mű egységéről tapinthatóan megjelenik, és ha azt egyszer megtalálta, és ott megfogja Dante hangját, akkor minden más rész tónusának is birtokában lesz. E pont keresésével kezdődött a fordítás. A *Purgatórium* 27. énekéhez többször visszatér, először csupán azt fedezi fel, hogy a *Színjáték* bármely más hangjához képest sokkal erősebben érinti meg. E felfedezés vezetett az ének újramegújraolvasásához, amíg „az olvasás magától fordítássá vált” (VERWEY 1923: 9). A *Purgatórium* 27. énekében Dante a Tisztítótűz hegyén búcsút vesz Vergiliustól, és újra találkozik Beatricével. Csábította a gondolat, hogy lefordítsa ezt az éneket, valamint az elsőt, bevezetésként, amiből természetesen következett a többi ének fordítása. A fordítás tehát szinte magától jött létre a szövegben megtalált „felismerésből”, melyet munka közben még jobban kidolgozott. Észrevehetjük, hogy „a Tisztítótűz hegyén nyert felismerés” mind Dantéra, mind Verwey-re vonatkozik. A fordítást itt nemcsak a szöveg újraolvasásaként kell felfognunk, hanem újraéléseként is. Verwey nyolc hétig dolgozott a *Pokol* rímbe foglalásán

„nap mint nap, sőt, mondhatom, hogy szinte éjjel-nappal [*Babits közel két évig dolgozott a Pokol fordításán!* – V. O.] minden egyes sornál kész voltam letenni a tollam, ha elakadtam, ám a tettvágy és a további munka kilátása újra meg újra túljuttatott a nehézségeken. [...] Azután sem hagyott nyugodni a *Színjáték*. A fordítás tempója azonban nyugodtabbá vált. A *Purgatórium* egy egész évet, a *Paradicsom* pedig fél évet vett igénybe” (VERWEY 1923a: 12).

Verwey a *Pokol*-fordítás befejezése után Uyldertnek írt levelében csodálatának ad hangot, hogy egyáltalán sikerült befejeznie a művet. Nem csupán átültetni kívánta a munkát, hanem az olasz költeményt holland költeménnyé változtatni.

Paul Cronheim, Verwey verseinek német fordítója, a *De Stem* (*Hang*) 1937-ben, Verwey halálakor kiadott különszámában különösen drámai képet fest arról, milyen körülmények között készült a fordítás.

„A személyes szenvedés, a vágy valami olyasminak a véghezvitelére, ami teljes embert követel, mégis odáig vitte, hogy ezen a művön próbálja ki erejét. 1922 és 1923 között, a leghidegebb tél idején, íróasztalához szegezve, egy olyan szobában, melyet alig lehetett befűteni, kora reggeltől késő éjszakáig dolgozott alkotóvágytól hajtva [...]” (Idézi KOSTER & NAAIJKENS 2002: 71)

Mintha a *Pokol* fordításának feltételei közé tartoznának a „pokoli” körülmények – hiszen tudjuk, hogy Babits pedig Fogarason fogott hozzá az első rész fordításához, ahol valóságos száműzetésben érezte magát. Jóllehet Verwey a teljes terjedelmű fordítás híve volt – ellentétben Stefan Georgéval, aki csupán töredékeket

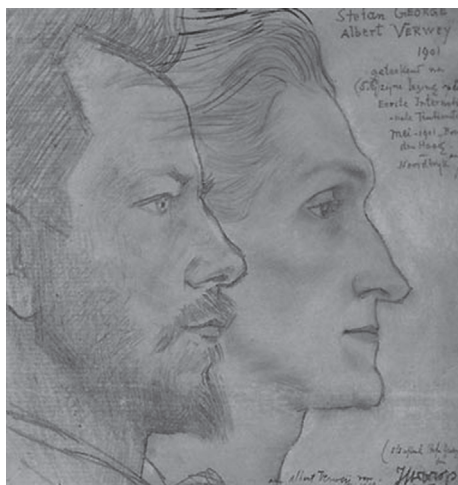
publikált az *Isteni Színjáték*ből – mégis megpróbálta a *Pokolt* mint különálló részt kiadatni. A kiadó azonban pénzügyi okokra hivatkozva visszautasította az ajánlatot. Tehát nem csupán Verwey volt pesszimista a fordítás fogadtatását illetően. Levelében kifejti nézeteit a *Színjáték* fordításáról, és – ha egy-egy mondat erejéig is – kritizálja a korábbi átültetéseket. Hacke, Ten Kate, Bohl fordításának nyelvezetét könyvízünek találja, Rensburg a rím-ben-mértékben hagy kívánnivalót maga után, a prózafordításokat (Boeken, Van Delft) pedig nem is értékeli, hiszen azok csupán segédeszközként szolgálhatnak a gondolatok megismeréséhez, valamint nem fűz kommentárt a rímtelen sorokban készült fordításhoz (A. S. Kok) sem. Mindent egybevetve meggyőződése, hogy az ő fordítása az első, melynek alapján a holland olvasó valóban hű képet kap a *Pokol*ról mint költeményről. Verwey tehát meglehetősen öntudatosan nyilatkozott fordításáról, és úgy vélte, nagy szolgálatot tesz vele a holland olvasóknak.

A *Pokol*hoz írt előszavában azonban egyáltalán nem hoz szóba konkrét korábbi fordításokat, kizárólag Stefan George nevét említi: ő az egyetlen az elődök közül, akinek német fordítástörékeit kiválónak találja. Egy 1910-ben írt cikkében egyébként összehasonlítja Boeken prózafordítását George mértékes-rímes fordításával, és arra a következtetésre jut, hogy pontosság tekintetében a formahű fordítás egyáltalán nem múlja alul a másikat, sőt, ezáltal még pontosabb, érdekesebb, világosabb és harmonikusabb (VERWEY 1923b: 103).

„Mivel Angliában a rímek miatt, Franciaországban az ott kevésbé kultivált versmérték miatt (tizenegy vagy tíz szótagos mérték) valódi fordításra nem vállalkoztak, Németországban és Hollandiában pedig a nőrímes terzina ritka, csekély számú elődöm munkájából könnyedén lemérhettem merész tettem nehézségi fokát. Nem volt olyan fordítás, ami kielégített volna. Kizárólag Stefan George töredékeit tartottam kiemelkedőnek. Ő azonban csupán részleteket ültetett át, egyik előszavában pedig tudomásunkra hozza, hogy az Isteni Színjáték teljes fordítását aligha tartja megoldható feladatnak.” (VERWEY 1923a: 6)

Meg kell jegyeznünk, hogy a holland költő szoros barátságban volt Georgével, és egy teljes kötetet szentelt kapcsolatuk leírásának, George személyisége ábrázolásának (VERWEY 1934). Verwey olyan bensőséges módon ismerte a német költő-fordítót, hogy ő tekinthető az egyik legmegbízhatóbb tudósítónak, ezért könyve George élete és munkássága ismeretéhez is nagymértékben hozzájárul. 1895 és 1928 közötti barátságuk emlékeiről ír e könyvben, ami később lényegesen hűvösebbé vált, legfőképp a nacionalizmussal és a világháborúval kapcsolatos álláspontjuk különbözősége miatt. A fegyelem fogalmával rokonszenvező George számára a világháború szinte apokaliptikus jelentésű, Isten akarata.

A kozmopolitább beállítottságú Verwey azonban úgy véli, a háborúnál összehasonlíthatatlanul fontosabb a szellem és a költészet mélysége, értékei. George egyébként számos holland költeményt fordított németre, köztük Kloos szonettjeit és Verwey verseit (BRAAK 1951: 270–274). Itt is felfedezhető kapcsolódási pont a magyar Babits személyével: az ő munkáját ugyanis a Babits-kutató Gál István George irodalomterjesztő tevékenységéhez hasonlítja (GÁL 2003).



Jan Toorop (1858–1928) rajza:
Stefan George és Albert Verwey profilja

1923-ban tehát Verwey egy másik kiadónál járt sikertelen próbálkozása után megjelenik a teljes *Isteni Színjáték* fordítása, a három rész külön-külön és egybekötve is. Az előszóban Verwey arról is beszámol, melyek voltak a fordítás során legfontosabb elvei, megfontolásai. Először is leszögezi, hogy Dante műve rímes vers, és valamennyi rím kétszótagos. Ez tűnődésre készteti, vajon a holland nyelvben a kétszótagos nőrímek készlete elegendő-e ehhez a feladathoz, vajon nem nagy-e az esélye annak, hogy amikor az ember a mű egy részét átültette, és a készlet csekélynek bizonyult, magát az unalomig kell ismételnie? „Amíg a Pokollal foglalkoztam, nem hagytam nyugodni

ez a kérdés. Minden egyes ének kezdetén aggódtam. Még az utolsó végén is kíváncsi voltam, nem dög, akadozik-e a rím.” (VERWEY 1923a: 5–6).

Az olasz nyelv rímgazdagságát más nyelvekével hasonlítja össze. Véleménye szerint az angol nyelvvel szemben a holland nem szűkölködik a kétszótagos rímekben – több akad benne, mint a franciában, és nem sokkal kevesebb, mint a németben – az olaszhoz képest azonban kevés van belőle. Megjegyzem, hogy épp 1923-ban jelent meg egy tanulmány a nyelvészprofesszor De Vooy tollából az antik metrumok modern fordításairól, melyben a szerző a szavak és a szótagok hosszúságának arányát hasonlítja össze a latinban és a görögben, valamint az olyan modern nyelvekben, mint az olasz, az újjörög, a német, a holland, a francia és az angol¹¹ (DE VOOYS 1923).

¹¹ De Vooy az antik metrumok fordítási problémájaként említi, hogy a hollandban nincsenek mindig hosszú és mindig rövid magánhangzók, valamint hogy a szavak és szótagok aránya nyelvenként változó. „Ha például egy hexametert ültetünk át másik nyelvre, meghatározott tér áll rendelkezésünkre;

Bár – mint már említettük – Stefan George is csupán részleteket fordított a műből, Verweyt nem vitte rá a lélek, hogy töredékeket ültessen át. Dantét építésznek látja, kinek jelenetei – bármilyen szépek is külön-külön – ilyen módon nem azt mutatják, ami alkotójuk fő célja volt. A rímek végül nem okoztak nehézséget Verwey-nek.

„Minduntalan meglepődtem a holland rímes vers lehetőségein. Hogy az olaszsal való vetélkedés lehetetlen, tudtam jól. Hisz olyan sok zengő végződésük van, míg nálunk szinte mindegyik tompán hangzik. Ennek ellenére úgy éreztem, lehet a mi rímes versünk is lebilincselő. Olykor szokatlan rímeket is alkalmaztam, de azt tette Dante is, és mit számít, ha azon a természetes nyelven, melyen az ő képzeletét próbáltam követni, oly sok keresetlen ötlet gazdagította a készletemet.” (VERWEY 1923a: 11)

Másodszor is a *Purgatórium* 27. éneke alapján kijelenti, hogy a hagyományos hármás felosztáshoz képest a műben két részt lát, ami a kíséretben személyesül meg. Vergilius a pogány világot, Beatrice pedig a keresztény világot képviseli. Végül elmondja, hogy a költeményt úgy látja, mint a képzelet művét, melyet annak három aspektusában – testiség, szellemiség és a kettő közti reflexió – próbált meg kifejezni. E három aspektussal világítja meg, mi jellemzi a különböző részeket, és ez milyen módon határozza meg a fordítást.

„Míg a *Pokol* rímes fordítása során tudtam, hogy Dantét nem szavaiban, inkább látásában kell követnem, a *Paradicsom* fordítása során éreztem, hogy kizárólag szellemi szárnyalásához, belső értelméhez kell igazodnom.” (VERWEY 1923a: 14)

Babits is hasonló módon gondolkodik, amikor Shelling találó meghatározása nyomán a *Pokolt* plasztikus, a *Purgatóriumot* festői és a *Paradicsomot* zenei stílusnak fogja föl.

Az előszó első bekezdésében található Verwey fordításról írt kulcsmondata, voltaképpen nézeteinek összegzése, melyet később, művére való visszatekintése során fog árnyalni:

.....
ha az eredeti nyelv szavai átlagosan hosszabbak, több szótagosak, akkor a fordító számára tér marad fenn, míg ha átlagosan rövidebbek, akkor kevés lesz a helye. Az első esetben a toldozgatás, utóbbiban pedig a tartalom hiányos visszaadásának veszélye fenyeget” (116). Vooys arra a következtetésre jutott vizsgálata során, hogy a latin és a görög nyelvben a szavak átlagosan több szótagosak, mint az említett modern nyelvekben, valamint csekélyebb az eltérés a szavak szótagszám-különbségében. Természetesen egyazon nyelvben is mutatkozhat eltérés különböző szerzőknél, illetve fordítóknál. Érdekes adat, hogy az olasz anyanyelvű számára Dante különösen kevés-szótagszámú szavakkal írt.

„A fordítás az olvasás egy formája. Amint oly áthatóan olvas az ember egy idegen nyelven írott művet, hogy képtelen nem elmesélni a sajátján, máris ott a fordítás. A költők így olvasnak verseket. Nem nyugszanak, amíg a szeretett költeményt anyanyelvükön szóló verssé át nem olvasták [*az átolvas ige igekötője itt az átültet, átír igékben realizálódó jelentésében értelmezendő* – V. O.]” (VERWEY 1923a: 11).

A másik lényeges megállapítás az átültetett mű fordításként való elfogadtatására vonatkozik, arra, hogy vegyük figyelembe, mennyire van jelen a fordító személyisége, stílusa a fordításban.

„A fordítás természetesen nem eredeti munka. A fordítás mindig a fordító nyelvéből él. Legfeljebb a fordító nyelvének, versmértékének, hangjának, képzelőerejének erőit birtokolja. Akinek csak arról kell gondoskodnia, hogy a fordítás is tartalmazza ezeket az erőket.” (VERWEY 1923a: 12)

Az előszó voltaképpen buzdítás arra, hogy fordítását saját érdemei alapján ítéljék meg, még ha explicit nem is említi vágyát, hogy a fordítását eredeti költeményként olvassák, mint azt Uyldertnek írta 1923 októberében kelt levelében. A mű tisztán költeményként való felfogásához szorosan kapcsolódik a jegyzetekkel szemben tanúsított ellenérzése.

„Hogy már nem értjük Dante utalásait korából való emberekre és viszonyokra, hogy kevesebbet tudunk a mitológiáról és a régi történelemről, mint amennyit ő feltételez, és hogy ábrák nélkül nem kapunk világos fogalmat világrendszeréről, mindez mellékes jelentőségű, és nem érinti a lényegét. Ezért nem fűztem hozzá jegyzeteket: ezeket számos kiadásban és számos kézikönyvben megtalálhatja az ember.” (VERWEY 1923a: 15)

Őszintén szólva nehéz megérteni a jegyzetek hiányát és a magyarázatot, amellyel Verwey egy mondatban elintézi a mű fordításának e sarkalatos kérdését. Nem valószínű, hogy azt gondolta: az olvasó szerez egy régebbi fordítást, és annak jegyzeteit keresi majd ki az ő újabb átültetésének olvasása során. Mint látni fogjuk, Martinus Nijhofftól súlyos kritikát is kap e mulasztásért.

3.2.2. Verwey Dante-fordításának kritikája

Verwey fordítása fogadtatásának bemutatásához két korabeli bírálat szolgált alapul: Martinus Nijhoff (1894–1953) a *Nieuwe Rotterdamsche Courant*-ban megjelent recenziója 1924-ből, és a dominikánus B. H. Molkenboer (1879–1948) ismeretése a *De Beiaard (Harangjáték)* című katolikus folyóiratban 1925-ből.

3.2.2.1. Nijhoff

Mindkét (alapos) kritika meglehetősen ambivalens beállítottságot mutat Verwey munkájával szemben. Nijhoff elemzését Verwey személyiségének leírásával kezdi.

„A 80-as évek nagyjai közül senki nem volt ily kevésbé született költő, azonban senki sem vetette be tehetségét ily termékenyen, senki nem állította szívét és szellemét teljességgel a kérlelhetetlen Múzsza szolgálatába.” (NIJHOFF 1982: 220)

Nijhoff az egész elemzésben nagy érzékenységet mutat az érv iránt, miszerint ez a fordítás Verwey Dantéja.

„Egy ilyen súlyos és hálátlan munkával szemben csak a legnagyobb jóindulattal lehet viseltetni, nem szabad mérgelődni a lehetséges nyelvi kanyarok és a tekervényes stílus miatt, a fordítói szabadságot feltétlenül tágabban kell felfogni, mint az úgynevezett költői szabadságot [...]” (NIJHOFF 1982: 225)

A fordítói szabadság és a költői szabadság ily összehasonlítása Nijhoff fordítás-szemléletének egyébként sarkalatos pontja. És bár véleménye szerint Verwey sehol sem közelíti meg Stefan George versének erőteljes dikcióját, ezt jóváteszi azzal, hogy teljes és egészében olvasható Dantét adott a kezünkbe.

Minden jóindulat ellenére azonban (az ambivalenciáról szólva: Nijhoff Verwey fordítását nevezi a legjobb holland *Isteni Színjátéknak*, vagy legalábbis még mindig a legkevésbé rossznak) a kritikusban számos kifogás is felmerül.

Első megjegyzése a jegyzetek hiányára vonatkozik. Magára Dantéra hivatkozik, „aki útja során minduntalan lelassítja lépteit, hogy vezetőjétől magyarázatot kérjen arra, amit nem ért” (NIJHOFF 1982: 226), sőt, szerinte minden bizonnyal Dante is fűzött volna jegyzeteket a szöveghez, ha egy kiadást kellett volna gondoznia. Hogyan lehetséges, hogy Verwey nem érezte, hogy ezeknek a fordításból nem szabad hiányozniuk? Dante magyarázatok nélkül számunkra olykor nemcsak homályos, hanem teljesen érthetetlen. Senki sem érthet egyet Verwey-jel, amikor arról ír, hogy Dante utalásainak meg nem értése mellékes kérdés. A szükséges jegyzetek Nijhoff normái szerint pedig nem foglalhatnak

el több helyet, mint maga a szöveg, ezt tekintetbe véve pedig a következőképp vázolja az ideális fordítást:

„[...] a jobb oldali lapokon a szöveg, a bal oldalon az arra vonatkozó jegyzetek. Ha mindig az ének végére kell lapoznunk, mint Koknál, vagy a könyv utolsó oldalaira, mint Boekennél, anélkül, hogy ott helyben, a szövegben utalást találjunk, mint Rensburgnál, igen zavaró annak, aki a vers folyását szeretné követni.” (i. m.)

Nijhoff mintája Passerini Dante-kiadása, amelyben nemcsak az van feltüntetve fent az oldalakon, hogy melyik éneket olvassuk, hanem az is, a *Pokol* hányadik bugyrában, a *Purgatórium* melyik körében járunk, és ott kivel találkozik a költő – ami Verweynél mind hiányzik.

94

Nijhoff második megjegyzése a rímválasztást illeti. Igazat ad Verweynek, hogy csupán a művet mint rímes költeményt méltányoló fordítás elfogadható, és e lényegnek még hiányos megvalósítása is a többi választás fölött áll. Valóban, sem Boeken próza fordítása, sem Kok rímtelen fordítása nem alkalmas arra, hogy az olvasót bizonyos értelemben „emelkedett állapotban” tartsa, ami bizony szükséges volna egy éneknél hosszabb rész egy huzamban történő olvasása során.

Nijhoff szerint azonban a „rímkészlet” problémájánál előbbre kellett volna kerülnie a minőség kérdésének. Verwey joggal állapítja meg, hogy Dante rímei kétszótagosak. Ám:

„Az olaszban a kétszótagos rím nem ugyanaz, mint a hollandban. A különbség, hogy a második szótag, ami voltaképpen húzza a rímet, hollandul szinte mindig a redukált *e* hangzó, míg olaszul az ábécé valamennyi magánhangzója szóba jöhet. Azt is figyelembe kell venni, hogy a holland redukált *e* többnyire zárt, míg az olasz teljes hangzó általában nyílt szótagban realizálódik. A redukált hangzó vég nélküli ismétlése a második szótagban, az első szótag hangzóinak változatossága ellenére, az érzékeny fül számára egy idő után visszavonhatatlanul egyhangúvá válik.”¹² (NIJHOFF 1982: 228–229)

Nijhoff régebbi francia és holland fordításokra hivatkozik, melyekben alexandrinusok találhatóak, és mind Racine, mind Vondel rendszeresen váltogatják a szökő és a lejtő rímet. A rímforma szolgálja a követését ebben az esetben tehát nem tartja üdvösnek. Ha Verwey is hímrímekkel váltogatta volna a nőrímeteket,

¹² Lásd a Függelékben a *Pokol* első énekének első hét strófáját eredeti olasz nyelven, valamint Verwey és Babits fordításában.

akkor a holland rímek ereje a maga teljességében kibontakozhatott volna, és nem kellett volna valóban alulmaradnia az olasszal szemben.

Harmadik megjegyzése a „fordítói szabadság” határaitól szól. A fordítói szabadságot tágan értelmezi, például a folyamatos múlt idejű, archaizáló „*vraagde*” alakot megengedettnek tartja a szabályos „*vroeg*” helyett. Bosszantóbbnak találja a germanizmusokat, mint például „*versteuren*”, „*zwimmen*”, „*storkgeklapper*”, vagy a „*bevremsen*”, „*pramen*” szavak használatát, viszont határozottan taszítónak a „*te*” szócska¹³ elhagyását igei szókapcsolatoknál, például „*wenschte verkrijgen*”. Ettől a megoldástól véleménye szerint Verwey nyelve alaktalanná és fonnyadtá válik.

Negyedik megjegyzésében Verwey homályos utalásaira tér ki. Gyakran előfordul, hogy Dante – aki alapos tudást követel a biblia, a régi történelem területén – egészen érthető utalást tesz valamely bibliai vagy görög történetre, és közérthető kifejezéseket használ, míg Verwey csak igen homályos körülírást ad.

Végül röviden kritizál egy konkrét részt. A *Purgatórium* huszonhatodik énekében Dante egy provanszál költővel találkozott, akit a saját nyelvén beszélt. Stefan George ezeket a sorokat – hogy éreztesse a nyelvi különbséget – hollandul adta vissza. Nijhoff szerint a George utáni holland fordítónak a kölcsönösség jegyében németül kellett volna lefordítania a kérdéses nyolc sort.

Bár Nijhoff kijelenti, hogy a legmélyebb tiszteletet érzi Verwey munkája iránt, kritikája mégis azokra az elemekre irányul, melyek Verwey számára a legfontosabbak. Rímeli kifogásai során épp azokra az érvekre támaszkodik, melyek alapján a fordítást az eredetitől függetlenül szemléljük, mintha eredeti költemény volna. Vagyis éppen úgy, ahogy Verwey szerette volna, ha fordítását olvasák.

3.2.2.2. Molkenboer

A vérbeli dominikánus, Dante-tudós Molkenboer (1879–1948) katolikus kulturális folyóiratban írja meg véleményét. Nála is egyszerre érezhető a tisztelet Verwey személye iránt, másrészt erős ellenérzés Dante-fordításával szemben. Molkenboer esetében az is szerepet játszik, hogy a fordítást elsődlegesen reprodukív tevékenységnek tartja. Verwey fordítására reagálva szinte ellentmondást nem tűrő hangon fejt ki nézeteit.

„Annak, aki olyan művet fordít le, mint a *Divina Commedia*, nem igazán állhat szándékában (legalábbis ezt feltételezheti az olvasó) saját mű alkotása, mint inkább Dante megközelítő, lehető leghívebb tolmácsolása – azokkal az érzelmekkel és hangulatokkal, amelyeket a mű ébresztett benne. A fordító

¹³ A hollandban egyes konstrukciókban kötelezően az infinitívusz elé járuló szócska.

tehát másvalakit ad vissza saját magán keresztül, nem pedig saját magát egy másikon át. A *Divina Commedia* fordítását elsősorban nem a fordító miatt olvassa az ember, hanem a *Divina Commedia* és Dante miatt. [...] A fordító másodlagos, az ő dolga a fordítás. Másvalaki művét adja vissza, és az a mű a lényeg.” (MOLKENBOER 1925: 7)

Úgy tűnik, hogy ezzel Verwey fordításszemléletének szöges ellentétét fogalmazza meg, és igencsak kevésbé rokonszenvezhet Verwey szempontjaival.

„A megismerkedés azzal, milyen *lett* a mű, csupán félig kielégítő, ha nem tudjuk, milyen *volt*. Ezért az eredeti mindig is a reprodukció próbaköve marad, az pedig, mint az eredeti megismerésének eszköze, szolgáló és függő jelleggel bír. A kritikusnak komolyan felül kell vizsgálnia, hogy az olvasó – különösen az, aki az eredeti nyelvét nem érti – a fordítás által mennyire lesz képes nemcsak a tartalmat, hanem a munka szellemét is megismerni.” (MOLKENBOER 1925: 7–8)

Molkenboer e nyilatkozatával tehát a képzetlen olvasónak ajánlja föl szolgálatait, ez a feladat pedig valószínűleg közvetlenül a *De Beiaard* tanító, oktató szemléletéből ered. Mindazonáltal a rímek tekintetében Molkenboer tökéletesen más ítéletet alkot, mint Nijhoff.

„Fordításából bármely tetszőlegesen kiragadott rész azonnal meggyőz arról, milyen szerencsésen, vagyis milyen gördülékenyen, helyesen és költőien alakította tercínait, és valóban pompás rímvariációt tudott fenntartani, ezért a végződések újra meg újra meglepetést okoznak.” (MOLKENBOER 1925: 11)

Molkenboer számára a rímkészlet ismérve elsőbbséget élvez a minőség kritériumával szemben, az ő szemében az *Isteni Színjáték* csupán „technikai oldalról nézve ’rímes vers’” (MOLKENBOER 1925: 8). Ahol mégis kifogásolja a rímet, ott az eredeti szöveg fogyatékos visszaadását kritizálja, amit pedig a feltételezett rímkényszer számlájára ír. Molkenboer mindazonáltal úgy találja, hogy Verwey jelentésbeli tévedések nélkül fordított, mindenhol megértette a költeményt. A kritika elsősorban részletekre, egyes szakaszokra irányul, és a bíráló cikkének első részét a következő bekezdéssel zárja le:

„[...] az olvasó hihet a szavamnak: Verwey azzal, hogy a legnagyobb költeményt olyan nyelvre ültette át, ami bizonyosan nem rendelkezik akkora rugalmassággal és gazdagsággal, mint az eredeti, örömteljes és tökéletes győzelmet aratott. Különösen, amikor nehéznek tetsző, ám dallamos és ritmiku-

san felépített mondatait nem a szemünkkel, hanem a szánkkal olvassuk, hangosan és lassan, akkor válik világossá a fordítás belső értéke. Verwey oldalról oldalra komoly és rátermett szakembernek mutatkozik a szó művészetében. Ismeri az anyagát, érti a formáit, érzi a szellemét” (MOLKENBOER 1925: 17).

Amikor azonban az egész vállalkozást méri fel érdemei alapján, mégis erősen kérdésesnek tartja, hogy a holland irodalom e legújabb *Isteni Színjáték*-fordításban Dante remekművének klasszikus reprezentánsát kapta-e meg. Kétségbe vonja, hogy a fordítás, melyet élő holland nyelv táplál, a nyelv gazdagodását is szolgálja-e majd, és illusztrációképp kiemel néhány beszélt nyelvi példát a fordításból. Ami a költői szabadság és a fordítói szabadság kérdését illeti, Molkenboer szemlélete homlokegyenest ellenkezik Nijhofféval.

„Az olasz Dante nagy költői szabadságot enged meg magának, Verwey pozíciója azonban a holland nyelv szempontjából némileg különbözik ettől, és ebben a helyzetben a „nyelv természete elleni véték”, melyre Vondel mint veszélyre mutatott rá, még ilyen tiszteletreméltó teljesítmény esetében sem fogadható el.” (MOLKENBOER 1925: 18).

97

Molkenboer álláspontja nem békíthető meg Verweyével. A fordító „rímakrobatikáját” túlságosan tolakodónak tartja, úgy érzi, Verwey önmagát állítja előtérbe. A rímtelen ritmikus prózafordítás, mint Bernard Haghebarerté, Molkenboer számára százszor inkább érvényes marad. A rím, még az általa virtuóznak nevezett Verwey kezében is, folyton körülírásokra, megközelítőlegesen ábrázolásra és helytelenségekre kényszerít, ráadásul az idegen formákkal még inkább megnehezíti a különben is nehéz művet. Molkenboer tehát leginkább az érthetőséget hiányolja, melynek logikus következménye, hogy ő is kifogásolja a jegyzetek hiányát, a mulasztást egyenesen Dantéval szembeni méltánytalanságnak nevezi.

Szándékosnak érzi e mulasztást, ami szintén hozzájárul Verwey saját személyiségének előtérbe állításához. A fordító szerint „ikaroszi hajlamaitól” hajtva valószínűleg kizsákmányolja az eredeti szöveget, ami így másodlagossá válik, és minden hangsúly a fordító vers-, és nyelvtechnikájára esik. „Ilyen módon nem Dante, hanem Verwey úr lesz a főszereplő.” (MOLKENBOER 1925: 23)

Látjuk tehát, hogy mindkét kritika meglehetősen ambivalens viszonyban áll Verwey fordításával. A bírálók általános jóindulata ellenére az ember nem tudja kivonni magát a benyomás alól, hogy globális ítéletük inkább negatív irányba mozdul. A kritikusok véleménye a fordítás holland költeményként való értékelése tekintetében nem egyezik Verwey saját elképzelésével. Mind Nijhoff, mind Molkenboer úgy véli, hogy Verwey túllépte az elfogadható holland nyelv határait. Mindketten kifejtik, hogy Verwey túl messzire ment a számtalan új nyelvi

forma képzése során. Megjegyzem, Rudolf Pannwitz (1881–1969) nézetei szerint a kor német fordítójának alaptévedése, hogy saját nyelve véletlenszerű állapotát őrzi ahelyett, hogy az idegen nyelv hatását engedné érvényesülni (BENJAMIN 1980: 84–85). Pannwitz egyébként fordított Verweyt, és ő is Stefan George baráti köréhez tartozott, tehát Verwey minden bizonnyal ismerte fordításról vallott nézeteit.

Verwey – bár nem közvetlenül, és csak évekkel később – részletekbe menően reagál a kritikákra. Egyetemi tanársága idején felkérésre két előadást tartott a leideni romanisztika-szakos diákok számára a *Divina Commediáról* és fordításáról.¹⁴ Bár közvetlen összefüggést nehéz volna kimutatni a fent említett kritikák és Verwey előadásai között, az előadásokat tartalmuk alapján mégis olvashatjuk úgy, mint Molkenboer és Nijhoff bírálatára adott feleletet.

Az írott kritika hozzáállása ambivalens volt, hogyan fogadta hát az olvasóközönség Verwey fordítását? Cees Koster szerint az eladási adatok némi támpontot nyújthatnak ebben a kérdésben. Tjeenk Willink, a kiadó, nem volt elégedetlen, annyit megtudhatunk a levelezésükből, hogy 1926-ban 124, 1928–31-ig pedig 93, 82, 58, illetve 22 példányt adtak el a kötetből (KOSTER 1994: 71). Verweynek a *Leiding* című folyóiratban megjelent cikke után alig két évvel Tjeenk Willinknél az *Isteni Színjáték* újabb kiadása jelenik meg, a fordító Betsy van Oyen-Zeeman, a bevezetőt pedig nem más, mint B. H. Molkenboer írta. E fordítás is terzinákban készült, azonban váltakozva használ szökő és lejtő rímeket. Verweynek kínos meglepetésben volt része, mert előzetesen nem értesült az új kiadásról.

3.2.3. Formahűség, tónushűség

A *Visszapillantás az Isteni Színjátékra* című előadásának 1930-ban publikált írott változatában Verwey részletesen kifejti fordításról vallott gondolatait.

A fordíthatóság évszázados kérdése őt is foglalkoztatja. Hogyan és milyen mértékben lehetséges a versfordítás? Ezzel kapcsolatban gyakran hivatkozik Shelley-nek *A költészet védelmében* című esszéjére, melyet egyébként ő maga fordított 1891-ben hollandra. Shelley azt mondja: a versek muzikalitása teszi a fordítást hiábavaló erőfeszítéssé; jóllehet ő maga kiváló fordító volt. Mivel „a növénynek újra magjáról kell fakadnia, vagy nem fog termést hozni – és ez Bábel átkának terhe” (VERWEY 1930: 279). Verwey erre a gondolatra alapozza fordítással kapcsolatos nézeteit, melynek lényege, hogy a fordítás nem szavak egyszerű átültetése a másik nyelvbe: a fordítónak a mű vezérelvét, magát, mai nyelven szólva egyfajta mélystruktúráját kell magába fogadnia, és a verset onnan kell újra kicsíráztatnia a saját nyelvén.

¹⁴ Az előadásokat kidolgozott formában a *Leiding* c. folyóirat első számában publikálta 1930-ban.

Elmondása szerint ő maga is az értelmével próbálta megközelíteni az általános vezérelvet az *Isteni Színjáték* olvasása során. Csak értelemmel a fordító azonban nem tudna boldogulni. Szerencsére van még egy eszköz, amellyel felismerhetjük a mű magját, ez pedig a fül. A vezérelvet, melyet fülünkkel fogunk föl, tónusnak hívják. A vers hangja, tónusa – Verwey szerint ez az, amit magának nevezett Shelley – a zenei egység, melyből a fordító ismét szárba szökkenetheti a költeményt. Ebből következik, hogy verset nem lehet prózában fordítani. A vers prózafordításának értéke ugyan, hogy szorosabban tarthatja magát a szó szerinti jelentéshez, azonkívül a nyelv tanulmányozásához is hasznos lehet, ám nem nyújtja a szavak zeneiségét, éppen azt, ami a poézist izgalmassá teszi. Friedrich Gundolfra, a kitűnő német Shakespeare-fordítóra hivatkozik, aki ezt a bizonyos hangot végtelen melódiának nevezi, vagyis olyan muzsikának, amely a műben mindenütt jelen van. Ha a tónushoz hűek vagyunk, akkor az értelemhez is hűek leszünk, mondja Gundolf, vagyis ha az ember megtalálta a tónust, akkor nehezebb nem szó szerint fordítani, mint szó szerint (VERWEY 1930: 281). Babitsnál hasonló gondolat munkált: ő a formához való hűséget az értelmi hűség egyik segítő tényezőjének tekintette. Verwey fordításszemlélete számára Shelley és Gundolf nézetei irányadóak. A hangzás jelentősége miatt a fordítónak ugyanazt a versformát kell választania, mint amit az eredeti használt.

Verwey úgy gondolja, hogy formahűséghez való ragaszkodása a műfordítás fejlődésének eredménye, legutolsó stádiuma. Ezt alátámasztandó rövid áttekintést ad a holland műfordítás történetéről, melyet alább még tömörebben vázolok.

A középkorban Hollandiában a klasszikus verseket francia versmértékkel, alexandrinusokkal fordították, a francia váltakozó versmértéket germán hangsúlyos mértékkel. A reneszánsz idején írtak pindaroszi ódákat, fordítottak görög és latin drámákat, antik klasszikusokat, azonban sohasem a klasszikus versformában. Vondel is alexandrinusokkal és rímes strófákkal fordította az antik mértéket. Németországban elsőként Klopstock és Herder nyitották meg az utat olyan fordítások felé, melyek versformában is egyeztek az eredetivel. Ezután született Voss Homérosz-fordítása, mely bár német hexameterekben íródott, hangsúlyos mivolta miatt mégis lényegesen különbözött az időmértékes eredetitől. Hollandiában 1728-ban jelent meg Milton *Elveszett Paradicsom* című művének fordítása, J. van Zanten tollából, az eredeti versmértékben, ami akkoriban valóban egyedi megoldásnak számított. A 19. században terjedt el az új gondolat: készüljön a fordítás az eredeti versmértékben. 1824-ben jelent meg Karl Streckfuss német Dante-fordítása – bár him- és nőrímet váltogató – terzinákban. Verwey említést tesz Hacke van Mijnden forgalomba nem került Dante-fordításáról, mely, elsőként, kizárólag az eredeti nőrímekeket használja. Verwey szerint ez a fordítás gyenge, mégis világosan felismerhető benne Dante tónusa.

Verwey e visszatekintésben ismét megindokolja az eredetivel azonos rímforma választása melletti döntését. Az *Isteni Színjáték*ban a rím rendkívül lényeges elem, mivel Dante valóságos építész, aki tudatos terv alapján hozta létre művét – a legfontosabb érv emellett a szigorú, számokra épülő koncepció. Ezt a rím specifikus természete ellensúlyozza.

A fordítás legnagyobb akadályát Verwey nem a holland és az olasz versmérték különbségében látja, hanem a magánhangzók és mássalhangzók közti különböző kapcsolatban. A költői lehetőségek közti különbségeket Verwey szerint a Nyolcvanasok nyelvi forradalma nagyrészt eltörölte:

„A mai holland vers olyan szabadságot vívott ki magának a hangsúlyok elosztása terén, hogy germán természete ellenére a román vers szinte valamennyi mozgását ki tudja fejezni. Prozódiai akadálytól tehát nem kellett tartanom. Egy másik akadály azonban a nyelvben állt, tudniillik a magánhangzók és a mássalhangzók arányában” (VERWEY 1930: 283).

A több szótagos holland szavak magánhangzó-hiányos, vagyis redukált *e*, *en*, *end*, *er*, *erd*, *ig*, *lijk* végződéseivel szemben az olasz szavak végén több teljes magánhangzó is előfordulhat, például *a*, *e*, *i*, *o*.

„Az ember azt mondhatná: szegénység egyfelől, egyhangúság másfelől, és ez rögvést elrettentené egy ilyen mű fordításától” (VERWEY 1930: 283). Verwey számára világos, hogy az egyetlen akadály egyszerűen az a tény, hogy „az olasz teljesen más nyelv, mint a holland” (*sic!*), de éppen ez készteti a fordítót, hogy a saját nyelvén költse újra a művet. Ha nincs prozódiai akadály, akkor a nyelvkülönbség sem lehet nehézség. Ellenkezőleg, minél nagyobb a különbség, annál inkább érzi a fordító, hogy valami újat hozhat létre. A fordítás nem szó szerinti utánzás, hanem új vers létrehozása. A fordító általános szándékát Verwey abban látja, hogy az eredeti mű tónusát megragadja, majd a saját nyelvén énekelje ki. Shelley hasonlatához visszatérve: a fordító egyetlen feladata, hogy a növényt újracsíráztassa, ami ezáltal már egy másik nyelv hajtásaként nő ki. „[a fordító] nem volna méltó az anyanyelvére, ha nem hinné, hogy mindez lehetséges.” (VERWEY 1930: 284) Amit a kritika a fordítás gyenge pontjának talál, az Verwey számára tehát éppen az erőssége. A holland nyelv lehetőségei ne szabjanak korlátot, inkább az eredeti mű lehetőségeit kell kiaknázni, hogy a korlátokat feloldjuk.

Verwey már Stefan George Dante-fordításáról írt kritikájában azt dicséri, hogy a fordítás nemcsak alapos, tehát szöveghű, hanem annál sokkal több: „azért tökéletesen Dante-i, mert tökéletesen George-i” (VERWEY 1923: 114). Itt egy szinte lehetetlennek tűnő fordítói feladat valósult meg, mivel George fordításában megtartotta az eredeti versmértéket és rímeket, mégis – illetve talán éppen ezért – a részletekig hű a szöveg tartalmához.

3.2.4. A fordítás interpretáció

Verwey egyfelől mintha fensőbbsségesen fűtyülne a kritikára, és ellentámadásba lendül („nem volna méltó az anyanyelvére”), másfelől újabb tápot ad a bírálatnak. Valószínűleg mégiscsak szívére vehette a kritikát, ha 1930-ban még mindig úgy érzi, fordításával a Nyolcvanasok mozgalmának igazát kell bizonygatnia.

Feltűnő, hogy Verwey állásfoglalása éppen azon a ponton vált még radikálisabbá, ami a fordítás eredeti alkotásként való olvasását illeti. Most is az a véleménye, hogy bár a fordítások vizsgálatát az eredetivel történő összehasonlítással szokták kezdeni, mégis „gyakran többet ér az, ha a fordítást önmagában olvassa és jellemzi az ember” (VERWEY 1930: 286). A fordítót a karmesterhez hasonlítja, aki egy más által komponált partitúrát interpretál a maga módján. Ezzel a hasonlattal érkezik szemléletének lényegéhez, miszerint a fordítás egy interpretáció a lehetséges interpretációk közül. Nemcsak a fordító interpretál a maga módján: ezt teszi az eredeti mű forrásnyelvi olvasója is; ám csak az idegen nyelvű kényszerül arra, hogy magyarázatát rögzítse is a saját nyelvén.

„Hogy mennyire új egy nagy költemény szeretetben született fordítása, a következőkből kiderül. Dante a *Színjátékot* évek hosszú sora alatt írta, életének különböző szakaszaiban. A fordító azonban kénytelen a költészet és a képzelet teljes világát legfeljebb néhány év alatt átültetni. Tovább bizonyosan nem dolgozhat, hiszen a téma foglyaként olyan feszültségben él, melyet nem tűrhet a végtelenségig. Ezt a feszültséget hordja, ezt önti ki. Ezáltal azonban a munkájában is más egység keletkezik, mint ami az eredetiben rejtett.” (VERWEY 1930: 284)

A fordító tehát „hozott anyagból” dolgozik, nem a saját tapasztalatait dolgozza föl, munkája így más egységet képez, mint az eredeti, a forrásszöveg. Dante egész élete benne van a művében, személyiségének alakulása is, míg a fordítás ennél jóval rövidebb idő alatt készül el, és eközben a fordító személyisége nem változik. Más egységből más eszközökkel dolgozik a fordító.

Verwey fordításszemléletére is részben rávetül azon próbálkozása, hogy a Nyolcvanasok gondolatvilágának örököseként lépjen fel, mind a költő, mind a tudós szerepében. A Leideni Egyetem professzoraként, Dante-fordításáról tartott előadásaiban ecseteli az irodalmi stílusok fejlődését, és leszögezi: „A versformát illetően nálunk először 1880 után volt lehetőség Dante fordítására.” (VERWEY 1930: 282). Addig a klasszikus mértéket más versformákkal fordították le, alexandrinusokban, rímes strófákban. A Nyolcvanasok Verwey szerint eltűntették a klasszicista korlátokat a holland irodalomból, és olyan nyelvi stílust fejlesztettek ki, melyben lehetséges volt a klasszikusok eredeti mértékben való fordítása.

A Verwey-fordítás megjelenését követő vita természetesen nem a Nyolcvanasok Mozgalmának legitimációját érinti, hiszen a téma már a múlté, a stílus aspektusának tárgyalása közvetett módon mégis előkerül a fordítói szabadság témájával kapcsolatos megjegyzésekben. A fordítói szabadság témája a tárgyalt időszakban szorosan összefügg a fordítás költőiségéről alkotott nézetekkel, valamint azzal a kérdéssel, hogy ki tud a legjobban verset fordítani.

Verwey nem győzi hangsúlyozni, hogy Hollandiában csupán a Nyolcvanasok tevékenysége nyomán teremtdött lehetőség egy formahű Dante-fordításra. Paradox módon Molkenboer bírálatában Verweyt éppen P. C. Hoofttal és Vondellel való „jósomszédi” viszonyáért dicséri, és kijelenti, hogy nyelvtechnikai szempontból Verwey-t Hooft és Potgieter formálta.¹⁵

Verwey tehát a műfordítástörténetben nem egyre jobb fordításokat lát, hanem más és más fordításokat.

„Minden embernek, minden évszázadnak meghatározott viszonya van egy ilyen vershez. Soha nem fordulhat elő tehát, hogy egyetlen fordítás a végleges, a mindent elsöprő. A következő évszázadban nyilvánvalóan szükség lesz egy másikra. [...] Végül is ez a legnagyobb érték, amelyet a fordításnak tulajdoníthatunk: új módon láttatja az eredetit.” (VERWEY 1930: 286–287)

A fordító feladata kettős: a forrásnyelvi szöveghez és a célnyelv sajátosságaihoz is alkalmazkodnia kell. Egyrészt meg van kötve a keze, bizonyos értelemben pedig éppen szabadnak kell lennie: egyenként jó holland verseket kell produkálnia. El kell mondania, amit Dante mondott el, ugyanakkor a holland nyelv természetes lejtése sem veszhet el. Más hang- és gesztusvilágban él, mint Dante, abban kell maradnia, nem lehet hűtlen hozzá, ugyanakkor Dantét is szakadatlanul követnie kell. Ehhez a kettős élethez van kötve; másrészt pedig nagy függetlenséget érezhet.

Verwey azt feltételezi, hogy nagyjából évszázadonként válhat aktuálissá egy nagy mű újabb fordítása, ezzel saját átültetését százados jelentőségűvé emeli. Igencsak csalódott volna, ha megéri, hogy A. A. Weijnen a fordításról írt alapművében (*lásd az A. A. Weijnen fordításszemlélete című fejezetet*) mégis Frederica Bremer 1940-ben megjelent Dante-fordítását tartja a legsikerültebbnek, és abból idéz, amikor a szójátékok és kétértelműségek nehézségeire hívja fel a figyelmet.

¹⁵ P. C. Hooft (1581–1647) nyelvtisztítási szándékairól, purista törekvéseiről híres, Joost van den Vondelt (1587–1679) a 17. század legkiemelkedőbb költőjének tartják és fordítóként is elismerik, E. J. Potgieter (1808–1875) a *Gids* című folyóirat prominens képviselője.

3.2.5. A Shelley fordításáért folytatott küzdelem

A holland fordítástörténet általunk vizsgált szakaszából is kiderül, hogy a fordításra történő reflexiót sok minden motiválhatja, különböző érdekek, szándékok, sőt, olykor a befektetítés, a bosszú is. Vajon manipulálnak-e a fordítók? Voltak-e a fordításkritika történetében „harag által tanácsolt” vélemények? Ton Naaijkens irányítja a figyelmet a fordítástörténetnek erre az aspektusára (NAAIJKENS 2002).

Fordítástörténeti szempontból fontos az a polémia, mely a kezdetben baráti viszonyban lévő Willem Kloos és Albert Verwey között zajlott le. Fordítói harcukban a legfontosabb trófea az angol romantika képviselője, Percy Bysshe Shelley (1792–1822) költészete volt. A Nyolcvanasok költészetének és *ars poeticájának* fejlődésében meghatározó szerepet játszott Shelley; Kloos számára ő volt „A Költő”, a páratlan zseni, a szent. A fordítási viszályban a két szembenálló felet követőik támogatják: Kloost dr. K. H. de Raaf, aki Shelley-t szinte kifejezetten a mestere, Kloos számára fordítja; Verwey-t pedig elvbarátai a *De Beweging* című folyóiratból, Alex Gutteling és P. N. van Eyck. Mindkét fél valósággal „kisajátítja” Shelley-t. Verwey a kezdetektől fogva fordítja az angol költőt, a leg híresebbnek tartott *Alastor or the Spirit of Solitude* című versét is megjelenteti, Kloos azonban, bár tervezi az *Alastor* fordítását, kudarcot vall vele. Dr. K. H. De Raaf filológus, Kloos pártfogoltja a holland fordításkutatók szerint valószínűleg a „mestere” ösztönzésére fordította le ezt a művet. Abban az időben Hollandiában az *Alastor* a Shelley-tudás mesterpróbájának számított.¹⁶ K. H. De Raaf az első, fordítása az 1905-ben kiadott könyvben Kloos előszavával kezdődik, aki ezzel mintegy áldását adja rá. Kloos az előszóban egyébként polemikus megjegyzéseket tesz volt költő-barátjára, Verwey-re.

A két ellenlábasknak egy az ideálja a költészetben, azonban mindketten ki akarják sajátítani Shelley-t. A fordítások, a kritikák és az azokat követő polémiák alaposan átformálják az imádott eszményképet, ugyanakkor világossá teszik, hogy itt egyre kevésbé Shelley-ről van szó. Sőt, azt mondhatjuk, hogy ebben a tollpárbajban valójában a fordításszemléleti vita is alárendelt szerepet játszik. Gutteling, Verwey szerkesztőtársa, igen kemény kritikában veszi górcső alá De Raaf *Alastor*-fordítását, és kimondja, hogy Shelley a költők költője, ezért fordítása nem kevesebb mint a költészeti mestermű próbája. Nem rejt véka alá véleményét: De Raaf szerinte dilettáns, versmértéke botladozik, fordításából hiányzik a lélek. Nyelvezete többnyire a legkevésbé sem természetes, olykor pedig egyenesen lapos. Az *Alastor* első során szemlélteti az eredeti és a fordítás „riasztó” különbségét.

¹⁶ Magyar fordítás: Fodor András

„Earth, Ocean, Air, beloved brotherhood!”
 „Aarde, Oceaan, Lucht, broederen bemind,”

Gutteling szerint ez szó szerinti fordítás, amely semmibe veszi az eredeti művészi követelményeit. Csupán a versmérték sémáját kell összehasonlítani, és máris látjuk, hogyan torzult el a költemény.

Shelley: _ _ U _ | U _ U _ U _
 Dr. De Raaf: _ U U _ _ _ U U U _

A mérték a fordításban teljesen megváltozott, még cezúrának sincsen hely, nem beszélve a *Lucht* szóról, ami kellemetlenül beszorult két hangsúlyos szótag közé, írja bírálatában Gutteling.

Végkövetkeztetése a jól ismert állítás: csakis költő képes költészet fordítására. A forma és a tartalom tehát ugyanolyan fontos, és – bár igaz, hogy egy önmagában szép, ám pontatlan fordítás új versként értékes, ezért a szó szerinti, művészi fordítás fölé emelkedik –, csak a mindkét szempontból jó fordítás adhatja vissza az eredetit (GUTTELING 1909). Feltűnő, hogy Gutteling elvei, érvelésének módja nem különböznek Kloosétól, csupán a célpont más. A vita tárgya általában a versmérték, és valamennyi fordításkritikus a nyelv zenéjére hivatkozik.

Gutteling kritikája után hamarosan megjelenik Verwey saját *Alastor*-fordítása a *De Beweging* című folyóiratban, melyre Kloos, érdekes módon, nem reagál. Mivel Gutteling De Raaf *Alastor*-fordításának kemény kritikájával végső soron Kloossal szemben foglalt állást, Kloos kritikája így ellene irányul: Gutteling halálát (1910) követően posztumusz megjelenik két fordítása, Milton *Paradise Lost* és Shelley *Prometheus Unbound* című műve, melyre Kloos azonnal reagál a *De Nieuwe Gids* oldalain. A Milton-fordítás kritikájában újra kibontja költészetszemléletét, majd kifejti, hogy Gutteling („az ember nem veheti zokon a szegény megboldogulttól”) „az értelem szerint pontosan meghatározható” elismerésre méltón tolmácsolta, azonban „Milton valódi szépségét, az érzelmgazdag ritmust és hangzást” veszni hagyta. Érdeemes idézni egy bekezdést Kloos kritikájából, hogy némileg megismertessük szövegének stílusát, modorát, érvelésének módját.

„Ebben a fordításban az ember hiába keresi Milton fenséges költeményének magasra ívelő, súlyos, mégis könnyed, a lélek mélyéről fakadó, méltóságteljesen tovagördülő ritmuskoráljait. Guttelingnél az eredeti erőteljes szavai a holland megfelelőikkel felcserélve ólomsúlyú kősziklakként hevernek egymás mellett, és a mágikus, viharos erő, mely a halhatatlan énekes lelkéből

felszállva magasba repítette és az óceán hullámaiként maga előtt görgette mindeme csodás jelenségeket, az a zenei energia, ami úgy ágaskodik, akár maga a szépség éteri örömujjongása, Gutteling földhözragadt, okoskodó szellemét nem érintette meg, így hát fordítása magas-irodalmi szempontból egy fiatalember tévedése kellett hogy legyen, és annak is bizonyult.” (KLOOS 1912: 687–688)

Bírálatában végül megállapítja, hogy Gutteling jobban tette volna, ha vers helyett, kevésbé becsvágyó módon, erőteljes prózába ültette volna a művet.

Látjuk, hogy Kloos modora szinte mosolyogtatóan patetikus, képei néhol egyenesen zavarosak, érvelése nem konkrét példákra támaszkodik, inkább szóvirágokra. Az eredeti szöveg szerzőjét isteni rangra emeli, így szinte lehetetlen megfelelni a fordítás elvárásainak. Ebben is különbözik gondolkodásmódja Verwey-étől, aki polémiáiban inkább argumentatív és racionális.

A Shelley-ért folytatott harc vége Verwey végleges *Alastor*-fordításával érkezik el, melyet Shelley halálának évfordulójára az *English Studies* folyóiratban publikál 1922-ben. Kloos több mint harminc év sértődöttség után megvonja a mérleget a *De Nieuwe Gids* lapjain (KLOOS 1922). Ez utolsó, éles kritikája, melyben Verwey a célpont. Bírálatát ismét a „száraz”, „merev-prózai” megoldásokra irányul, mert Verwey fordítása inkább „kívülről szépen lemeszelt, mintsem belülről átélt, átérzett művészet” (KLOOS 1922: 319). „Bizonyítékai” meglehetősen szubjektívek, hangneme iskolás. Különös az a konstelláció, hogy Kloos a legmagasabb normákat követeli a szent eredeti költői tolmácsolásában, ugyanakkor a nem-költő De Raaf fordítását veszi védelmébe. Pontosan ugyanezen normák nevében vetette el De Raaf fordítását Gutteling és Verwey. Láthatjuk tehát, hogy a vitatkozó felek kijelentéseit relatívnak kell tekintenünk: egy bizonyos korban, egy bizonyos időben és meghatározott csoportokban keletkeztek. Shelley a mai poétikákban már nem játszik különösebben nagy szerepet, Kloos és Verwey eredeti műveit ma már nem olvassák. (Itt lényeges különbséget látok Babits és Verwey munkássága között, ugyanis Babitsnak nemcsak fordításait, hanem eredeti műveit is olvassák mind a mai napig.)

Fordítástörténeti szempontból mégis fontos ez a polémia. Kiderül, hogy a szövegnormák át vannak itatva szövegen túli, extratextuális normákkal. Fény derül bizonyos ferdítésekre, és arra, miképp misztifikálták életüket az írók fordítóként.

Naaijkens felhívja a figyelmet arra, hogy a Shelley-minta máig is Shelley vagy a fordító Verwey szempontjából van megvilágítva, és nem annak a szempontjából, aki szerette volna fordítani, de nem tette (vagyis Willem Kloos szempontjából). Az, hogy ezeken az írókon kívül más, az irodalomtörténet számára nem oly jelentékeny fordítók és kritikusok játszottak kiemelkedő, sőt, olykor

meghatározó szerepet a Shelley-ért folytatott küzdelem során, jól mutatja, hogy a fordítástörténet hierarchiája, illetve kánonja más, mint az irodalomtörténeté (NAAIJKENS 2002: 200).

3.2.6. Összefoglalás

3.2.6.1. Verwey fordításszemlélete a nemzetközi hagyományok és a későbbi fordítástudomány tükrében

A fordításelmélet egyik kulcskérdése, hogy reprodukálható-e a forrásnyelvi szöveg. Verwey a 20. század elején a maga megfogalmazásában valami hasonlót mond, mint amit a modern hermeneutikai irányzat, vagyis hogy a fordítás nem reprodukció, hanem interpretáció. Verwey „a fordítás az olvasás egy formája” mondatát Gadamer egy 1989-ben írt tanulmányának címében megfordítva találjuk: „Olvasni annyit jelent, mint fordítani” („*Lesen ist wie übersetzen*”¹⁷).

A nyelvészetből kiinduló fordításelméleti irányzat (NIDA 1969; WILSS 1977; KADE 1977; NEUBERT 1977; REISS 1984; SNELL-HORNBY 1988) képviselői számára a forrásnyelvi szöveg áll a középpontban; az eredeti mélystruktúráját reprodukálni kell a fordításban, amit Gentzler utópikusnak nevez (GENTZLER 1993: 75). Hans-Georg Gadamer szerint (1900–2002), aki a szövegértelmezés és magyarázat ősi tudományát újította meg *Wahrheit und Methode* című, 1960-ban kiadott művében, minden fordító interpretátor (2003: 429). Az olvasó, a befogadó is részt vesz a mű jelentésének megalkotásában.

„Ezért a megértés nem pusztán reprodukáló, hanem egyben mindig alkotó viszonyulás.[...] A szöveg valódi értelme, ahogy az interpretálót megszólítja, éppen, hogy nem függ attól az alkalmyszerűségtől, melyet a szerző és eredeti közönsége képvisel...[...] maga a szerző nem feltétlenül ismeri fel szövegének igazi értelmét, s ezért az interpretáló gyakran többet érthet meg és többet kell megértenie, mint a szerzőnek. A szövegek értelme nemcsak alkalmanként, hanem mindig fölötte áll a szöveg szerzőjének.” (GADAMER 2003: 331)

Verwey Shelley *A költészet védelmében* című írására hivatkozva a fordítást szintén új mű létrehozásának tartja, egyéni olvasatnak. Azt írja, új módon kell láttatni az eredetit, ami egybecseng a modern hermeneutika álláspontjával: „az új szövegnek új hangon kell megszólalnia” (GADAMER 2002: 196). Nem túlzás

¹⁷ In: *Gesammelte Werke. Band 8: Ästhetik und Poetik. I. Kunst und Aussage*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). 1993.

azt állítani, hogy Hollandiában Verwey volt kortársai közül az, aki a legtudatosabban kezelte a fordításról kialakult nézeteket, mind a költő, mind a tudós szerepében.

3.3. ÖSSZEHASONLÍTÓ TÁBLÁZAT

Babits Mihály	Albert Verwey
Sapir, Whorf, Saussure hatása	Írásaiból nem derül ki, mely nyelvészek műveit olvasta, inkább irodalmárookra hivatkozik. Pannwitz hatása
Irodalomterjesztői tevékenységét egyes irodalomtörténészek Stefan Georgéhoz és Gundolféhoz hasonlítják.	Barátját, Stefan Georgét óriási fordítónak tartja, Gundolf nézeteire hivatkozik. Az idegen nyelv hatását engedjük érvényesülni a fordításban (Pannwitz).
Az <i>Isteni Színjáték</i> fordítása kapcsán az olasz rímképletet hasonlítja össze a magyarral.	Az <i>Isteni Színjáték</i> fordítása kapcsán több különböző nyelv rímgazdagságáról elmélkedik.
Számba veszi a korábbi fordításokat.	Nem veszi számba elődei munkáját.
Olykor hímrímeket használ, változatosabbak a rímek, mint az olaszban.	Csak nőrímeket használ, mint az eredeti; az olaszhoz képest egyhangúak a rímek.
Próza fordítás elvetése: a legfontosabb a rím.	Próza fordítás elvetése: a legfontosabb a rím.
Jegyzetek fontossága.	Nem lényegesek a jegyzetek.
A magyar nyelvet tökéletes hangszernek tartja, mely minden muzsikára képes.	A hollandot ugyan változatosnak tartja, az olasszal azonban nem veszi fel a versenyt.
Shelling nyomán a <i>Pokolt</i> plasztikus, a <i>Purgatorium</i> ot festői, és a <i>Paradicsom</i> ot zenei stílusnak fogta fel.	A <i>Pokol</i> ban a látványt, a testiséget kell követni, a <i>Paradicsomban</i> a szellemi szárnyalást, nem a szavakat.
Mennél hívebbek maradunk a szöveghez formailag, annál több kilátásunk van arra, hogy tartalmilag is hívek maradunk.	Ha a tónushoz hűek vagyunk, akkor az értelemhez is hűek leszünk – Shelley és Gundolf nézeteire építi saját szemléletét.
A fordítás értelmezés (akkor ért meg idegen verset igazán, ha lefordítja).	A fordítás értelmezés (a fordítás egy interpretáció a lehetséges interpretációk közül).

4. KOSZTOLÁNYI DEZSŐ ÉS CARRY VAN BRUGGEN

4.1. KOSZTOLÁNYI DEZSŐ (1885–1936) FORDÍTÁSSZEMLELETE

109

Kosztolányi nyelvvel és fordítással kapcsolatos publicisztikái ma is rendkívüli erővel hatnak. Arany János óta ő foglalkozott szépíróként a legmélyrehatóbban a magyar nyelvvel. A nyelvészetet szerelemnek tekintette, lelkes műkedvelőnek nevezte magát. Nincs sok konkrét adatunk arról, milyen külföldi, illetve magyar nyelvészeti szakirodalmat olvasott, mert igen ritkán jelölte meg forrásait, néhol azonban feltűnnek írásaiban egyes olvasmányélményei; publikációi alapján pedig nyomós okunk van feltételezni, hogy a korabeli nyelvészet nagy alakjainak munkáiról tudomása volt. Nem szigorúan tudományos szerző, hiszen célja nem a nyelv minden szubjektív ítélettől mentes tanulmányozása volt: rövid, nyelvi tematikájú esszéiben a szerző személye és gondolkodásmódja került előtérbe. Mindazonáltal ő szerkesztette a *Pesti Hírlap Nyelvőrét*, melyben jeles tudósok publikáltak, és 1932-től megjelent saját folyóirata, a *Magyarosan* is.

A nyelvészet kérdéseibe bevonta a műfordítást is: saját műfordítási gyakorlata igen szerteágazó, sokat és gyorsan fordított. Az európai költészet impozáns részét ültette át magyarra, s az Európán kívüli irodalom sem került el a figyelmét; kínai és japán versfordításait külön gyűjteményben adta közre.

4.1.1. Nyelvszemlélete

4.1.1.1. A nyelvek egyenrangúsága

Kosztolányi nyelvszemléletének alapvonásáról igen sokat elárul Antoine Meillet (1866–1936) összehasonlító nyelvészprofesszorhoz intézett nyílt levele (A magyar nyelv helye a földgolyón, *Nyugat* 1930. július 16.), melyben Meillet könyvére¹

.....
¹ *Les langues dans l'Europe nouvelle (Az új Európa nyelvei)* című könyve először 1918-ban jelent meg, Kosztolányi a tíz évvel későbbi kiadást olvasta.



Kosztolányi Dezső



Carry van Bruggen

reagál. E könyv politikai célzatát Szegedy-Maszák Mihály szerint is nehéz volna tagadni, hiszen az az első világháború vesztes országainak nyelveit és kultúráját marasztalja el. Meillet zavarónak és megszüntetendőnek vélte a nyelvi sokféleiséget. „A nyelvek között még kevésbé van egyenlőség, mint a népek körében: a francia nyelv intellektuális és társadalmi értéke nem azonos mértékű a bretonnal vagy a baszkkal” (idézi SZEGEDY-MASZÁK 1998: 259). Kosztolányi megdöbben azon, hogy egy indogermán nyelvész lesújtóan nyilatkozik bizonyos nyelvekről, köztük magáról a németről.

„Hajdan azt képzeltem, hogy az összehasonlító nyelvész egyformán gyönyörködik a nyelvek változatos csodáiban, mindegyiket csak vizsgálati tárgyának tekinti, belülről, önmaga által, belső arányai szerint igyekszik megérteni a nyelvet, s nem kívülről, hasznossági szempontokból, nem a széptani észleletei alapján, melyeknél még a kortesbeszéd is sokkal tudományosabbak.” (KOSZTOLÁNYI 2002: 90–91)

Kosztolányi mint műkedvelő nyelvművelő tehát épp a világhírű tudós tudományosságát vitatja el levelében a nyelvek egyenlőségét hirdetve. Felháborodik azon, hogy Meillet a nyelv értékét a civilizáció fejlettségéhez és a kölcsönszavak számához köti, hiszen „minden modern európai nyelvész azt hirdeti, hogy egy nyelv eredetisége a szellemén múlik, a szerkezetén, és nem azon, vajon hány

kölcsönszó hullott beléje a különböző nyelvekkel való érintkezés során” (KOSZTOLÁNYI 2002: 92). Egy nyelv nagyságának nem mértéke a civilizáció fejlettsége, és a civilizációnak sincs mértéke. Önkényes és értéktelen szempont, hogy valaki szépek vagy dallamosnak talál-e egy nyelvet. Meillet munkásságának ismertetésekor egyébként a mai tankönyvek is megemlítik Kosztolányi levelét, példázandó, hogy olykor még ilyen kaliberű tudósak sem sikerül megőriznie tárgyilagosságát (MÁTÉ 1998: 170).

Kosztolányi véleménye egybecseng Franz Boaséval, aki az 1911-ben megjelent *Amerikai Indián Nyelvek Kézikönyve* bevezetőjében leszögezi: nincsenek „primitív”, „szegényesebb” vagy „egyszerűbb” nyelvek (KÁLMÁN – TRÓN 2005: 108). A magyar költő nyelvek közt nem ismer rangkülönbséget. „A csettintő hottentótára éppoly bámulattal” tekint, „mint a görögre vagy a spanyolra” (KOSZTOLÁNYI 2002: 185).

4.1.1.2. Nyelv és nemzet

4.1.1.2.1. Nyelvi determinizmus

Nincs barbár nyelv; a nyelv szerves képződmény, vélte Kosztolányi. Nyelvelfogása leginkább a romantikusokéhoz áll közel, nem a Saussure által képviselt klasszicista nyelvszemlélethez. A romantika nyelvelfogása szerint valamennyi nyelvnek megvan a maga génusza, minden nyelv népének gondolkozásmódját hordozza (SZEGEDY-MASZÁK 1998b). A nyelvi determinizmus szerint a nyelv meghatározza az anyanyelvi beszélő gondolkodását.

Többen találnak rokonságot Kosztolányi és Wilhelm von Humboldt (1767–1835) nyelvelfogása között (SZEGEDY-MASZÁK, KULCSÁR SZABÓ, LÁNCZ és mások). Humboldt a nyelvek szerkezeti különbségeit a nemzeti szellem és jellem sajátosságaival magyarázza. A nyelvjellem szoros kapcsolatban van a nemzeti jellemmel: egy nemzet a szellemi erő bizonyos nagyságát és irányát képviseli, ami befolyásolja a nyelv jellemét. Tökéletes lenne az olyan nyelv, amely célját, a gondolat kifejezését tökéletesen érné el, a nyelvek azonban csupán törekszenek ezen ideál felé (TRÓCSÁNYI 1914). Mint már említettem a Babits Mihály fordításszemléletéről szóló fejezetben, Humboldt nyomdokain Edward Sapir mutatott rá azokra a lényeges hatásokra, melyeket a különböző nyelvek gyakorolnak a beszélőközösségek gondolkodására és viselkedésére. Nem tudjuk, hogy Kosztolányi ismerte-e Sapir 1921-ben megjelent művét² vagy a húszas években megjelent cikkeit, de nem zárhatjuk ki ennek lehetőségét. Szegedy-Maszák párhuzamot von Sapir egyes tanulmányai és Kosztolányi harmincas évekbeli nyilatkozatai között (SZEGEDY-MASZÁK 1998: 262).

² Edward Sapir: *Language: An Introduction to the Study of Speech*. New York: Harcourt, Brace. 1921.

A kortárs írók közül Kosztolányit foglalkoztatta leginkább a gondolkodás és a nyelv összefüggése. Írásaiból mindenesetre egyértelműen kiderül, hogy a nyelvet a tudattól elválaszthatatlannak tartotta (*Babits hasonló nézeteit lásd a Babits-fejezet 3.1.1.2. alpontjában*). Szerinte a szó maga a valóság, vagyis a nyelv osztályozza a világban lévő dolgokat (KOSZTOLÁNYI 2002: 207).³ Például a színek megkülönböztetése is azon múlik, hogy a nyelv hogyan szab határt a különböző színek elnevezése között. Steven Pinker,⁴ mai amerikai tudós ezt az azóta is közeleketű elképzelést vehemensen cáfolja, mondván, csupán a nyelv húz választóvonalat a spektrum színei között, nem pedig az emberi szem, hiszen „bármilyen nagy hatású legyen is a nyelv, egy fiziológus számára teljesen abszurd elképzelés volna, hogy egészen a retináig elérjen és újravezet a ganglionsejteket” (PINKER 1999: 61). Újabb keletű pszichológiai kutatások eredménye nyomán Pinker állítja, hogy a színek látása határozza meg, hogy miként tanuljuk meg elnevezésüket, és nem fordítva.

Kosztolányi meggyőződése tehát, hogy a nyelvnek elsődleges szerepe van a megismerésben, és a közösség emlékezetét testesíti meg. Ezért, bár 1906-ban a *Budapesti Napló* lapjain⁵ még lelkesen ír az eszperantó céljairól és jövőjéről, 1933-ban már a műnyelvek ellen érvel a *Pesti Hírlap*ban.

„A műnyelveknek nincsen emlékezetük, se térben, se időben. [...] Múltjuk még oly kicsiny, hogy hagyományuk sincsen. Ami hagyományuk van, azt az ész parancsolta rájuk. Hibásan beszélni szinte lehetetlen is őket, mert mindenki hibásan – vagyis gépiesen beszél. Talán csak az a hiba, hogy egyáltalán beszélnek.” (KOSZTOLÁNYI 2002: 194)

Ír a volapükről, Ogden *Basic English*éről, végkövetkeztetése azonban az, hogy a műnyelveken mindent ki lehet fejezni, amit nem érdemes, de semmit sem lehet kifejezni, amit igazán érdemes. A nyelvet nem lehet leegyszerűsíteni, mert mi magunk, a nyelvek beszélői a legkevésbé sem vagyunk egyszerűek.

Steiner a mesterséges nyelvek effajta emlékezet-nélküliségét úgy fogalmazza meg, hogy azokban a jelentésnek csupán általánosított, élettelen síkjai őrződnek meg, így a kommunikáció eredménye olyan lesz, akár egy „pillanatfelvétel”, melyet egy turista készít, aki először jár egy országban, és „szituációs kontextusát” nem képes megragadni (STEINER 2005: 178).

³ Ige. *Pesti Hírlap* 1933. október 1.

⁴ Steven Pinker a Center for Cognitive Neuroscience (Massachusetts Institute of Technology) igazgatója és professzora.

⁵ Az új kultúrnyelv. *Budapesti Napló* 1906. augusztus 30.

4.1.1.2.1. A nyelvművelő

Kosztolányi 1933. március 25-én a *Pesti Hírlapban*⁶ válaszol Schöpflin Aladárnak március 3-án a *Nyugat*-ban megjelent cikkére, ami a nyelvművelés egyes túlkapásait ostromozta (KOSZTOLÁNYI 2002: 173–178). Schöpflin szerint a purizmus fölösleges, a divatszók úgyis eltakarodnak a nyelvünkől, ha pedig nem, akkor céltalan ellenük küzdeni. Schöpflin a következőket írja a görög-latin műszavakról, melyek ellen Kosztolányiék irtóhadjáratot indítottak:

„Ezeket nyelvünkől számúzni annyit jelent, mint elvágni néhány szálát, mely gondolkodásunkat az egyetemes emberi gondolkodáshoz fűzi, s meggyőződésem szerint ezeket a szálakat nem szabad elvagdalni, inkább szorosabbra kell fűzni. Mindent inkább el lehet mondani rólunk, mint azt, hogy túlságosan benne vagyunk az emberiség egyetemes gondolatvilágában. A purizmus ezen a ponton **nyelvi sovinizmust jelent...** A purizmus itt akaratlanul is veszedelmes szellemi irányvonalba kapcsolódik bele” (idézi KOSZTOLÁNYI 2002: 176 – *kiemelés tőlem* – V. O.).

Kosztolányi szerint azért sem létezhet nyelvi sovinizmus, mert természeténél fogva minden nyelv sovinszta. Némileg demagóg módon magyarázza okfejtését, mondván, amíg segítségért magyarul kiált az ember más országban, vagy magyarul jajgat a műtőasztalon, nem tagadható le a szent „nyelvi sovinizmus”. Mindazonáltal nem tartja politikának a nyelvvel való foglalkozást.

Schöpflin válaszára⁷ Kosztolányi több részből álló cikkben reagált a *Nyugat* május 1-jei számában. Bár a két író nézetei valamelyest közelítettek egymáshoz a vita során, az ellentét köztük az idegen szavak tekintetében volt a legnagyobb. Schöpflin szerint az idegen szavak elleni irtóhadjárat a gondolkodás „szabatosága” ellen irányul. Kosztolányi azonban védelmébe veszi az újonnan alkotott magyar szavakat, melyek – csakúgy, mint a nyelvújítás idején – lassanként meg fognak telni tartalommal. A nyelvtisztítás során Kosztolányi szerint „csupán” hatezer idegen szót kell kiseprűzni a nyelvből, „melynek zömét ma minden hordár és szakácsnő is inkább ismeri, mint magyar egyenértékűit” (KOSZTOLÁNYI 2002: 190). Érdekes megnéznünk, miféle szavakat alkotott annak idején Kosztolányi és nyelvművelő köre, és ezekből hány maradt máig is használatban. Szótárunkban többek között a bubifrizura *kamaszfűrt*, a boxer *ökölvas*, a laikus *avatatlan*, az akvárium *vízpalota*, illetve szobában *haltartó*, *halkalitka*, a film *fényszalag*, az infláció *pénzdagály*, a statisztika *számhasonlítás*. Láthatjuk, hogy

⁶ Bábel tornya. Nemzeti és nemzetközi nyelv.

⁷ *Nyugat* 1933. április 16.

e példákból csupán az *avatatlan* szó maradt meg, az is a *laikus* mellett, bár manapság e két szót más és más kontextusban alkalmazzák.

A Kosztolányi által a legnagyobb alkotó nyelvésznek tartott Gombocz Zoltán nem vett részt a nyelv művelő mozgalomban. Nézete szerint a nyelvbűvár minden jelenséget tudomásul vesz, ahogy van. Semmit se tart se szépnek, se rútnek, se helyesnek, se helytelennek, hiszen nincs rá abszolút mértéke (KOSZTOLÁNYI 2002: 180). Kosztolányi ezzel szemben szívesen iskolázná, szabályozná a magyar nyelvet, s a francia nyelvbűvárokra hivatkozik, akik számára a nyelvtan törvénykönyv volt. A francia nyelvet ezért találja fejletlenek, csiszoltnak a magyar értelmiség. Kosztolányi úgy gondolta, minél kiműveltebb, fejlettebb egy nyelv, annál kevésbé fordítható. Bár itt ellentmondást vélhetünk felfedezni a nyelvek egyenlőségébe vetett hitével kapcsolatban, nyilván itt sem azt vitatja, hanem kifejezetten az irodalmi nyelv öntudatáról, emlékezetéről beszél. Ortega y Gasset is valami hasonlót állított 1937-ben írt tanulmányában a francia nyelvről: „[...] valamennyi európai nyelv közül a francia az, amelyik a legkevésbé segíti elő a fordítás feladatát” (ORTEGA Y GASSET 2000: 63).

Kosztolányi fellép a nyelvtisztítás szélsőséges elvei, túlkapásai ellen is. Nékám Lajos egyetemi tanár szemléletével száll vitába, aki szerint a magyar nyelv pontatlan, tele van fölösleges szabálytalanságokkal, igeragozása primitív. A költő amellet érvel, hogy minden nyelv a természet csodájának tekinthető, hogy apró-cseprő dolgokon változtathatunk, de teljes nyelvi átalakítást nem vihetünk véghez. „Csinosítani azonban magunkat is csak úgy lehet, ha óvatosan befolyásoljuk a természetet. Lenyírathatjuk hajunkat. De azzal, hogy fejünket levágatjuk, nemigen csinosodunk.” (KOSZTOLÁNYI 2002: 230)⁸

Melyek Kosztolányi elvei a nyelvtisztítás, az idegen szavak elleni küzdelem terén? Elvei nem minden ellentmondástól mentesek. Túlzásba vitt lelkesedésében akkor is helyettesíteni kívánja az idegen szavakat, ha egy szót akár hárommal kell körülírni. Még a különös és torz szavak képzése is jobb az idegennél. A nevek írásmódjának kérdésében is a nemzeti önállóság álláspontját képviseli: ha a németek Alexander Petőfit írnak, írjunk mi is Zweig Istvánt (DEME 1946). Következetlen volt a nyelvtudomány és a purizmus viszonyának meghatározásában is. Deme összehasonlította Kosztolányi egy korai és egy késői tanulmányának nyelvezetét, és az 1908-ban keltezett írásban 3 oldalon 32 idegen szót talált. Az 1934-ben publikált tanulmány nyelvezete már más képet mutat. Elvei tehát gyakorlatiá válnak (DEME 1946).

Kosztolányit a puristák a magukénak számítják, egyfelől joggal, hiszen számos effajta cikket írt. Másfelől az igazi Kosztolányi azonban a nyelvi szabadság és

⁸ Zárószó egy vitához. Felelet Nékám Lajos dr. egyetemi tanárnak. *Pesti Hírlap*, 1934. április 14.

a művészi hatalom híve. Hasonlóképpen Zolnai Béla⁹ (1890–1969) is, aki rendkívül szellemes írásában a műkedvelő purista motivációit, érvelésrendszerét állítja pellengérre. „A túlbuzgó purista csak magyarosan tud, de nem tud magyarul. Frakkhoz is falusi csizmát húz, hogy magyarosabbnak lássék, mint az igaz magyarok, akik szerényen európai szabású közruhát viselnek.” (ZOLNAI 1940: 2)

Kosztolányi nézetei alapján véve igen hasonlóak Zolnaiéihoz. Zolnai könyvében ezer meg ezer példát hoz arra, hogy komolytalan hírverés a negyvenezer magyar szó halála, a puristák viszont szabadon irtják a magyarosulni készülő, vagy már évszázadok óta meghonosult jövevényszavakat. Hogy e téren micsoda zűrzavar volt tapasztalható a köznyelvben, jól ábrázolja egy korabeli budai kiskocsmá felirata: „Kocsmá a trógerhoz. Gasthaus zum Hordár.” „A jóhiszemű polgártárs joggal nézte idegen szónak a hordárt, a trógerről pedig mindenki tudja, hogy magyar...” (ZOLNAI 1940: 10). Érdemes összefoglalni Zolnai 12 pontban kifejtett konklúzióját, mivel a nyelvész álláspontja igen közel állt a szépíróéhoz:

1. A nyelvművelést ne dilettánsok, hanem elsősorban írók, másodsorban tudósok irányítsák.
2. Ne csak a szavakat gyomláljuk, hanem legfőképpen a gondolkozást, a stílust nézzük.
3. Ne bélyegezzük nemzetietlennek, rossz magyarnak a más-ízlésűt és a nyelvi hagyományok védőit.
4. Ne szégyelljük nyelvünk jövevényszavait, mert akkor a magyar szótár harmadát tűzbe kellene vetnünk.
5. Ne terjesszük az ellenszenvet régi és szép „idegen” szavaink és latinosságunk iránt.
6. Nincs biztos elv annak meghatározására, hogy melyik idegen szó fölösleges.
7. A magyarosuló idegen szó hasznos szolgálatot tesz magyarságunknak és gazdagítja nyelvünket.
8. A jövevényszó nem öli ki a régebben-magyar szavakat. Ezt nem kell bizonyítani, mert az ellenkezője sincs bizonyítva. Legfeljebb két-három szóról lehet szó (Atval), de a helyükbe jött idegenek annyira magyarok (mostoha), hogy alig lehet felfejteni eredetüket.
9. Kazinczyék, Vörösmartyék nyelvújítása még hibáival is gazdagította nyelvünket.
10. A mai epigon-neologizmus és nyelvvédelem lehetőségeit tisztázni kell.
11. Nem minden magyartalan, ami idegenszerű.
12. A természetes fejlődés erői döntenek el a mesterséges nyelvújítás sorsát.

⁹ Irodalomtörténész, nyelvész, egyetemi tanár, az MTA tagja. A *Széphalom* c. folyóirat (1927–1942) alapítója és szerkesztője, melynek többek között Kosztolányi is munkatársa volt.

Írásának végszava – mely Kosztolányi gondolatvilágát tükrözi – a következő: legyen hidegvér és elegancia a nyelvben; ízlés és tolerancia a magyarosodni akaró idegen szavakkal és a nyelvújítás különcségeivel szemben. Írjunk magyarul, és gondolkozzunk értelmesen. A követendő irány nem neológiai vagy ortológiai, hanem mindkettő (ZOLNAI 1940).

Végül pedig igaznak vélem Halász Gábor azon mondatait – Kosztolányi némely nyelvtisztításról szóló írására értelmezve –, hogy „tételeivel bizonyára nincs igaza, de leszüremlett gyakorlatával igen; a nyelvújítók programja is túlzott volt és elavulhatott, a szavaikat nem nélkülözhetjük. Kosztolányi nyelvtisztítása egy-egy remekbe írt költemény” (HALÁSZ 1935: 498). Babits azt találja, hogy – bár ő maga nem volt purista – Kosztolányi fanatizmusára szükség volt, hogy eszméltesen (1936).

4.1.1.3. Az anyanyelv ösztön

116

Ha Kosztolányi élne, minden bizonnyal nagy érdeklődéssel olvasná Steven Pinker 1994-ben írt, *A nyelvi ösztön* című könyvét, melyben a szerző annak alátámasztására hoz fel érveket – természetesen Chomsky nyomán – hogy a nyelvet, csakúgy, mint a szemet, érdemes evolúciós adaptációnak tekinteni (PINKER 1999). A magyar szépíró szerint ugyanis „anyanyelvünk ösztönös. [...] Úgy beszélünk, mint ahogy lélegzünk” (KOSZTOLÁNYI 2002: 155).¹⁰ Kosztolányi azonban a nyelvet a gondolkodás feltételének tartotta, nem úgy, mint a mai amerikai neurolingvista, aki épp amelletts hoz fel meggyőző bizonyítékokat, hogy lehetséges a gondolkodás nyelv nélkül. És bár Kosztolányi az anyanyelv ösztönösségéről ír, mégis úgy tartja: az anyanyelv megtanulása rendkívül nehéz feladat.

„Gyermekeveink úgyszólván egymásba fonódó, okosan alkalmazott nyelv-órákból állanak. Mégis mi az eredmény? Tízéves korunkban is megesik, hogy gagyogva odázunk el egy nehezebb szerkezetet. A nyelvünket még akkor sem tudjuk tökéletesen.” (KOSZTOLÁNYI 2002: 9)¹¹

Anyanyelv és idegen nyelv kapcsolatáról pedig Szarvas Gáborral mondatja el a *Túlvilági sétákban*, hogy „aki anyanyelvét nem ismeri tüzetesen, az egy nyelvet se bírhat [...]” (KOSZTOLÁNYI 2002: 121). S ha az ember az anyanyelvét jól ismeri, elsajátíthat ugyan idegen nyelveket, nagyon jól tudhatja azokat, de igazán jól soha. Ahhoz ugyanis az kell, hogy a szavainak „régire régi múltja legyen” (KOSZTOLÁNYI 2002: 39).¹² Idegen nyelv tanulásában bizonyos

¹⁰ Használati utasítás. *Pesti Hírlap Nyelvőre*, 1932.

¹¹ A nyelvtanulásról. *Bácskai Hírlap*, 1905. augusztus 20.

¹² Nyelvtudás. *Pesti Hírlap*, 1922. január 5.

szintnél magasabbra nem juthatunk, s ennek oka egyfelől anyanyelvünk ösztönössége, másfelől az, hogy csakis ezen ismerhetjük az apró árnyalatokat, melyek korhoz és kontextushoz kötődnek. A nyelv Kosztolányi számára tehát az anyanyelvénél kezdődik, és ott is végződik. Még a legegyszerűbb megnyilatkozás is végtelenül bonyolult, árnyalt, emlékeket magába foglaló, amit a költő a francia *ratatouille* szó konnotációival példáz: egy hazájától távol élő francia lánytól kérdezzeti, miféle étel lehet a ratatouille az alakja és a halmazállapota szerint, mire a lány emlékei, ösztönei szerint felelget, néha eltűnődve, hogy például egy elázott húskolonc lehet-e az, vagy sem. Egyik írásában egyenesen azt közli, hogy csakis az anyanyelvünket érdemes beszélni, mert a többi nyelv nem alkalmas a lélek kifejezésére. Ő maga ismer ugyan idegen nyelveket, és árnyalatokat is képes azokon kifejezni, de nem ér vele semmit, ha az árnyalatoknak nem ismeri „a múltját, a napi árfolyamát” (KOSZTOLÁNYI 2002: 201).¹³ Ezért gyanút fog, ha valakiről azt hallja, hogy több nyelven beszél tökéletesen. Csakis úgy magyarázható mindez, ha az illető nyelvtudásának szintjére szálítja le szellemi igényét és csökkenti mondanivalóját. „Nem mondja például valamire, hogy takaros, szemrevaló vagy aranyos, csak azt, hogy szép, s nem mondja valamire azt sem, hogy korcs, hóbörödött vagy muris, csak azt, hogy különös” (KOSZTOLÁNYI 2002: 102).

Az anyanyelv tehát a személyiség része, sőt, szinte életforma.¹⁴ Kosztolányi számba veszi azokat az írókat és költőket, akik az anyanyelvükön kívül is remekeket hoztak létre. Joseph Conradon (1857–1924) és Rilken (1875–1926) kívül azonban mást nemigen tud említeni, a magyarok közül pedig csupán Reviczky Gyulát, aki ugyan német anyanyelvű, mégis győzedelmeskedett egy idegen nyelven (annyira, hogy azután németül nem is tudott írni) (KOSZTOLÁNYI 2002: 257).¹⁵ Az ősi rendet nem lehet kijátszani, mert a természet csak egyetlen anyanyelvet adott minden embernek; nemzetközi ember nem létezik, véli. George Steiner példája cáfolhatja Kosztolányinak ezt az elképzelését: Steiner *Bábel után* című alaphelyzetében hosszasan ecseteli, hogy a többnyelvűség természetes létállapot¹⁶ (STEINER 2005).

¹³ Halhatatlanságunk. *Pesti Hírlap*, 1933. május 28.

¹⁴ Végtelen példaként álljon itt Kosztolányi beszélgetőfüzetének egyik utolsó mondata: „Mehr Luft!”

¹⁵ Az idegen nyelvről. *Pesti Hírlap*, 1935. augusztus 18.

¹⁶ Poliglottságáról a következőképp ír: „Semmiféle emlékem sincs arról, hogy mi lehetett az első nyelv, amelyen megszólaltam. Amennyire megállapíthatom, az angol, a francia és a német nyelvet egyformán bírom. [...] Egyforma könnyedséggel beszélem és írom mindhármát. [...] Mindhárom nyelven egyforma verbális gazdagsággal és szimbolikus telítettséggel álmodom. [...] Hipnózisban sem sikerült megállapítani, hogy melyik volna az 'első nyelvem'. Az történt, hogy egyszerűen azon a nyelven válaszoltam, amelyen a hipnotizőr a kérdéseit feltette” (STEINER 2005: 100–101).

1927-ben élete legnagyobb eseményének tekinti azt, hogy magyar az anyanyelv, magyarul beszél, gondolkodik, ír. „Mélyen bennem van, a vérem csöppjeiben, idegeim dúcában, metafizikai rejtélyként. [...] Naponta sokszor gondolok erre” (KOSZTOLÁNYI 2002: 72).¹⁷

4.1.1.4. Nyelv és esztétizmus, nyelv és használat

Kosztolányi szerint egyfelől nem léteznek költői és prózai szavak. „Minden szót a helyzeti értéke tesz széppé vagy csúnyává” (KOSZTOLÁNYI 2002: 520).¹⁸ A *kefe* szó, „ha költő veszi kezébe, s fölemeli a végtelenbe, szinte bimbókat hajt” (KOSZTOLÁNYI 2002: 207). Másrészt megállapítja, hogy a szó alakja rendkívül fontos egy nyelvben, a szóalak „ezer és ezer öntudatlan, zenei kapcsolat, mely hallatára fölbred bennünk, és színt ad neki, veretet, talán sokkal inkább, mint az a tárgy, az a fogalom, melyet jelezni kíván” (KOSZTOLÁNYI 2002: 101).¹⁹ A nyelvújítás idején keletkezett *elménc* szó képzőjét csúfondárosan hallja csörögni, a *kegyenc*-nél ez aranyfityegőként csilingel, míg a *fegyenc*-nél rablánc gyanánt csörömpöl. Kosztolányi nem politizál, számára szinte valamennyi nyelvi kérdés az *ízlést* érinti: ő a homo estheticus megtestesítője. Halász Gábor mindazonáltal nem látja ilyen egyoldalúan az ötvenéves költőt: a *Nyugat*-ban azt írja, hogy Kosztolányi „a szépségre esküszik és a jóságra gondol. Ilyen elhatározottan homo estheticus csak az lehet, aki menthetetlenül homo moralis” (HALÁSZ 1935: 497).

„A szavak mellézköngéje – kedélyi velejárója – néha fontosabb, mint az alapértelmük. Ezek a mellézköngék úgy harsognak, hogy az alapértelmet se halljuk tőlük” – írja a *szegény* szó jelentésén tűnődve (KOSZTOLÁNYI 2002: 205).²⁰ Más helyütt pedig épp azt mondja, hogy a szavak hangzásához végzetesen kapcsolódik fogalmi háttérük, ez pedig még a hangzásuknál is döntőbb. Hiszen ha valaki nem tud magyarul, esetleg gyönyörűnek és légiesnek érezheti a *disznó* szót is, mindaddig, míg nem értesül a jelentéséről (KOSZTOLÁNYI 2002: 212).²¹ Gombocz Zoltán és Melich János etimológiai szótárfüzetének lapozgatása közben a szavak muzsikájában gyönyörködött, addig mondogatott egy-egy szót, „amíg elvált a fogalomtól, amelyet jelent, szabadon, testtelenül, bátran önálló életre kelt, és ekkor kiszabadulva a szokott kapcsolatból – megnyilatkozott előttem rejtett, *metafizikai és zenei* értelme” (KOSZTOLÁNYI 2002: 23).²² A szavak konkrét, fogalmi tartalmának másodlagosságát, és a hangulatokat keltő felhangoknak a költészetben való döntő fontosságát a kor alapmegfigyelésének tekinthetjük.

¹⁷ Ábécé a nyelvről és lélekről. *Új Idők*, 1927. december 18.

¹⁸ A *Téli rege* új szövegéről. *Nyugat*, 1933. október 1.

¹⁹ Lélek és nyelv. *Pesti Hírlap*, 1930. október 26.

²⁰ Párbeszéd. *Pesti Hírlap*, 1933. szeptember 3.

²¹ A tíz legszebb szó. *Pesti Hírlap*, 1933. november 19.

²² A! – Aszó. *Élet*, 1914. március 22.

Így például Horvát Henrik egyenesen úgy fogalmaz, hogy csupán ezek a melléközők „szülhetnek emóciókat”, „míg a konkrét tartalom **csak** gondolatokat közvetíthet” (HORVÁT 1931: 232. – *kimelés tőlem* – V. O.). Itt visszautalnék Kosztolányinak az eszperantó nyelv elleni kirohanására, hiszen az itt megfogalmazottakból világos, hogy egy „melléközőtlen” nyelven miért tartják művészeti abszurdumnak a versírást és versfordítást (HORVÁT 1931).

A nyelveket Kosztolányi különböző hangszerekhez hasonlítja, melyeken más és más módon kell játszani. A nyelvi determinizmus gondolata tükröződik abban az elképzelésében, hogy nem ő használja a nyelvet, mint ősei, akik „bort, kenyeret, áldást” kértek rajta, hanem a nyelv használja őt (KOSZTOLÁNYI 2002: 283).²³ Tagadja a jelentő és a jelentett kapcsolatának önkényességét, és költőként, fordítóként vagy szövegelemzőként is olykor a jelentőt tartja a mű teremtető elvének.

„Nyelvszemlélete erősen különbözik Hegel vagy Saussure felfogásától, akik önkényesnek vélték a kapcsolatot jelentő és jelentett között, és inkább rokon a szófejtő Heidegger vagy akár a megszokott jelentést a jelentő alapján kitörő Derrida álláspontjával.” (SZEGEDY-MASZÁK 1998: 267)

A jelentő hordereje szövegértelmezési gyakorlatában is tetten érhető, ugyanis Kosztolányi – korához képest újító módon – magából a szövegből magyarázza az irodalmi műveket, a szöveg elemeinek felbontásával, a szöveg legkisebb egységeinek tüzetes elemzésével (KOSZTOLÁNYI 2002: 483).²⁴ Rába György szerint Kosztolányi módszere a korabeli orosz nyelvtudományi kör, az ún. formalista iskola²⁵ kutatásainak módszerével rokon, de attól teljesen függetlenül alkalmazza azt (RÁBA 1969: 274). Szegedy-Maszák hívta fel a figyelmet arra, hogy mivel a „műközpontú irodalomszemlélet némely nyugati, sőt kelet-európai országhoz képest megkéské vált uralkodóvá Magyarországon, Kosztolányi kezdeményezésének jelentőségét éppen ezért nem lehet eléggé méltányolni” (SZEGEDY-MASZÁK 1998: 265). 1920-ban írt tanulmányában Kosztolányi egy Goethe-vers és a költemény fordításainak elemzése során kijelenti, hogy „még ma is összetévesztik a verseket a versek tárgyával (az érzéssel és a gondolattal)” (KOSZTOLÁNYI 2002: 409). Nem az irodalmi művek tárgyával vagy a költők életrajzi adataival, történeti ismeretekkel kíván foglalkozni, hanem a vers testének, vagyis szövegének, hangjainak, betűinek vizsgálatát helyezi előtérbe. „Sok száz költeményt vizsgáltam

²³ Nyomdafesték. *Nyugat*, 1915. augusztus 1.

²⁴ Versek szövegmagyarázata. *Pesti Hírlap*, 1934. június 17.

²⁵ Az 1916-ban, Petrográdban alakult ún. Opojaz (Obsesztvo po Izucsenyiju Poetyicseszkoivo Jazika = Költői Nyelvet Tanulmányozók Közössége) tagjai: Sklovszkij, Brik, Polivanov, Jakobson, Jakubinszkij.

így, jót és rosszat, és mindig sikerült a formából a lélekre rámutatni” (KOSZTOLÁNYI 2002: 416).²⁶ E tanulmányban a Goethe-vers szövegének értelmezése és a korábbi fordítások elemzése után bemutatja saját műfordítását is: műértelmező felfogása szoros kapcsolatban áll saját fordítói gyakorlatával.²⁷ Szegedy-Maszák felveti a kérdést, hogy milyen külföldi áramlat hatására fordulhatott Kosztolányi a szövegelemzéshez, végkövetkeztetése azonban, hogy nem állapítható meg közeli rokonság a korabeli módszerek és a magyar költő eljárása között.

Kulcsár Szabó Ernő a fordításértelmezés szempontjából Kosztolányi felismeréseit jelentőség tekintetében Walter Benjamin mellé állítja. Kosztolányi

„voltaképpen már egy évtizeddel Benjamin előtt kialakítja azt a fordítás-hermeneutikai horizontot, amelyben az eredeti mű értelme »nem merül ki az elgondolt dologban, ellenkezőleg, költői jelentést éppen attól nyer, ahogyan az elgondolt dolog az adott szóban az elgondolás módjához kötődik«” (1998: 108–109).

Schein Gábor tévedésnek tartja a „zseniális csalásként” értett fordítást a fordítás benjamini fogalmához közelíteni, hiszen Benjaminsnál a fordítás az eredetihez tartozik, Kosztolányinál pedig a fordítóhoz (2000: 772).

4.1.2. A fordításról

4.1.2.1. Hűség – hűtlenség?

A nyelvi relativizmus meghatározta Kosztolányi fordítói gyakorlatát is. Bár a *Modern költők* első kiadásának előszavában a teljes formai és tartalmi hűségre esküszik, ha művészi célokért meg kell alkudnia, mégsem a szépséget ejti el: alkotásnak látja a műfordítást, nem másolásnak. Erre műfordítói munkásságának kritikusai joggal mondhatták, hogy a fordítás valóban nem pusztán másolás, de az alkotásban azért másolás is (RÓNAY 1966: 1385. – *kiemelés tőlem* – V. O.).

Az 1913-ban megjelent *Modern költők* kirobbanó sikerében három körülmény játszott szerepet. Egyrészt húsz év után²⁸ ez volt az első magyar antológia, mely idegen költőket ültetett át – tizenhét ország százket költőjének 241 versét. Másrészt elsőként nyújtott átfogó képet a szimbolista költészetről. A modern költőnek szinte szinonimája tehát a szimbolista költő. A kötet felét francia költők versei alkotják (köztük Baudelaire, Hérédia, Verlaine, Richepin, Rimbaud, Jules

²⁶ Tanulmány egy versről. *Nyugat*, 1920. február 1.

²⁷ Goethe *Vándor éji dala* (*Wanderers Nachtlied*) c. verse fordítása során nem érdekli az életrajzi háttér, tudniillik, hogy a *Wanderer* Goethe gúnyneve volt.

²⁸ Radó Antal 1891-ben jelentette meg az *Idegen költők albuma* című műfordításgyűjteményét.

Lemaître, Jean Moréas, Albert Samain, Jules Laforgue, Francis Jammes), a másik felében pedig a legkülönbözőbb nemzetiségű európai, orosz, amerikai és japán költők (köztük Maeterlinck, Verhaeren, Stefan George, Christian Morgenstern, Hofmannstahl, Rilke, Stefan Zweig, Franz Werfel, Edmondo De Amicis, D’Annunzio, Shelley, Keats) szerepelnek. Végül pedig kedvező fogadtatásra lelt a műfordítások szinte eredetiként ható volta (VERES 2004). A kötetben szereplő költők – Kosztolányi szavaival élve – bizonyos szempontból mind testvérek: sarkítva fogalmazva, a lefordított versek voltaképpen Kosztolányi-versekké váltak (BÓKA 1962).

A *Modern költők* első kiadásának bevezetője programértékű. „Műfordításaim nem úgy viszonylanak az eredetihez, mint a festmény a festmény másolatához, inkább úgy, mint a festmény ahhoz a tárgyhoz, melyet ábrázol” (KOSZTOLÁNYI 2002: 501). Vagyis a mű mélystruktúrájához, a jelentetthez szeretne visszatérni. E műfordítói felfogás hasonló a *Pávatollak* Babitsáéhoz, aki előtanulmányának, stílusgyakorlatnak tekinti a külföldi versek tolmácsolását. Tanulmányában, műfordításaiban érlelődik gondolkodásmódja, és nagy jelentőségű „az első sikereinek örülő író szempontjából: az írói önnevelés eszköze volt mind a kettő az irodalmi közélet, a nyilvánosság színe előtt” (BORI 1986: 85). Megjegyzem, elgondolkodtató a logikai bukfenc, melyet fel lehet fedezni Kosztolányi fent idézett kulcsmondatában. A logikus szórend a következőképp hangzana: *műfordításaim nem úgy viszonyulnak az eredetihez, mint a festmény másolata a festményhez* [...] Hiszen a festmény hivatott az eredeti művet szimbolizálni, a másolat pedig a fordítást. Kosztolányi akarva-akaratlan „hibás” mondatában a mondat szórendjéből az következik, hogy mindez fordítva van: a festmény az ő fordítása, a másolat pedig az eredeti szöveg!

Tudjuk – például Radó Antal *A fordítás művészete* című munkájából is –, hogy a még a 20. század húszas, harmincas éveiben is sok fordítás készült (akár többszörös) közvetítő nyelven keresztül vagy nyersfordítás alapján. Bár a *Modern költők* bevezetőjéből úgy értesülünk, hogy a szláv versek fordításai ismerősök közvetítésével, nyersfordítás után készültek, Zágonyi Ervin szerint Kosztolányi idealizálja a valóságot; számos orosz vers átültetéséről bebizonyítja, hogy a költő német fordítások alapján dolgozott, mint a *Három nővér* esetében is (ZÁGONYI 1982, 1984). Német közvetítés ide vagy oda, Gáldi László Lermontov-tanulmányában a Kosztolányi-kötetben szereplő egyik Lermontov-vers magyar szövegét „végérvényes fordításnak” nevezi (GÁLDI 1960: 448).

1921-ben megjelent a *Modern költők* második – jelentősen bővített – kiadása, melyben számos újabb fordítás is szerepelt. A második kiadás előszavában Kosztolányi leszögezi, hogy a műfordítás számára sosem volt cél, csupán eszköz. Rába György szerint azonban Babits és Kosztolányi műfordítói elveinek mégis lényeges különbsége, hogy Babits a különböző stílusok, tónusok különbözőségét

próbálja visszaadni, azokon kísérletezik, míg Kosztolányi a nyelvi kifejezés, a líra általános emberi törvényszerűségeit kutatja, melyek függetlenek helytől, fajtól, egyéniségtől (RÁBA 1969: 227). A fordítás hűségének problematikájában fontos tényező, hogy többek vélekedése szerint nála nem a vers teremti meg a nyelvet, hanem a nyelvi lehetőségek hozzák létre a költeményt (HALÁSZ 1935; RÁBA 1969), a fordított mű csak önkiélési ürügyként vonzza (TÍMÁR 1975). Már a korabeli kritikák némelyike is elmarasztalta amiatt, hogy antológiájában valamennyi versen átérződik saját hangja. Kosztolányi válasza erre, hogy a fordító egyéniségének elzárása azzal a veszéllyel fenyeget, hogy lélek nélküli nyelvgyakorlatot végez.

Karinthy Frigyes a *Nyugat*-ban írt cikkében ötvenéves író társa méltatása mellett arra is kitér, hogy Kosztolányit

„fordítás közben annyira elkápráztatja az anyanyelvből adódó sok gazdag lehetőség, hogy az idegen, távoli nyelv egyenletes fénye elsűrül a csillogásban, s azt a tévhitet kelti benne, mintha szegényes volna: ezt az álszegénységet aztán pótolni igyekszik a fordításban, sokszor éppen ott szépít és told, ahol teljesen fölösleges, mert a szolgai, konvencionális szó-lefordítás véletlenül éppen megfelelne” (KARINTHY 1935: 270).

Az eredeti szöveg „szépítését” és „élénkítését” Rába például oldalakon keresztül tartó stílusalakzat-felsorolással szemlélteti (1969), Nádasdy pedig úgy fejezi ki magát, hogy a nyugatos fordítók néha „túl magasra” szárnyaltak (2006).

Kosztolányi kételkedik a versfordítás lehetőségében, kételyét pedig a következőkkel illusztrálja. A *desir* szó magyar fordítása *vágy*, a két szó hangalakja azonban teljesen eltér egymástól; értelmi fordítása tehát *vágy*, de zenei fordítása inkább a *vezér* szó lehetne. Hogyan volna képes a fordító eleget tenni mind az értelmi, mind a zenei követelménynek? Bár, mint láttuk, 1913-ban keltezett előszavában eszményének a teljes formai és tartalmi hűséget tartotta, az 1921-es *Modern Költők* előszavában azt írja: mosolyog, ha a versfordítás hűségéről beszélnek. Voltaképpen nincsenek azonos értelmű szavak, elvben tehát nem lehetséges a fordítás. Ha egyáltalán elismerjük a műfordítás jogosultságát, akkor nem szabad a fordítótól a betű szerinti hűséget követelni.

„Mert a betű szerint való hűség hűtlenség. Minden nyelv anyaga különböző. A szobrász másképp oldja meg feladatát, hogyha márványból, vagy terrakottából, vagy fából kell kimintáznia egy alakot. [...] Nekem itt legnagyobb becsvágyam, hogy szép magyar verset adjak, mely az eredetit lehetőségig megközelíti. De a szó szerint való hűség és a szépség többnyire ellenségek. [...] Műfordítani annyi, mint gúzsbakötötten táncolni.” (KOSZTOLÁNYI 2002: 508–509)

A fordításkritika Kosztolányi verstolmácsolásait éppen hűtlensége miatt bírálta (KARDOS L. 1965; BÓKA 1961; RÁBA 1969 és mások). Fordítói életművét egyenletlennek tartják: a remekek között akad sebtében elkészített, hevenyészett munka is. Még Babits is kitér erre nekrológjában (1936). Mészöly Dezső szerint „egy leplezetlen, sőt, hivalkodó Kosztolányi-hang látszólag uniformizálja műfordításainak seregét” (1953: 1520). Elek Artúr szigorú bírálattal illette Kosztolányi műfordítói módszerét, azt állítván, hogy önkényesen bánik az eredeti szöveggel, és inkább érezhető a fordító stílusa a versen, mint az eredeti költőé. Elek Kosztolányi Poe-fordításáról, *A hollóról* azt írja, hogy az voltaképpen nem Poe költői stílusát mutatja, hanem Kosztolányiét, aki a vers tartalma helyett leginkább zeneiségét akarta érzékeltetni (ELEK 1913). Kosztolányi a *Nyugat* következő számában válaszol a kritikára, magyarázatot fűz versfordításához. Írásában azt bizonygatja, hogy tudatosan dolgozott, formálta meg az egész költemény tervét. Mivel „a szó szerinti hűség és a szépség többnyire ellenségek”, és e versnél a zenét, ritmust fontosabbnak tartotta, hűtlenségei mind a költemény muzsikáját, rímes, ritmikus mivoltát szolgálják. Elek Artúr – kinek meggyőződése szerint verset csak prózában lehet fordítani – kritikájában közöl egy részt saját prózai fordításában, melyet Kosztolányi hamisnak tart, mert, bár szöveghű, nem ismerhető fel benne a vers lelke. Az író pontról pontra megvédelmezi fordítói megoldásait, melyeket Elek kifogásolt. Egyrészt annak nevében áll ki fordítói megoldásai mellett, hogy a magyar nyelven tilos erőszakot elkövetni, másrészt pedig a magyar olvasóközönséget tekinti elsősorban fontosnak. A „Gileádban nincsen balzsam” sort például azért hagyta ki a versből, mert a magyar katolikus és zsidó olvasóknak szerinte nem olyan a bibliaismerete, mint az amerikai és angol protestánsoké, ezért a lexikonhoz kellene fordulniuk versolvasás közben. Egy pontban ért egyet Elek kritikájával: abban, hogy az eredeti költemény „nyugodtabb”, mint a fordítás (Elek egyébként „lihegő, szenvedélyes hangot” említett kritikájában). Ez azonban Kosztolányi szerint természetes, hiszen a saját egyénisége nyomta rá a bélyegét a fordításra, így az eredeti szerző és a fordító egyéniségének eredője lett a végeredmény (vö. KOSZTOLÁNYI 2002: 499).²⁹ Babits például azt írja Kosztolányi Maupassant-fordításáról, hogy az „sokkal plasztikusabb és szigorúbb az eredetinel; veszít az eredeti könnyedségéből, nem mintha a fordító nyelvvel, formával küzdene, hanem mert éppen nagyon is virtuóz. [...] Az eredeti talán egyszerűbb és bájosabb...” (BABITS 1909: 228).

Mások is Kosztolányi alapvonásának érezték az érzelmes lobogást, a lázat, a szenvedélyt (TÓTH 1921; SZEGSZÁRDY-CSENGERY 1938; SZAUDER 1962; KISS 1962), ami átütött a fordításain is. Amennyiben a fordítónak nem kellett alakot váltania, vagyis az eredeti költő nyelvszemlélete egybecsengett az övével, remekül,

²⁹ A holló. *Nyugat*, 1913. november 1.

hiánytalanul tolmácsolta a költeményt. Rába György szerint erre a legjobb példa Tristan Corbière *Sírfelirat* című versének magyarítása. Ha azonban a magyar költő az eredeti költemény stílusát nem tette magáévá, előfordultak félreértések. Így Verlaine *Költészettan* című versének fordításában „sok megoldás leleményes, mégis néhány melléütése, félrefogott hangja a szimbolizmus jellemző vonásainak meg nem értéséről tanúskodik” (RÁBA 1969: 276). Sok helyütt a fordító éppen az ellenkezőjét állítja, mint az eredeti költemény. A körvonalazatlan, tompított hangulatok helyett a romantikus láz, a szertelenség dicsőítése érvényesül, ezt Rába Rónay György újabb, szöveghez és formához hívebb fordításával összevetve mutatja be:

„Kosztolányi

Rónay

Zenét minékünk, muzsikát!
Legyen a vers egy meg nem álló
Lélek, mindig új vágyba szálló,
Mely új egekbe ugrik át.

Zenét még újra, szüntelenül!
Versed legyen az a rebbenés, mely
szálló lélekből halk leheléssel
Más ég és szerelem felé repül.”

(RÁBA 1969: 277)

Maga Rónay úgy véli, a *Nyugat* nemzedékének Verlaine-fordításai még némileg „szubjektív” jellegűek, a Szabó Lőrinc utáni „objektív jellegű”, hitelesebb fordításokhoz képest. Kosztolányi szinte „elestikornélosítja” a verset a „bohóckodásig merész rímelésével” (RÓNAY 1973: 216). Érdekes, hogy az ifjú Kosztolányi még berzenkedve írja egy levelében Babitsnak, hogy a francia dekadensek bármit feláldoznak egy rímért, mivel „a disznóságokon kívül főleg a rímeket szeretik” (idézi KISS 1962: 48), Babits viszont bő három évtizeddel később, nekrológjában éppen író társa teljes rímeit nevezi olcsó ékszereknek (1936).

Lássunk egy másik, szélsőséges példát Kosztolányi önkényes verskezelésére. Matsuo Basho (1644–1694) japán költő egyik haikuját – mely műfaj jellemzője, hogy 17 szótagos – például 31 szótaggal fordítja.

A japán eredeti:

Nyersfordítás:

Kosztolányi fordítása:

Furuike ya

Öreg tó

Öreg halastó szendereg a langyos

Kawazu tobikomu

Béka beleugrik

Magányba némán... Most beléje cuppan

Mizu no oto

Víz hangja

loccsanva egy loncsos varangyos.

Jóllehet a japán haiku évszázados „formazsugorításában” elég ha csak felvázol valamit, az európai fordítónak „ki kell kerekítenie a haikut, hogy az ő nyelvén is verssé váljék” (SZABÓ 1968: 58). Persze kérdés az is, mit tart a fordító e műfaj

lényeges vonásának, mit kell hangsúlyoznia. E haiku magyar fordításai összevetésének kapcsán Albert Sándor a következő megállapításra jutott:

„Feltételezzük tehát, hogy minden szöveg inherens módon tartalmaz olyan jegyeket, amelyeket a fordítás szempontjából lényegesnek, relevánsnak (szignifikánsnak) tarthatunk. Ez a szignifikáns jegy lehet szemantikai, szemiotikai, morfoszintaktikai, stiláris, lexikális vagy pragmatikai természetű. Azt azonban, hogy egy adott forrásnyelvi szövegnek mely jegyei (legyenek) szignifikánsak, semmilyen fordításelmélet nem képes megmondani vagy jelezni: ezt a fordítónak minden esetben saját magának kell eldöntenie.” (ALBERT 2003: 59)

Valóban, a fordító maga dönti el, mely szövegjellemzőt tekinti lényegesnek, azt azonban hozzáfűzném, hogy egyes műfajok természetüknél fogva olyan alapvető sajátosságokkal rendelkezhetnek, melyeket nem lehet figyelmen kívül hagyni a fordítás során. Arra, hogy Kosztolányi tudott hajszálpontosan is fordítani, Szabó Ede egy másik haikut hoz fel példának (1968: 59), melyet a költő szinte tökéletes formahűséggel és bravúrral ültetett át:

Lámpám tűzétül
a sárga őszirózsa
nézd, elfehérül.

Gyergyai Albert is beszámol arról, mennyire elképesztette egy Kosztolányi-fordítás – Valéry *Cimetière Marin* című versének – tökéletes szöveghűsége (KÉPES 1976: 419).

Kosztolányi Byron két verses elbeszélését, a *Mazeppát* és a *Beppet* is lefordította, melynek során Arany János nyelvezete lebegett a szeme előtt (KOSZTOLÁNYI 1920). A két költő – Byron és Arany – elbeszélő módszere követésének és keverésének eredményeképpen ugyan tónushű, de a részletekben nem ügyel a tartalmi hűségre.

A posztumusz *Idegen költők* (1943) szerteágazó tematikája láttatja, hogy Kosztolányi lépést tartott a kortárs európai lírával. Jóllehet egyesek szerint Kosztolányi mind kései versfordításainak, mind kései prózájának nyelve egyszerűsödött, pontosodott (SCHÖPFLIN 1936; RÁBA 1969), a halála után megjelent kötet is tartalmaz szabad átköltésnek mondható versfordítást, és átgondolt, elmélyült, a formához-tartalomhoz hű fordítást is. Mások éppen azt hangsúlyozzák, hogy Kosztolányi életműve egységes, művészetének célja, tárgya és eszközei szinte a kezdettől fogva azonosak (HALÁSZ 1935; KERECSENYI 1937; SZAUDER 1962). A műfordító Kosztolányiról mindezen ellentétek ellenére is „élő, egységes kép kerekedik” (RÁBA 1969: 290).

4.1.2.2. Kosztolányi és Shakespeare

Kosztolányi legnagyobb külföldi író-eszménye Shakespeare volt, akárcsak Babitsé Dante. Arany és Shakespeare iránti rajongásában meghatározó szerepet töltött be az írók szókincsének bámulatos gazdagsága, mindazonáltal nyelveztük tömörsége, sűrűsége. „A költő – jegyezd meg: sűrítő, Dichter, alkotó, poéta – nem rikító és nem hígító” (KOSZTOLÁNYI 2002: 479).³⁰ 1904-ben, Babitshoz írt levelében az öncélú nyelvi hatásokat vadászó francia dekadenseket a tartalom és forma szerves egységének közvetítőivel, Arannyal és Shakespeare-rel állítja szembe, mert a „nyelv náluk össze van csontosodva a gondolattal, s belőle szívja a vért, mely nélkül a nyelvben nincs élet” (idézi Kiss 1962: 48). Később Kosztolányi viszonylag hamar újraértelmezte a dekadenciát, realista költő-eszményei azonban mindvégig megmaradtak.

A *Téli rege*, a *Rómeó és Júlia* és a *Lear király* fordítását készítette el, melyek közül utóbbi csak a halála után, 1943-ban jelent meg, s nem véletlen, hogy a későbbi Shakespeare-kiadások is Vörösmarty Lear-fordítását közölték, a fordítás szemlélatomást „nem tudta feledtetni Vörösmarty egyszerű fenségét” (RÁBA 1966b: 5).

4.1.2.2.1. A *Téli rege* fordítása

Kosztolányi 1924-ben fordította le a *Téli regét*, melyet a Nemzeti Színház 1933-ban – huszonegy évi szünet után – tűzött újra a műsorára; előtte, 1865-től, Szász Károly első magyar fordításában játszották a darabot.

Kosztolányit az elismerés mellett kritikák is érték, melyekkel szenvedélyes vitába szállt a fordítást magyarázó tanulmányában. Bírálói szokás szerint azzal támadják, hogy saját művészetét az eredeti mű fölé helyezi, túllép a tolmács feladatán, akinek a költő és a színpad szolgájának kellene lennie. Kosztolányi a bírálatokra reagálva kifejti Shakespeare-fordító elveit:

„Shakespeare-t a teljes fölbontatlan egészében kell visszaadni, úgy, ahogy van, körülírás, magyarázás, fölhígítás, egyszerűsítés, szépítés és cifrázás nélkül, a maga érzéki és szemléletes valóságában, mert csak így tükrözhetjük vissza szellemét” (2002: 517).

Kosztolányi szerint az ezerarcú drámaíró hol nyájas, hol fanyar, hol keserű, hol önkényes, hol rejtélyes, sőt, egyenesen zagyva vagy hóbortos. Akadnak hasonlatai,

³⁰ Vojtina új levele egy fiatal költőhöz. *Pesti Hírlap*, 1934. március 11.

„melyeknek eleje klasszikus, közepük reneszánsz s végük barokk. Olyan zsúfoltak és tartalmasak a hasonlatai, hogy egyetlenegyből egész életén át megélhetne valami szerényebb igényű költő” (2002: 518).

Egy szó mint száz, ha érdes a szöveg, azt a fordítónak nem szabad kisimítania, ha bonyolult, nem szabad leegyszerűsíteni, és fordítva: ha a szöveg homályos, a fordítónak ugyan meg kell értenie, ám nem szabad megvilágítania, különben meghamisítja azt. Kosztolányi ezekre az elvekre hivatkozik, amikor védelmébe veszi egyes – kritikusai szerint erőszakolt, archaikus vagy éppen népies – megoldásait. Kosztolányi állítja, hogy fordítása érthetőség szempontjából közelebb áll a saját korabeli magyar olvasókhoz, mint az eredeti szöveg a 20. századi angol közönséghez. Ez értenye tehát: a fordítás keltsen hasonló hatást, mint az eredeti szöveg az eredeti korának közönségére tett. Ha Kosztolányi valóban ezt a szemléletet vallotta, akkor nem gondolhatta, hogy a fordításban létezik egyedül érvényes vagy helyes megoldás, hiszen az idők folyamán a célnyelv, a befogadó kultúra, az érzékenységi folyamatossan változik. Szavai azonban gyakran azt sugallják, hogy bizony, létezik véglegesnek mondható szöveg, amennyiben a fordító kiválóan végzi a dolgát. A *Téli rege új szövegéről* című cikkét így fejezi be: „Munkámat nem [...] a mai vagy a holnapi napnak szántam. Talán önáltatás, de értékét mégis a perdöntő időre bízom” (KOSZTOLÁNYI 2002: 530). Arra gondol tehát, hogy a mesteri fordítás is lehet olyan időtlen, mint maga a mestermű.

Bár Rába György 1969-es monográfiájában azt olvashatjuk, hogy a *Téli regé*-hez Kosztolányi fordítása óta nem is mert hozzányúlni senki, a Madách Színház a színdarabot 1965-ben Mészöly Dezső fordításában mutatta be (KÉRY 1972). Az 1972-ben kiadott *Shakespeare összes drámái* mégsem Mészöly Dezső, hanem Kosztolányi fordítását közölte, tehát Rábának abban mégis igaza van, hogy a kanonizált fordítást egy jó darabig Kosztolányi jegyezte. Nagyjából egy bő generáció elteltével, 2001-ben több színház is Mészöly Miklós legújabb fordításában mutatta be a darabot.³¹

4.1.2.2.2. A *Rómeó és Júlia* fordítása

A tragédia első teljes fordítása 1839-ben jelenik meg Náray Antal tollából. A drámát először 1844-ben játszották Gondol Dániel fordításában, melyet 1871-től a Nemzeti Színházban Szász Károly szövege váltott fel. A tragédia első felvonásából Petőfi, Vörösmarty, Arany és Győry Vilmos is fordított részleteket, a 20. század elején pedig megjelentek Zigány Árpád és Telekes Béla fordításai.

³¹ Gyakorlatilag a mai napig az 1955-ös Shakespeare-összkiadás szövege van érvényben. A legújabb színházi fordítások egyelőre nem részei a „hivatalos” Shakespeare-fordítás-kánonnak (SZELE 2005).

1946–47-ben Kosztolányi fordítását (1930) hallhatta a Belvárosi Színház közönsége, 1953-ban pedig már Mészöly Dezső szövegét adták a Madách Színházban, melynek helyébe csaknem ötven évig nem lépett újabb fordítás. 2003-ban készült el Nádasdy Ádám fordítása, melyet azóta számos magyar színház tűzött műsorára.

A *Rómeó és Júlia* 1930-as fordításáról Móricz Zsigmond áradozott a *Nyugat*-ban. Szász Károly „színpadon kimondhatatlan” fordítása Móriczot mindig is úgy bántotta, „mint valami brutalitás” (MÓRICZ 1930: 652). A két szöveg egyes részeit összehasonlítva megállapította, hogy Kosztolányi nyelve már őszinte, és Babits *Viharával* együtt „ekvivalens” az eredetivel. A mai fordításkritika egyébként már Kosztolányi Shakespeare-szövegét sem tekinti par excellence drámainak, hiszen még őt is a költő vonzotta, nem a színpadi szerző. A *Nyugat*-generációt főként nem a dráma felépítése, a fejlődő tragikum, a hősök érdekelték, hanem a nyelvi remeklés, a mondatok rendkívüli logikája. Ez a hozzáállás tartotta magát egészen a 20. század közepéig.

Kosztolányi színikritikáiból kiderül, hogy színházeszménye a szép szövegmondásra épül, és az előadásokat többnyire a színpadon elhangzott verbális jelekre korlátozza (KÉKESI KUN 1998). Nádasdy megjegyzi, hogy a drámaiság Mészöly Dezső fordításaiban éled újra, aki ügyel a szöveg mondhatóságára és érthetőségére, mellőzi az archaizmusokat, a „költőieskedő dúsítást” azonban még nem ejti el.

Mészöly Dezső 1953-ban írt tanulmányában kifejti, miért fordította le két évtizeddel Kosztolányi után ezt a tragédiát. Úgy véli, hogy Kosztolányi különböző értékű műfordításainak sorában a *Rómeó és Júlia* nem tartozik a kimagasló alkotások közé. A *Téli rege új szövegéről* című tanulmányában Kosztolányi maximális, szinte betű szerinti hűségéről beszél, mégis mintha nem az a Kosztolányi írta volna a tanulmányt, mint aki lefordította a *Rómeó és Juliát*. Azáltal, hogy tanulmányában a cifrázás nélküli Shakespeare-ért száll síkra, gyakorlatában azonban ő maga szecessziósan cifrázta a szöveget, tévedések lavináját indította meg (MÉSZÖLY 1953). Kosztolányi több esetben csupán egy-egy rím kedvéért fordítja a szöveg értelmének épp az ellenkezőjét, vagy válik bőbeszédűvé ott, ahol az eredetiben drámai tömörséggel van megírva a szöveg.

Nádasdy összehasonlításából kiderül, hogyan kezelték a szókincset a fordítók csaknem százötven év folyamán.

„(this... liquor) drink thou off (Romeo IV. 1. 94)

Idd ki mind (Szász Károly 1871)

Hajtsd föl (Telekes Béla 1901)

Idd ki hirtelen (Kosztolányi 1930)
 Hörpintsd ki hirtelen (Mészöly Dezső 1955)
 Idd ki (Nádasdy 2002)

I have seen the day (Romeo I. 5. 21)
 Volt ám idő (Szász)
 Hejh, volt idő (Telekes)
 Hej, hajdan (Kosztolányi)
 Hej, hajdanán (Mészöly)
 Az én időmben (Nádasdy)

Láthatjuk, hogy Nádasdy (és Szász!) szövege szárazabb, „kevésbé költői”, az eredeti egyszerűségét adja vissza, a romantikus költőiség-felfogáshoz alkalmazkodó fordítókkal ellentétben. A legújabb fordítás szerzője szerint ma is él a beidegződés: a fordítón a romantikus-nyugatos hagyományt – Nádasdy ironikus kifejezésével élve: a „hej-módszert” – kéri számon. Válaszában a fordításkritika: „Csakhogy én Shakespeare-t fordítok, nem Aranyt, Kosztolányit vagy Mészölyt” (NÁDASDY 2006: 3). Mészöly Dezső is éppen ugyanezt mondta a maga idejében: „a kritikusok egy része a mai Shakespeare-fordítótól inkább kosztolányizmuskat kér számon, mint »shakespeare-i ízeket«” (1953: 1522). Mészöly Dezső célja egyébként olyannyira a szöveg színészi megjelenítése volt, úgy dédelgette saját fordítását, hogy még Bajor Gizinek is bátorkodott szólni előadás után, hogy mely helyeken mondta pontatlanul a szöveget.

Rába, egyes helyeken igazat adva Mészöly kritikájának, védelmébe vette Kosztolányi fordítását, és bár néhol mesterkéltnek, illetve hűtlennek találta, úgy vélte, sok részletét addig még nem múlták felül (RÁBA 1969).

4.1.3. Összefoglalás

4.1.3.1. A „költő költője”

Kosztolányi nyelvszemlélete „kissé talán naivnak hat. Isteni csodának tartja a nyelvet, hisz a monogenezisben és a bábéli nyelvzavarban” (DEME 1946: 39). A nyelvi viszonylagosság határozott híve. Nyelvről írt esszéiről ugyanazt mondhatjuk, mint Terts István Lénárd Sándor írásaival kapcsolatban: bár nem tudományos ismeretterjesztésre vállalkozott, s írásai nem tankönyvként használhatóak, nagyon sokat lehet tanulni tőle a nyelvről, a nyelv szeretetéről (TERTS 2003).

A műfordító költőnek teljes szabadságot kell adni, és „művészi illetve bizalmi kérdésnek tekinteni, mit tart meg és vet el az eredeti szövegből. A műfordítás ennél fogva elsősorban kritikai munka” – mondta Kosztolányi 1921-ben (2002: 509). Fordítás közben a verseknek nem a tárgya, hanem a lényege, vagyis a nyelvi

formája változik meg, és ezzel az új anyaggal ugyanazt a hatást kell elérniük, mint az eredeti – hangzik az elmélet; a költő fordítói gyakorlata azonban gyakran mást mutat. Kosztolányi fordításelmélete tehát hatáselvű. Újat kell alkotni az eredeti helyett, „másikat, amely vele lélekben, zenében, formában mégis azonos, hamisat, amely mégis igaz” (i. m.). A fordító csakis az egészből indulhat ki, hiszen ha szemantikai hűsége törekszik, vélhetőleg a zenei elemek szorulnak háttérbe, míg ha a zenei elemeket hangsúlyozza ki, a szemantikai elemek változnak meg. Fordítás és értelmezés szoros kapcsolatban áll szemléletében.

Kosztolányi Babitscsal ellentétben ritkán folyamodott a forrásszöveg szavait vagy mondat szerkesztését tükröző megoldásokhoz, tükörfordításokhoz, szókölcsonzésekhez, ezért fordításain a legritkább esetben érződik idegenszerűség. Gyakorlatában inkább híve tehát a Möllendorf-féle elvnek, vagyis annak, hogy a fordító az eredeti művet közelítse az olvasóhoz, legyen olyan a fordítás, mintha az író az eredeti művet a célnyelven írta volna. A célszöveg számára elsődleges a forrásszöveghez képest, s ez szorosan összefügg azzal, hogy Babitscsal ellentétben – bár a *Téli rege* fordításával kapcsolatban elfogódottan ítél – a kánon mulékonyságára hívja fel a figyelmet.

Végkövetkeztetésként pedig egyetértek Szegedy-Maszák Mihállyal, aki szerint „Kosztolányi értekező munkáit műhelytanulmányokként ajánlatos olvasni. Mivel a befogadás, nem pedig az alkotás szempontjából igyekezett meghatározni a művészi értéket” (1998c: 44).

Életművének egyes darabjai – köztük nyelvi tárgyú esszéinek némelyike is – Füst Milánnal szólva „csak a magyar nyelvvel együtt múlhatnak el” (Füst 1936: 431).

4.2. CARRY VAN BRUGGEN (1881–1932) FORDÍTÁSSZEMLÉLETE

„A fordítás alkotó munka, bizonyos
értelemben nehezebb, mint az írás.”

(BRUGGEN 1948:226)

Carry van Bruggent (születési nevén Carolina Lea de Haan) ma a holland modernizmus egyik legjelentősebb írójának tartják, különösen *Éva* című, önéletrajzi ihletésű regénye (1927) miatt, mely a tudatfolyam-regény első holland példája. Ennek ellenére magyar nyelvű összefoglaló műben nem találjuk nevét, és a hollandok sem tudják, hová sorolják különböző műfajokat átfogó munkásságát. Életműve erősebb hatást gyakorolt a fiatalabb generációra, mint a megjelenése idején.³² Gyakran hasonlították össze Virginia Woolffal, mert a holland írónő szintén sok szempontból megelőzte korát, különösen abban, hogy a függetlenül gondolkozó nő helyét követelte a társadalomban. Carry van Bruggent mindazonáltal egyedi és meglehetősen ambivalens jelenségnek tartják nemcsak a holland, hanem az egész századelő irodalmában (PÉCSI 2003: 21; 2010: 9).

Carry van Bruggent kritikusként és néhány angol, valamint francia regény fordítójaként is számon tartják.³³ Fordítói teljesítményét egyesek kétségbe vonták (ASSELBERGS 1951: 217³⁴), mások kimagasló értéket tulajdonítottak neki (VERDUYN 1939: 49.³⁵).

Tanítónőnek tanult, és néhány évig dolgozott is ebben a minőségben Amszterdamban, mielőtt összeházasodott volna az újságíró Kees van Bruggennel. Férjével – aki elfogadta a kelet-indiai *Deli Courant* szerkesztői állásajánlatát – három évet töltött a szumátrai Medanban. Hazatérésük után debütált íróként egy elbeszélés-kötettel. *Heleen* című regénye (1913) már filozófiai irányba mutatott, ami végül 1919-ben publikált filozófiai főművéhez, a *Prométheushoz* vezetett. Jóllehet Johan Huizinga (1872–1945) mint a *De Gids* folyóirat szerkesztője nem

³² *Éva* című regényét csaknem nyolcvan év után, 2006-ban újra kiadták, és ugyanebben az évben egy monográfia is megjelent Madelon de Keizer történész tollából *De dochter van een gazan* (*Egy kántor lánya*) címmel. Magyarországon a Gondolat Könyvkiadó tervezi a közeljövőben e regényének lefordítását és kiadását.

³³ Sheridan, Pressense, Musset, Galsworthy, Walpole, Dumas és Bernard Shaw egy-egy művét fordította.

³⁴ „A *Három testőr*ben szinte valamennyi egyházi kifejezést olyan szavakkal helyettesített, melyek a hollandban mást jelentenek. Nem vette a fáradságot, hogy utánanézzon, vagy megkérdezze valakitől” (ASSELBERGS 1951: 217).

³⁵ Verduyn pedig éppen a *Három testőr* fordítását magasztalja fel írásában.

kívánta folytatásokban megjelentetni a művet, Menno ter Braak (1902–1940)³⁶ azonban dicsőően nyilatkozott Van Bruggen könyvéről. A Hollandiában ismertebb műveit válása után, A. Pit művészettörténésszel kötött újabb házasságában írta. 1920-ban Justine van Abbing álnéven publikálta az *Egy gondolkodó nő életéből* című regényét, melyben többek között fordításszemléletét is feltárja. Ezek a nézetek esszéformában visszatérnek a *Mindennapi fetiszmusban* (1925), ahol Van Bruggen személyes nyelvfilozófiájába ágyazva jelennek meg.

E nyelvről szóló, összefoglaló művében kissé csapongóan, rendszertelenül követik egymást gondolatai, hol ezt, hol azt a jelenséget bemutató példái, a következőkben tehát megkísérlem rendszerezni és összefoglalni a nyelvről és a fordításról alkotott nézeteit.

4.2.1. A nyelvről

4.2.1.1. Nyelv és kollektívizmus

Néhány alapgondolatra épül Van Bruggen személyes nyelvfilozófiája, melynek mintegy első tétele, hogy a nyelv nem több, mint kódrendszer, melyben az önkényes hangalakokhoz többé-kevésbé állandó jelentések társulnak.

„Nem számít, ki állítja össze a kódot és hogyan; az a legfontosabb, hogy az emberek, akik alkalmazzák, ne tévedjenek a jelek használatában. [...] A nyelv önmagában semmi, kevesebb egy rakás kőnél, ami az építmény anyagát szolgáltatja, s melynek az ember addig nem tulajdonít értéket, amíg az építész el nem rendezte azokat.” (BRUGGEN 1948: 148)

A nyelvnek tehát pusztán kommunikatív funkciót tulajdonít. Ebből is következik, hogy nem hisz a nyelvek minőségi különbségében, abban, hogy vannak szép és kevésbé szép, kifejező vagy kevésbé kifejező, gazdag vagy szegény, gyenge vagy erős nyelvek, olyan nyelvek, melyek alkalmasak vagy éppen nem alkalmasak bölcselkedésre. Szembeszáll azzal az állítással, hogy a nyelvek csupán bizonyos idő után „érettek” arra, hogy irodalmat hozzanak létre rajtuk, hiszen a nyelven a szellem uralkodik, a nyelv pedig nem több megbeszélésen alapuló jelrendszernél. Meggyőződése, hogy

„nincs ép elméjű ember, aki azt képzelné, hogy egyetlen nyelv, a saját nyelve, alkalmasabb volna bármely másiknál az emberi érzelmek, gondolatok, kedélyállapotok, vagyis az emberi élet minden belső oldalának kifejezésére.

³⁶ Menno ter Braak holland író, esszéista, kritikus. A *Forum* című nagyhatású irodalmi folyóirat egyik alapítója.

Minden nyelv éppúgy alkalmas erre, vagy ebből a célból fokozatosan tágítható és növelhető, oly mértékben, amint a nyelvet beszélők finomodnak és csiszolódnak” (SICKING 1993: 283).

A nyelvek minőségi különbségének elvetését azonban nemcsak ez indokolja: nagymértékben meghatározza Van Bruggen erőteljes küzdelme a nacionalizmus ellen. A nemekbe, fajokba, törzsekbe, népekbe való – részben természetes, részben fiktív – csoportosítás azon a fogalmi tévedésen alapul, amely a véletlenszerűt a lényegbevágótól különbözteti meg. Van Bruggen művét mindenütt átjárja az a gondolat, hogy minden emberi butaság alapja a lényeges és a lényegtelen megkülönböztetési képességének hiánya. A „népi karakter”, a „népszellem” megannyi mítosz, és az anyanyelv szemlélete is összefügg az effajta mítoszok fenntartásával. A nyelv területén próbálja kimutatni a „kasztsszellemet”, ami gyakorta szövetkezik a nacionalizmussal. A „nyelvszépség” és a „nyelvérzék” Van Bruggen szótárában negatív töltést kap, mert a fogalmak mögött minduntalan valamiféle megkülönböztetés szándéka húzódik meg. Minden csoportosztón arra irányul, hogy aki eltér a normától, azt különválassza, kizárja. Megdöbbenését fejezi ki, hogy valakinek csupán a nyelve vagy a nyelvhasználata ilyen választóvonalaként szolgálhat. A nemzeti egység és összetartozás fikcióját a népjellemről alakított elméleteknél még erősebben fenntartja, ha kenetteljesen beszélnek az anyanyelvről, írja enyhe gúnnyal. Ezt a kitalált istent imádják, fétisként tisztelik, az ezzel összefüggő nyelvszemléletet nevezi Van Bruggen „mindennapi fetisizmusnak”.

„Az embereket nem előítélettel rendelkezőkre, és előítélettől mentesekre lehet felosztani – utóbbiak ugyanis nem léteznek –, hanem olyanokra, akik ápolják az előítéleteiket, és olyanokra, akik megkérdőjelezzik azokat.” (VAN BRUGGEN 1989: 52)

A nyelvtisztítást tekintve kétfajta purizmust különböztet meg. A pozitív, az „artistikus purizmus” során csak a nyelvhasználat őszintesége és egyszerűsége a cél, legfőbb ellenségei pedig a mesterkéeltség, a nagyképűség és a sznobizmus. A „nacionalista purizmus” ezzel szemben egyáltalán nem szellemi értékekre törekszik. Egyedüli célja a nemzeti felsőbbrendűségi vágy kielégítése. Az a baj, hogy a fanatikus (nacionalista) puristák társakat keresnek a nyelvérzékeny emberek között, és gyakran megnyernek maguknak számos művészt. Meg kell jegyezni, hogy a definíció alapján nehéz megvonni a határt a kétféle purizmus között, de párhuzamot vonhatunk Kosztolányi Dezső nyelvtisztítási szándéka és Van Bruggené között, amelyre a Kosztolányi fordításszemléletével foglalkozó fejezetben tértem ki. Valójában az individualista és a kollektív nyelvi harc különbségére kell gondolnunk, ahol a kollektív a politikai hatalom

szimbóluma. A nacionalista purizmus kritikájára, gúnyos hangú elemzésére egyébként a legmarkánsabb magyar példa Zolnai Béla esszéje (ZOLNAI 1940).

Noordegraaf (1983) kutatása nyomán arra a következtetésre jut, hogy Michel Bréal (1832–1915) nyelvész, az újgrammatikus irányzat jeles képviselője is hatást gyakorolhatott az írónőre. Bréal is ésszerű alapon leplezi le a nyelvtisztaságról alkotott nézeteket, és bemutatja, hogy egy nyelvet csakis társadalmi és politikai tényezők segíthetnek felsőbbrendű helyzetbe. A nyelv és nemzeti vezérelv közti kapcsolat Bréal szerint tévedések különös elegyén alapul, az etnikai elv meg egyenesen veszélyes, mint például az antiszemitizmus mutatja (BRÉAL 1897). Megjegyzem, hogy Babits Mihály 1909-ben a *Nyugatban* méltatta Bréal Homéroszról írt *Pour mieux connaître Homère* (1906) című művét.

Van Bruggen nézeteit alakíthatták továbbá Jean Finot *A fajok problémája* című művében megfogalmazott gondolatai is, nevezetesen, hogy nem szabad nyelveket és népeket egymással azonosítani és összekeverni, valamint hogy a nyelv esetleges domináns helyzetét külső, politikai tényezők határozzák meg (Finot 1909). Van Bruggen meg is említi Finot egy kísérletét, melynek során harminc kiválóságnak – köztük pszichológusoknak, íróknak, történészeknek, filozófusoknak, költőknek – tett fel körkérdést arról, hogy miben is áll voltaképpen a „francia lélek”, mellyel oly gyakran érvel számos újságíró és politikus. Az eredmény nézetek zűrzavara, vélemények káosza, bármiféle rendszer, folytonosság és összefüggés nélkül. Ezt a tréfát bármely országban megismételhetnénk, írja Van Bruggen. Nem létezik tehát nemzeti karakter, mindenütt ellentmondást találunk az efféle kijelentésekben. Az írónő minden erejével és eszközével a minden „rossz” és „abszurd” mélyén meghúzódó nacionalizmus ellen küzd (BRUGGEN 1948: 118).

Mint említettem, leginkább a lényeglátás hiánya bosszantja, amely az élet minden területét áthatja. A *Mindennapi fetisizmus* jórészt tehát arról szól, hogyan nyilvánulnak meg a disztinkció képességének e hibái, eltévelyedései a nyelvben. Van Bruggen mintha olvasottságával „kérkedne”, amikor az általa fetisizmusnak nevezett jelenség fogalmi bevezetésekor többek között megemlíti Platón, Spinoza, Schleiermachert, Hobbest, Arisztotelészt, Wundtot, Hegelt, Schellinget, Fichtét, Rousseau-t, Comte-ot, Spencert, Nietzsche és Darwint, s mindezen szerzőkről két oldalon belül hallunk! Igen kurta magyarázatát adja a nyelvtípusoknak (agglutináló, flektáló, izoláló), azonban annál bővebben foglalkozik az őt igazán lebilincselő kérdésekkel, nevezetesen a tájnyelvek, valamint a rétegnyelvek és a csoportnyelvek kialakulásával és használatával. Számos példával mutatja be, hogy a rétegnyelvek egyre inkább kollektív megkülönböztető eszközök, fokozatosan politikai jelentésűvé válnak. A dialektus választása Luther bibliafordításában is politika volt, a holland bibliafordítás szintén erős nyelvformáló szerepet játszott annak idején. A flamand Guido Gezelle

(1830–1899) körül csoportosuló írók nyelve is példa erre: a franciát elutasítják, de a protestáns ésszel sem vállalnak közösséget, ezért gyakran használnak archaikus szavakat vagy szinte elfelejtett tájszavakat, mellyel műveiknek sajátos jelleget próbálnak kölcsönözni. Ezt a jelenséget nevezi a szakirodalom nyugat-flamand partikularizmusnak.

Egyes nyelvek Van Bruggen szóhasználatában időlegesen kasztnyelvekké váltak, többek között a latin mint a tanultak nyelve. A nemzeti egységnyelvek a tájnyelvekkel szemben valójában szintén kasztnyelvek, éppúgy egyre inkább dítik a „műveltek” nyelvének, illetve a „nép” nyelvének megkülönböztetése. Fel-tűnő, hogy a *Mindennapi fetisizmus* milyen makacsul mérlegeli a nemzeti érzés és a társadalmi státusz jelentését. Nemcsak annak ébredünk tudatára, milyen fontos a rang és társadalmi helyzet a mindennapi életben: világossá válik, hogy a szerző maga is fájdalmas közelségbe került ezzel a kérdéssel. Fiatalon kellett tapasztalnia, hogy a zsidó származás és az alacsony társadalmi presztízs gyakran ugyanannak az éremnek a két oldala. Több Carry van Bruggen-elemző szerint a *Mindennapi fetisizmus* válasznak fogható fel Schartens meglehetősen antiszemita cikkére. Schartens a *De Telegraaf* című lapban 1916-ban megjelent cikkében azt sugallja, hogy zsidó származású szerzők soha nem fognak tudni hamisítatlan hollandsággal írni (SICKING 1993: 284).

A „kasztsszellem” mellett Van Bruggen sűrűn használt vezérszava a „nyájszellem”. Az anyanyelv felsőbbrendűségének illúziója, a nyelvi fetisizmus több tízezer követőt számlál.

„Bármely irányban lépjük át az országhatárt, mindenütt ugyanazt a Nyájat találjuk, s bár az egyik egy kanállal több cukrot vagy egy tojással többet tesz az ételbe, mégis minden üzletben ugyanazok a divatbóvlik, ugyanazok a csebecbecsék, minden újságban ugyanaz a fecsegés, ugyanazok a semmiségek, ugyanazok a hazugságok, ugyanaz a blöff, minden kasztban, brancsban és klikkben ugyanaz a becsvágy, ugyanaz a tekintélyvágy, az alacsonyabb kasztok lenézése uralkodik.” (BRUGGEN 1948: 119)

Az egyik nyáj azonban nem respektálja a másikat. A népekkel kapcsolatos asszociációk során sztereotípiákról beszél, bár ez a szó nem fordul elő írásában.

Többször is előhozza a nyelvtudás mint kasztképző, megkülönböztető érték szerepét. Mint említettük, egyes nyelvek – főként a latin és a görög – tudói különleges csoportot alkotnak a társadalomban, akik megvetéssel tartják távol magukat az egyszerű emberektől. Ennek kapcsán Van Bruggen szarkasztikus hangon sorolja a sznobizmus, a felsőbbrendűség-érzés példáit. Shakespeare és Goethe gyönyörű nyelvének élvezete gyanús számára, hiszen arról ritkán hallunk panaszkodni embereket, mi hiányzik Ibsen holland nyelvű átültetéséből vagy

éppen Dosztojevszkij németre fordított regényeiből. Aki pedig gimnáziumi végzettséggel Homéroszról vagy Platónról nyilatkozik, szintén alapos gyanúra ad okot. Az eredetiben való olvasás felsőbbbségébe vetett (tév)hitre visszatérek Van Bruggen fordításról alkotott nézeteinek tárgyalásakor.

4.2.1.2. Nyelv és esztétizmus

Mivel, mint láttuk, nem hisz a nyelvek minőségi különbségében, Carry van Bruggen a nyelvek hangzásának szépségét is fikciónak tartja. Mesék születnek arról, hogy egyes nyelvek milyen szépek – olyan pillanatokban, amikor jól jön, ha az ember különleges vagy egzotikus dolgok ismerőjének tünteti fel magát –, és ezt ellentétbe állítják az anyanyelven rendelkezésre álló eszközökkel. Pedig az eltérő, egzotikus érdekességeket az ember mindenhol megtalálhatná, csak nem mindig veszi észre. Azt mondják, tipikusan „keletien érzékletes”, hogy malájul a borítékot „sarong soerat”-nak hívják, vagyis a „levél köpenykéjének”. Ilyenkor azonban senkinek nem jut eszébe, hogy a józan holland nyelvben a kalap „fejfedő” (hoofddekse) és a gyűszű „ujjkalap” (vingerhoed)? Malájul a cukortartó a „cukor háza” (tampat goelah), hollandul viszont van „magház” (klokhuis), „szemüvegház” (brillenhuis) és „borsház” (peperhuis), sorolja a példákat a szerző. Az idegen nyelvekhez való hozzáállást, az idegenhez, az eltérőhöz való hozzáállás határozza meg. Az elvárás ereje oly nagy, hogy nem alakul ki saját ítélet – az ember nem azt hiszi, amit lát, hanem azt látja, amit hisz. Ezzel megint visszakanyarodunk a nyelvekkel és népekkel kapcsolatos kollektív előítéletekhez.

Van Bruggen nem híve a nyelvi esztétizmusnak. Mindent gyanúsnak talál, ami szép, maró gúnnyal beszél a nyelvi plasztikusságról. A képzelőerő ugyanis nem a nyelvben, hanem a szellemben lakozik. Ha ez így van, akkor feltételezhetjük, hogy a lélek és a gondolkodás képessége nem egyenlő a nyelvi képességekkel. Van Bruggent valóban tünődésre készíti ez a probléma, és felteszi a kérdést: gondolkozhatunk-e szavak nélkül, nyelv nélkül? A szavak nélküli gondolkodásra bizonyíték a süketnéma példája, aki bár kívül áll a társadalom nyelvén, nem mondhatjuk, hogy ne gondolkozna. Felmerül a kérdés, mi lett volna Kantból és Hegelből, ha süketnémának születnek? A nyelv a szerző szerint soha nem uralkodhat a szellem felett. Ezzel igen érdekes kérdéshez érkezünk. Azt az állítást, hogy egy nyelv struktúrája befolyásolja beszélőinek világszemléletét, általában Edward Sapir amerikai nyelvésznek és tanítványának, Benjamin Lee Whorfnek tulajdonítják, Sapir pedig az 1920-as években írta műveit, tehát épp e munkában vizsgálta korszakban. Az elmélet alapját Wilhelm von Humboldt tette le a 19. században, de mivel róla nem tesz említést az író, nem tudhatjuk, hogy olvasta-e írásait. Van Bruggen e nézetekkel szemben tehát nem tulajdonít jelentőséget egyrészt a nyelv milyensége, másrészt a gondolkodás, a világról alkotott kép

közi kapcsolatnak. Néhány megállapításával, megkockáztatom, a nyelvi univerzalizmusnak nevezett fogalom létezése mellett száll síkra. A kérdés ma is tudósok, művészek sorát foglalkoztatja.³⁷

Van Bruggen, mint az eszmeművészet szószólója, elutasítja a nyelvi szépséget, mivel a műalkotás minősége soha nem lehet mentes a szellemi tartalomtól. Hang és ritmus aligha járulnak hozzá a vers lényegi értékéhez, a nyelvi zene csupán üres frázis. „A ’Nyelvi plasztikusság’ [...] semmit nem jelent, és nem is jelenthet. Mert a képzelőerő a szellemben gyökerezik, nem a nyelvben...” (BRUGGEN 1948: 129). Sarlatánságnak nevezi azt, ami a tömegeknek imponál: ostoba hangzóról van csupán szó. Hogy a nyelv hangzásának minőségi értékelése csupán asszociáció kérdése, konkrét példákkal mutatja be. A bajor nyelvjárásban is folyton szóvégi magánhangzókat találunk, mégsem mondják szépnek. Egy vizsgálatban (az író nő nem említi konkrétan, hogy kik, hol és mikor végezték el) a francia és az orosz nyelv magánhangzó–mássalhangzó arányát vették górcső alá, és a következő derült ki. A franciában a magánhangzó–mássalhangzó arány 19:27, míg az oroszban 18:27, mégis a franciát tartják par excellence dallamos nyelvnek.

A 19. század végén tevékenykedő Nyolcvanasok irodalmi mozgalma a metaforák és a szóképek, a hang és a ritmus kiemelkedő fontosságát hirdette: Willem Kloos, Van Deyssel vagy Querido gyakran beszél arról, hogy valami mennyire hangzik „rosszul” vagy „jól”. Van Bruggen ezzel szemben folyvást a művek szellemi tartalmát hangsúlyozza; tévedés, hogy egy alkotás a tartalmától függetlenül jól hangozhat. „Az irodalmi mű szépsége egészen más természetű, mint a festményé, az építményé vagy a szoboré, irodalmi alkotás kapcsán valójában sohasem beszélhetünk esztétikáról.” (BRUGGEN 1948: 196) Egy interjúban³⁸ ő maga mondja el, hogy egyéniségében – úgy érzi – a „gondolkodó” erősebben fejlett, mint a „művész” (idézi FONTIJN – SCHOUTEN 1978: 15).

Van Bruggen demokratizmusa szinte mindent egyenlősítene, így a szavak egyenlő jogaiért is kiáll: nincsenek önmagukban esztétikai értékkel bíró és azt nélkülöző nyelvi elemek, csupán a használatban derül ki a jelentésük, helyi értékük. A nyelvet már anyagnak sem szabadna nevezni, hiszen „a Szellemnek nincs szüksége anyagra, a közös nyelv csupán híd a költő és saját maga, a költő és az ember között [...]” (BRUGGEN 1948: 197). Érdekes, hogy míg a szerző gúnyosan idéz semleges szavak helyett (szerinte ok nélkül) emelkedett nyelvezetet használó „irodalmi nyelvújítókat”, ő maga sem mentes a helyenként patetikus és körülményes stílustól.

³⁷ Utóbb, ahogy már említettem, az amerikai Steven Pinker próbálta meg szisztematikusan kimutatni *A nyelvi ösztön* című könyvében (1994) a nyelvi determinizmus valótlanágát.

³⁸ Az interjút André de Ridder (1888–1961) flamand író és irodalomkritikus készítette a *Den Gulden Winckel* című lap 1915. július 15-i, 7. számába.

4.2.1.3. Nyelv és használat

Carry van Bruggen számára a nyelv valóságos értékét tehát a nyelvnek a társadalomban betöltött szerepe és a használata adja: a nyelv eszköz és nem cél; készlet és nem komplex egész. Mint említettük, az esszéformában megírt munkában felettébb szeszélyes sorrendben követik egymást témák, jelenségek és példák, azt azonban elmondhatjuk, hogy leginkább a nyelvhasználatot tartja fontosnak a szerző, arra összpontosít. Még a nyelvérzékét is fikciónak tartja, személyes felfogásában kizárólag a nyelvhasználat, vagyis a *parole* létezik (bár nem említi Saussure nevét, a svájci tudós 1916-ban megjelent alapműve minden bizonnyal ismert volt számára). A nyelv az általános emberit kifejező – univerzális – gesztusok, arckifejezések, hangok nélkül rejtély marad.

Igen nagy példaanyaggal illusztrálja a szavak asszociatív erejét, részletesen kitér az egynyelvű szinonimákra, melyek különböző jelentésmezejük, kollokációjuk miatt valójában nem cserélhetőek fel egymással. A szinonimák kollokáció-különbség miatti felcserélhetetlenségét bemutató szellemes példákban találékonyságát, humorát is megcsillogtatja. A szójátékok többértelműségére építő szóviccek példaanyaga azonban igen heterogén, ami a bemutatni kívánt jelenségeket illeti: a fonetikától kezdve a morfológián át a jelentés tanig mindent egy fejezetbe sűrít. A szavak minőségi különbsége teljesen abszurd, ha nem ismerjük töviről hegyire a szavak és szólások használati értékét. A szavak használati értékét véleménye szerint nem lehet „érezni”, csakis „ismerni”.

„A szavak és a szólások használati értéke számos asszociációtól függ, miközben folyvást változik, és ez nem is történhet másképp, mivel a »szép« és a »csúnya«, meg az »eredeti« és a »banális« közti különbségnek a nyelvhasználatban az általános érthetőség, vagyis a konvencionális jelentés határain belül kell érvényesülnie.” (BRUGGEN 1948: 146)

Ebben a szellemben a „melodikus” vagy a „lényegre törő” minősítések ostobának tűnnek. A Jordaán-beli³⁹ *stik* (fulladj meg), *barst* (pukkadj meg), vagy *val dood* (a rosseb vigyen el) kifejezések messze felülmúlják az *U overtuigt me toch niet* (Ön mégsem győz meg ezzel) vagy az *Uw bijzijn is mij onaangenaam* (kellemetlen az Ön jelenléte) unalmas, kulturált formákat. Egyesek úgy találják, hogy a *moeder* szó bensőséges, a szívnek kedves, míg a *mam* kellemetlen, rút rövidítés, mert a *mam* a *ham* (sonka), a *kam* (kefe) és a *ram* (kos) szavak hangzására hasonlít, így akadémikuskodnak. A *moeder* szóról viszont a *loeder* (néember, lotyó) juthat eszünkbe, érvel van Bruggen, vagyis a hangzás voltaképpen szintén fiktív jelenség. Itt utalnék Kosztolányi hasonló felfogására, melyet jó néhány

³⁹ Jordaán: amszterdami – csatornák között elterülő – városrész, tipikus munkásnegyed, melyet a 17. század elején építettek. A 20. század végén divatossá vált a környék, felmentek a lakásarak, és az eredeti lakók kénytelenek voltak elköltözni.

cikkben és esszében kifejtett, többek között *A tíz legszebb magyar szó* című írásában: „Ha valaki nem tud magyarul, esetleg gyönyörűnek és légiesnek érezheti ezt a szót is: »disznó« s holmi tündéri hullámmást is képzelhet bele, mindaddig, míg nem értesül arról, hogy a disznó csak disznó” (KOSZTOLÁNYI 2002: 211–212). Van Bruggen legnagyobb ellensége, csakúgy, mint Kosztolányinak, a közhely, a banalitás. Kritikát fejt ki korának írói, költői munkáiról, melyek nyelvezete az excentricitás és az elcsépeltség szélsősége között mozog. Siralmasnak találja, hogy épp az irodalmár nem küzd a nacionalista purizmus sodrása ellen, pedig

„öszönözhetné a tömegeket arra, hogy elfogadják a nyelvi keveredés és a nyelvi egyenlősödés – évszázadok óta elfogadott – logikus és természetes folyamatát. [...] Egy nagy szerző bármely kegyvesztett szó becsületét vissza tudná állítani, helyesnek, tisztának és szépnek tudna érzékelteni!” (BRUGGEN 1948: 205).

139

A szitokszavak Van Bruggen szerint szintén nem csúnyábbak, mint enyhe szinonimáik, hiszen holt hangok és jelek, csupán bizonyos érzelmi állapotokhoz kötődnek, és érzékszervi képzeteket idéznek elő. Ez véleményem szerint tautologikus gondolkodás, hiszen a szitkozódás mindenképpen a beszélőhöz, a megnyilvánuló személyhez kötődő szituáció terméke, szükségképpen modalitásbeli kérdés, így nincs is értelme tiszta esztétikáról beszélni. A szavaknak önmagukban nincsen esztétikai minőségük, a szóhasználatnak azonban annál inkább, hiszen az artisztikus purizmus pártolásával is ezt bizonyítja a szerző. Egyes divatos holland szavakat ugyanis legalább olyan rémesnek tart, akár a legszörnyűbb „kereskedelmiutazó-germanizmust”. Természetesen ez a szavakkal összefüggő asszociációk eredménye, a szavak csupán szimptomái a mögöttük rejlő képzettársításoknak: sznobizmus, elbizakodottság, közöny, értetlenség, nagyzolás, hivalkodás.

Carry van Bruggen igen haladó gondolkodásról tesz tanúbizonyságot, amikor szinte valamennyi nyelvi jelenséget – joggal – valamely társadalmi jelenséggel hozza összefüggésbe. Azt például, hogy a nyelvtisztítók az anglicizmusokat és a gallicizmusokat sokkal kevésbé elítélendőnek találják, azzal magyarázza, hogy azokat nem kereskedelmi utazók vagy valutaspekulánsok hozták az országba (!).

4.2.2. A fordításról

Carry van Bruggen fordításszemléletének magja szintén a nyelvek lényegi különbözőségének elképzelésével való szembenálláson alapul. Gondolattmenet Sicking nyomán néhány fő pontban foglalom össze, a monográfia-író négy alaptételét egy ötödikkel kiegészítve (SICKING 1993: 288).

1. Elvileg minden szöveg lefordítható.
2. A fordítás lényegében nem más, mint parafrázis.
3. Aki idegen nyelvű szöveget olvas, a szó bizonyos értelmében „fordít”.
4. Nincs okunk feltételezni, hogy egy szöveg jó fordítását olvasni per definitio nem alantasabb, mint a szöveget eredeti nyelven olvasni.
5. Aki a saját anyanyelvén nem tud, más nyelven sem tudhat jól.

E témák tárgyalása mellett a szerző szüntelen kritikát fejt ki a létező fordítások minőségéről, valamint feltárja a jó fordítás ismérveit, folyamatának állomásait. E fejezet mottójának gondolata, vagyis hogy a fordítás voltaképpen nehezebb, mint az írás, későbbi holland munkákban is szinte axiómaként szerepel (VERDUYN 1939; SCHOTMAN 1954).

Mivel az öt alaptételt érintő gondolatok Van Bruggen könyvében nem válnak el egymástól szigorúan, csoportosításom részletes kifejtésében is előfordulnak átfedések.

4.2.2.1. Elvben minden szöveg lefordítható

Az első tételt értelmezhetjük úgy, hogy a szerző le akar számolni a „fordíthatatlanság” terminológia meggondolatlan használatával. Szigorúan véve kizárólag akkor fordíthatatlan valami, ha a körülmények lehetetlenné teszik, hogy megismerjük egy szó vagy egy kifejezés jelentését. Ellenkező esetben minden szavakba önthető, amit megértünk.

„A fordítás területén egymásnak ellentmondó dolgokat hallani. Egyrészt, hogy a fordítás valójában lehetetlen, hiábavaló szélmalomharc, másrészt pedig mindenki azt hiszi, hogy tud fordítani. Ez olyan, mintha azt mondanánk: a tojás túl törekeny ahhoz, hogy elküldjük valakinek, majd vászonzacskóban odaadnánk a teherszállítónak. A helyzet az, hogy a tojást kiválóan el lehet küldeni, csak nem vászonzacskóban; és amennyiben olvasható, minden le is fordítható, ám nem mindenki képes erre a feladatra.” (BRUGGEN 1948: 213)

A szerző azt állítja, hogy nincs lefordíthatatlan szó, azonban nem létezik tökéletesen lefordítható szó sem. Itt tudtán kívül egy fontos fordításelméleti fogalmat, az ekvivalencia fogalmát feszegeti; megközelítésében a forrásnyelvi és a célnyelvi szöveg egyenértékűsége soha nem lehet teljes. A fordítás során hol nyereséget könyvel el, hol veszteséget szenved az eredeti szöveg, ám ezek általában egyensúlyba hozhatók. Szövegszinten a veszteségeket a fordítónak kompenzálnia kell. Bruggen tehát felismerte, hogy a veszteség minden fordítási művelettel elkerülhetetlenül együtt jár, és a fordítás soha nem lehet teljesen azonos az eredetivel.

„A fordítónak tehát egyszer lefordíthatatlan idegen nyelvű szót kell hollandul körülírnia, máskor pedig idegen nyelvű körülírást adhat vissza »lefordíthatatlan« holland szóval. Amennyiben tehát a fordítás során »veszteség« jön létre, mindig »nyereség« ellensúlyozza azt, de sem a veszteség, sem a nyereség nem valós, hiszen kizárólag fogalmakról van szó, nem pedig a felhasznált szótagok számáról.” (BRUGGEN 1948: 221)

Mint látjuk, Van Bruggen szemléletében ezen a területen is megmutatkozik az eszme autoritása a forma felett.

Hogy mennyire élnek még mindig a szakirodalomban Carry van Bruggen nyelvről és fordításról megfogalmazott gondolatai, nagyszerűen példázza a következő polémia. D. W. Fokkema *Kulturális identitás és irodalmi megújulás* című előadásában vitába szállt L. Beheydt-tel, aki az Amszterdami Egyetemen bemutató előadása során kijelentette, hogy a nyelv elsősorban a kultúra szempontjából fontos, mivel azt a teljesen saját kommunikációs kódot jelenti, ami a kultúrákat megkülönbözteti egymástól, ezenfelül pedig identifikációs eszközként is működik (BEHEYDT 1996). Fokkema szerint azonban a „saját kommunikációs eszköz” terminológia éppen azt takarja, hogy „minden lefordítható, amennyiben elolvasható”, idézve Van Bruggen 1925-ből származó mondatát (FOKKEMA 1996: 14). Fokkema nyomán J. Leerssen és F. Ruiter is szembeszálltak Beheydt állításával, és szintén Carry van Bruggen idézett mondatára hivatkoznak (LEERSSEN 1997; RUITER 1999). Ezzel azonban, mondja Beheydt egy későbbi cikkében, elvágják a nyelv és a kultúra közötti köldökszinórt (BEHEYDT 2003: 16). Beheydt tehát az univerzális fordíthatóságot tagadja, az asszociatív és konnotatív jelentésmezők különbözősége alapján. Kedvenc illusztrációját, az ismert dialógust két idős New York-i zsidó között, ezzel kapcsolatban hadd idézzem én is: Az egyik zsidó megkérdezi a másiktól „Are you happy?”, mire a másik így válaszol: „Yes, aber glücklich bin ich nicht”.

Teljes ekvivalencia azért sem valósulhat meg a fordítás során, mert nemcsak két különböző nyelven nem fedik egymást a megfelelő szavak, hanem ugyanazon nyelv szinonimái sem egyeznek meg egymással. Ezzel a gondolattal gyakran találkozhatunk a fordításelmélet későbbi évtizedeiben (BROECK 1978; HERMANS 1991⁴⁰) Van Bruggen Hegelre hivatkozva kijelenti, hogy a szó a mondatban nyeri el értelmét, önmagában korlátlan számú jelentéssel bírhat. Aki a szónak csupán a szótárban található csekély számú megfelelőjét használja minden

⁴⁰ Hermans a következőképpen fogalmaz: „A strict definition of the term, as in mathematics, would imply complete reversibility and interchangeability of the source and target utterances, which would therefore have to be regarded as synonymous. This was plainly unworkable: synonymy between two terms in any natural language is already extremely rare, let alone between languages, i.e. between asymmetrical linguistic and cultural systems” (1991: 157).

esetben, nem is „szó szerint” fordít, hanem ostobán. Ezzel a kijelentéssel pedig a második tétel témájához érkeztünk.

4.2.2.2. A fordítás parafrázis

Van Bruggen definíciója magában foglalja az író állásfoglalását az évszázados fordítói dilemmában, vagyis a „szó szerinti” vagy az „értelem szerinti” fordítás közti választásban. (E dilemma az évszázadok során egyre árnyaltabbá vált, általában természetesen nem is beszélhetünk kizárólagos választásról, csupán hangsúlyok lefektetéséről.) A parafrázis „saját szavakkal adja vissza azokat a fogalmakat, érzelmeket, képeket, melyeket egy könyv vagy vers olvasása idézett elő” (BRUGGEN 1948: 223). Ezzel ismét az irodalmi mű szellemi tartalmát hangsúlyozza, a számára egyedül lényegeset, ami alapvetően nem kötődik nyelvhatárokhhoz. Ki képes fordításra? Van Bruggen válasza értelmében az tud fordítani is, aki az anyanyelvén a saját szavaival tud fogalmazni. Mivel a nyelv és a gondolat összefügg, a gondolat megfogalmazását már „fordításnak” nevezhetjük. „Az ember semmit nem érthet meg, amit nem tud megfogalmazni, és csak azt nem tudja szavakba önteni, amit nem ért” (BRUGGEN 1948: 220). Véleményem szerint ez a kitétel kétszeresen is ellentmondásos. Először is ellentmond Van Bruggen korábban leírt feltételezésének, mely szerint az ember szavak nélkül gondolkozna, valamint annak az állításnak, hogy a nyelv soha nem uralkodhat a szellem fölött. Másodszor a mondat második felének állítása implikálja, hogy amit az ember megért, azt biztosan szavakba tudja önteni, ez pedig igen érdekes további következtetésekkel járna. Sarkítva, aki nem rendelkezik fogalmazási, írói képességekkel, az nem is értheti a világot.

Van Bruggen egy korábbi fejezetben mindezzel szemben azt írja, hogy kevesen tudnak valóban fordítani, még annál is kevesebben, mint amennyien írni tudnak az anyanyelvükön. Az írás tehát más képességet igényel, mint a fordítás.

Van Bruggen hosszú oldalakat szentel a fordítás kritikájának, egyfelől elméleti síkon, másfelől konkrét példákkal szemléltetve.

„Ha össze tudnánk hasonlítani a parafrázist vagy fordítást az eredetivel – bár ez illúzió, mert senki sem ismer egy idegen nyelvet úgy, hogy képes volna az idegen nyelven írott mű irodalmi minőségét önálló véleményvel illetni – akkor kiderülne, hogy a fordítás általában az eredeti színvonala alatt áll. Mivel többnyire csak jó szerzőket fordítanak, viszont az egész világ fordít. Ez azonban mellékes, és egyáltalán nem a fordítás jellemzője. Ha a szerző és a fordító egyenértékű volna, az eredeti és a fordítás is az lenne, amennyiben pedig a fordító a szerzőnél nagyobb irodalmi képességekkel rendelkezik, akkor a fordítás is jobb, mint az eredeti.” (BRUGGEN 1948: 223)

A műfordítás kritikája során visszatér Van Bruggen világlátásának vezérmotívuma, a sztereotípiák romboló hatása, most a fordításra vonatkoztatva. A nyelv és kollektívizmus című részben volt szó a „népi karakterről” mint fikcióról, az asszociációk megkövüléséről, a sztereotípiákról. Hogyan torzítja a fordítást a téves képzetársítás, az előítélet? Van Bruggen a klasszikusok fordítására tér ki ezzel kapcsolatban.

„Évről évre fordítanak klasszikusokat olyanok, akik először is nem tudnak fordítani, másodszor is tökéletesen hatalmába keríti őket a klasszika-bölcsesség-szépség [orosz-vodka-nyicsevó], valamint az érthetetlenség-emelkedettség képzetársítása. Ezért minden egyes sor, minden egyes szó saját pompázatos retorikájában úszik, mintha az Ókorban az emberek soha nem csevegtek, trécseltek, soha könnyedén nem viccelődtek volna, hanem folyvást hivalkodtak, szónokoltak és súlyos bölcsességekben beszéltek volna.” (BRUGGEN 1948: 166)

A fordítás folyamatának megértéséhez meg kell értenünk az idegen nyelv tanulásának folyamatát is. Így fonódik össze a fordítás meghatározásáról szóló rész az olvasás és fordítás azonosításának alapgondolatával.

4.2.2.3. Az idegen nyelvű szöveg olvasása fordítás

Mi történik egy idegen nyelvű szöveg olvasásakor? Van Bruggen gondolatmenetében visszatér a gondolkodás–nyelv kapcsolatának kérdése, ismét némileg rendszertelen megállapítások formájában. Úgy véli, mivel a gondolat és a szó anyanyelven egy és ugyanaz, az idegen nyelv megtanulása által nem az egyik nyelvből a másikba vesszük át az elnevezéseket és kifejezéseket, hanem elnevezéseket tulajdonítunk a tárgyaknak, a tulajdonságoknak, a fogalmaknak, melyeknek mintha addig nem lett volna nevük. A dolgokhoz attól fogva két jel is társul. Mint ahogy például a *csirke* és a *csibe*, az *éjjel* és az *éjszaka*, vagy a *krumpli* és a *burgonya* ugyanazt a képzetet kelti, hasonlóképpen fogja a *maison* szó a *ház*, az *amour* pedig a *szerелеm* szó tartalmát előidézni. A szavak tartalma azonban csak annyiban egyezik meg különböző egyének esetében, amennyiben az emberek hasonlítanak egymásra. Meglehet, hogy a *piros* – tehát a *rouge* is – némiképp eltérő képzetet kelt az egyik emberben, mint a másikban, így hát a *szerелеm*, a *ház* szavak is valószínűleg egyénenként teljesen más képet idéznek elő, állítja a szerző. De vajon hogyan értékeljük akkor azt a korábbi állítást, hogy egy és ugyanazon nyelv szinonimái sem fedik egymást? Ebben az esetben ugyanis különféle képzeink támadnak egy szó valamennyi szinonimája kapcsán az anyanyelven, illetve az idegen nyelven.

Van Bruggen a nyelvtudás fokozatait a következőképp írja le. Aki hézagossá idegennyelv-tudással rendelkezik, az anyanyelvén keresztül köti össze gondolatait, érzéseit az idegen nyelvi formával. Aki azonban jól tudja az idegen nyelvet, nem szorul rá a közvetítő láncszemre, tehát a dolog és a név közvetlen kapcsolatban áll. Központi fogalmat jelöl Van Bruggen szóhasználatában a nyelv „eltávolítása” (*ecarteren*).

„Minél kevésbé ismer az ember egy idegen nyelvet, annál jobban megfigyeli és tudatosul benne; s minél otthonosabban mozog a nyelvben, annál inkább eltávolítja. Mindez jelenti a metaforák és a szóképek iránti eltompulást is [...] Ha az ember még nem ismeri a nyelvet eléggé, minden meglepetésként, minden elcsodálkozik.” (BRUGGEN 1948: 217)

144

A szerző példaként többek között a *tegen iemand uitvaren* (szó szerint: hajóval elindul vki ellen; valós értelemben: vki ellen kirohan), metaforikus kifejezést említi, melynek anyanyelvi használata során eszünkbe sem jut az eredeti jelentés. A fordítás során azonban ismernie kell a fordítónak a kifejezés eredeti jelentését is, mert a forrásszöveg szerzőjének szándékát nem hagyhatja figyelmen kívül. Meggyőződése, hogy

„a keleti nyelvek »cifraságát« hirdető, általánosan elterjedt szemlélet nagyrészt azon alapszik, hogy az ember minden olyasmit túlzottan vesz észre, amire az anyanyelvén eltompult az érzéke, vagyis végeredményben az idegen nyelv hiányos tudásán” (BRUGGEN 1948: 219–220).

A fordító nyelvtudásának tehát olyan szinten kell állnia, hogy a fordító képes legyen megszabadulni a nyelvtől, el tudja távolítani a nyelvet. Hogyan működik mindez a fordítás során? Van Bruggen dióhéjban gyakorlati útmutatást nyújt a fordítóknak, konkrét példákkal illusztrálja gondolatait. Először a szöveg egy kiválasztott részének értelmét kell kihámozni aprólékosan. Ezután azt ajánlja, tegye félre a könyvet a fordító, és próbálja meg az eddig felkeltett hatást felidézni. Valószínűleg a kép egyelőre homályos lesz. Ezután olvassa el még egyszer ugyanazt a részt, és még egyszer tegye félre a könyvet. Így juthat teljes képhez a fordító, mert a nyelvet eltávolította, az gondolatokban oldódott fel, mintha az egészet maga élte volna át. Voltaképpen tehát fejből kell fordítania, anélkül hogy emlékezne az eredeti szöveg konstrukciójára és szavaira. Az ilyen fordítás Van Bruggen szerint tökéletesen visszaadja az eredetit, ennél többet nem is tehet egy fordító.

Láthatjuk, hogy ez a módszer a szerző imént említett metaforikus jelentés-felfogásával áll szemben, miszerint a jó fordítónak pontosan ismernie kell

az eredeti szövegben használt szavak valamennyi jelentését, tehát az alapjelentést és az átvitt értelmű jelentéseket is. Valószínűleg Van Bruggen szándékosan sarkított, amikor azt írta, hogy a fordítónak nem kell emlékeznie az eredeti szöveg konstrukciójára, ezzel kiemelve a fordítás mint parafrázis gondolatot. Mindazonáltal a nyelv „eltávolítására” hozott példáiban konkrét tanácsokat ad fordítóknak, mit tegyenek bizonyos helyzetekben, és mit ne.

Ami a fordítás évszázados dilemmáját illeti, azt mondhatjuk, Van Bruggen a honosító és az elidegenítő fordítás közti variációt, ha úgy tetszik, az arany középutat tartja üdvösnek. A fordításon a szerző véleménye szerint nem szabadna érezni, hogy idegen nyelvből készült fordítás – jóllehet az szinte mindig érezhető, teszi hozzá. Következésképp azt sem szabadna megtudnunk, mely nyelven íródott az eredeti szöveg. Ennek érdekében semleges nyelven kell fordítani, ami azt jelenti, hogy a stílus ne legyen se túl emelkedett (mint a Nyolcvanasoké), se túl hollandos. Hogy a szöveg ne legyen túlságosan hollandos, vagyis honosító, ne használjuk például német vagy angol szöveg fordításában a *stuiver* (ötcentes) vagy a *dubbeltje* (tízcentes) szavakat, vagy a kifejezetten hollandos szófordulatokat, mint például *praten als Brugman* (folyik belőle a szó), vagy *zo oud als de weg naar Kralingen* (vén, mint az országút). Van Bruggen a dialektusok fordítását különösen nehéznek tartja, jóllehet korábban ezen nem törték a fejüket a fordítók: minden idegen dialektust valamelyik hollandiai nyelvjárássra fordítottak le. A szerző ezzel szemben fantázia-nyelvjárás előállítását javasolja, melynek használatával igen takarékosan kell bánni. A szereplők esetleges beszédsajátosságai is hasonló problémát okozhatnak, mivel egyes fonetikai jellemzők a forrásnyelven egészen másra utalhatnak, mint a célnyelven.

A dialektusok és az egyéni beszédsajátosságok kérdése mellett felmerül a személynevek, a rangok és helységnevek fordításának problémája. A szerző nem tanácsolja a személy- és helységnevek lefordítását, mert tolakodóvá válnak, nem hagyják magukat „eltávolítani”. Van Bruggen könyvének megjelenése idején írt Kosztolányi is a tulajdonnevek fordításáról, nevezetesen arról a vitáról, hogy híres emberek nevét magyarosan vagy eredeti írásmóddal írjuk-e.⁴¹

Az idegen nyelvű szöveg olvasása végeredményben fordítás – állítja a szerző –, jó fordítás azonban csak a szöveg megértése után jöhet létre. Van Bruggen az utolsó oldalakon a legkülönbözőbb művek fordításaiból idéz, és kizárólag számára nem tetsző megoldásokra hoz példákat. Előrebocsátja, hogy nem névtelen fordítókról, hanem köztisztelőben álló irodalmár-, illetve filológus-fordítókról van szó (a neveket azonban nem tudjuk meg). Ezekkel a példákkal nem az idegen nyelvi vagy az anyanyelvi tudás hiányát szándékozik bemutatni. Vajon minek a hiánya eredményezheti akkor az efféle „butaságokat”, „slamposságokat”?

⁴¹ Zweig István és Alexander Petőfi. *Pesti Hírlap* 1936. január 5. (KOSZTOLÁNYI 2002: 262–264)

„Más tudás hiányáról tanúskodnak ezek, melyet nem lehet tanulással elsajátítani, melyre nem garancia semmiféle diploma, hiszen a szellem alapvető hiányosságairól van szó, értetlenségről és tehetetlenségről, ami az érzelmek és szándékok finom megkülönböztetését, mélyebb árnyalatainak kifejezését illeti.” (BRUGGEN 1948: 236)

S nem elég a szöveg értése, az íróval is szellemi rokonságot kell éreznie a fordítónak ahhoz, hogy jó munkát végezzen. Ez pedig gyakran szintén nem nyelvtudás, hanem inkább a szituációk megérzésének kérdése.

4.2.2.4. A fordítás olvasása nem alantasabb, mint az eredeti szöveg olvasása

A második pontban elhangzott egy idézet, mellyel a negyedik állítást is megvilágíthatjuk:

146

„Ha a szerző és a fordító egyenértékű volna, az eredeti és a fordítás is az lenne, amennyiben pedig a fordító a szerzőnél nagyobb irodalmi képességekkel rendelkezik, akkor a fordítás is jobb, mint az eredeti.” (BRUGGEN 1948: 223)

Van Bruggen számára az irodalmi művek eredetiben vagy fordításban való olvasása körüli kérdés érzelmi kérdés is. Az *Egy gondolkodó nő életéből* című regényében (1920) ez a téma más előítéletekkel összefonódva jelentkezik. Marianne, a regény főszereplője, és bátyja, Evert között szóváltás támad, amikor kiderül, hogy a nő éppen egy cikket ír, melyben egy tudós professzor, Van der Haar állításait kísérli meg megcáfolni. Evert kezdetben csak szarkasztikus megjegyzéseket tesz, később azonban a dühtől elvörösödve felkiált:

„Egyszerűen hallatlan, nevetséges, hogy van képed egy tudományos témáról vitába szállni egy olyan emberrel, mint Van der Haar...Platónról, az istenit ...anélkül, hogy értenél egy szót is görögül...Francia fordításban...!” (idézi SICKING 1993: 286).

Itt persze nemcsak a fordítás és az eredeti kérdése merül fel, hanem számos előítélet is, mellyel a főszereplőnek szembe kell néznie. „Homérosz egyetlen sora többet ér, mint a legjobb fordítás”, foglalja össze Van Bruggen korának szemléletét. Ha valaki Platón egy mondatát idézi, a „klasszikus műveltségű” tágra nyitja szemét, és negédesen megkérdezi, hol tanult az illető görögül. Ha azonban az illető elismeri, hogy német fordításban olvasta, a beszélgetőpartner az esetek többségében arról kezd el beszélni, hogy képtelenség Platón fordításból megítélni. Öt perccel később ugyanaz az ember kedélyesen cseveg Tolsztojról és Ibsenről, miközben észre sem veszi, hogy fordításokról társalog. Van Bruggen szerint az eredeti nyelven olvasás felsőbbrendű volta mint érv automatikusan

kiesik, mihelyst az idegen nyelv ismerete már nem rendelkezik „kasztmegkülönböztető” erővel.

A göröggel szemben a héber nyelvet általában nem tekintik effajta értéknek, hiszen senki sem tartja úgy, hogy egy eredeti héber sor többet érne, mint az Ótestamentum legjobb fordítása. Van Bruggen magyarázata szerint a héber nyelv tudása – amennyiben nem teológusról van szó – polgári zsidó származásra utal. A héber nyelv soha nem emelkedett egy rangra a göröggel vagy a latinnal, mert a megvetett zsidósággal kötötték össze.

Itt hadd utaljak vissza a *Nyelv és kollektívizmus* című alfejezetre, melyben a szerzőnek a csoportnyelvekkel, „kasztnyelvekkel” kapcsolatos véleményét tárgyaltam.

A fordítások alapvető lenézése beképzeltségről, ostobaságról vagy a belátás szálnalmas hiányáról tanúskodik, és általában együgyűségre vall az eredeti szöveg olvasásának dicsőítése a fordítások úgynevezett elkerülhetetlen hiányosságaival szemben – véli a szerző. Mély meggyőződése, „hogy már egy közepes fordítás is több haszonnal jár a képzett emberek többsége számára, mint az ’eredeti nyelven’ való olvasás” (BRUGGEN 1948: 216). Sicking szerint Van Bruggen figyelmen kívül hagyja, hogy az eredeti nyelven való olvasás során az ember saját értelmezést fűz a szöveghez, míg a fordítás olvasása során ki van szolgáltatva a fordító szövegértelmezésének. Nem kétséges, hogy számos olvasó valóban csak fordításban tud olvasni, és a világban valóban gyakori a sznobizmus. Elvben azonban Sicking mégis hátránynak nevezi, hogy a fordításban csupán „szelmet” olvashatunk, tehát nem tudjuk, hogy a szó által keltett képzet minden árnyalatában fed-e az eredeti *amour* szó által előidézett képet. Sicking „elvről” beszél, hiszen a gyakorlatban valóban ritka a szakavatott, idegen nyelvet megközelítőleg tökéletesen ismerő olvasók száma. A fordítás mint szövegértelmezés témájához kapcsolódó elmélet, az explicitációs hipotézis szerint a fordítások általában kifejtettebbek az eredeti szövegeknél (BLUM-KULKA 1986; BAKER 1992, 1998; KLAUDY 1993, 1996, 1997, 1998, 1999 és mások). Sicking kritikájában felmerül tehát a gondolat, hogy a fordítás olvasása voltaképpen egy szövegértelmezés másodszori értelmezése.

Van Bruggen állítja azonban, hogy a valóságban nem lehet olyan mélységben megtanulni egy idegen nyelvet, hogy minden árnyalatot ugyanúgy átérzhessünk, mint az anyanyelvi olvasó. A hiányos nyelvtudás által a mesterkélt, banális vagy egyenesen nevetséges szóhasználat – ami az anyanyelvünkön nyilvánvalóan feltűnne – az idegen nyelven gyakorta még tetszetősnek is tűnhet. „Így aztán a magam részéről egy orosz könyvet mindig szívesebben olvasok francia fordításban, mint hollandban, bár meggyőződésem, hogy mindkettő egyformán rossz, csak franciául ezt nem veszem észre” (BRUGGEN 1948: 215–216).

4.2.2.5. Aki a saját anyanyelvén nem tud, más nyelven sem tudhat jól

Idegen nyelven soha nem tanul meg az ember tökéletesen: Carry van Bruggen mélyen meg van győződve arról, hogy az ember igazán csak az anyanyelvét birtokolhatja. Gyakran azonban a saját anyanyelvét sem uralja tökéletesen. Kevesen ismerik a saját anyanyelvüket olyan mélyen, hogy azt lényegbeli tudásnak nevezhessük. Aki viszont a saját anyanyelvét nem tanulta meg, az más nyelven sem tud megtanulni igazán, és így van az emberek többségével, teszi hozzá szarkasztikusan a szerző. (Kosztolányi *Öt nyelvet beszél* című ironikus hangvétellű karcolatában találjuk e gondolat szépirodalmi megfogalmazását.⁴²) Az anyanyelv magas szintű tudása szükséges, ám nem elégséges feltétele az idegen nyelv megismerésének, s ezáltal a fordítás elsajátításának is.

148

„Amikor azt mondom, hogy az irodalmi műveket csakis irodalmároknak kellene fordítaniuk, abból egyáltalán nem következik, hogy minden irodalmár tud fordítani. Fordítani bizonyos értelemben sokkal nehezebb, mint írni” (BRUGGEN 1948: 226)

– fogalmazza meg a kor egyik fordításszemléleti vitájában elfoglalt álláspontját. Az a nézet, hogy kizárólag költők képesek a versfordításra, nem egy korszakra és országra korlátozódik: ez a kezdetektől napjainkig élő vita. A Nyolcvanasok idején és azután azonban többnyire a költő különleges érzékenységének romantikus gondolatával hozzák összefüggésbe. Van Bruggen szerint tökéletesen fiktív a „korrektnek” nevezett szó szerinti, ám „nem szép” fordítás és a művészi fordítás megkülönböztetése,

„és a filológusoknak abból a tévhitéből ered, hogy az ember szó szerint fordítva is létrehozhat tisztességes munkát. Ha a fordítás nem szép, »korrekt« sem lehet, hacsak nem állítjuk, hogy az író úgy írt, akár egy konyhalány, általában azonban nem ez a helyzet” (BRUGGEN 1948: 232).

A szerző itt – úgy vélem – sajátos megfogalmazásban a forma és a tartalom egységének szükségességéről beszél.

Van Bruggen nagy értéket tulajdonít a gondos és pontos nyelvhasználatnak – mint láttuk, az artisztikus purizmus híve – és az alapos, komoly fordító-munka érdekében emeli fel a szavát. A *Mindennapi fetisizmus* kritikus szavakkal végződik: Van Bruggen nézete szerint a fordítás hibái többnyire szintén a fordítók megkülönböztetési képességének hiányából fakadnak, akárcsak más

.....
⁴² KOSZTOLÁNYI 2002: 102.

diszciplínák esetében tapasztalhatjuk. Hangsúlyozza, hogy a nyelvhasználat ebben az esetben is csupán szimptomatikus jelentéssel bír.

4.2.3. Összefoglalás

„Nyugodtan írhatunk fogalmazást »a tulipánról a festészetben«, vagy »a heringről a költészetben« címmel, vagy akár összehasonlíthatunk különböző korokból származó képkereteket vagy könyvborítókat. Ebben még nincs semmi kivetnivaló, kizárólag akkor, ha az ember azt képzeli, hogy ezek a csoportosítások lényegbevágóak a festészet vagy az irodalom szempontjából, hogy a festészet és az irodalom esszenciáját érintik.” (BRUGGEN 1948: 24)

Van Bruggen vesszőparipája a lényeglátási képesség hiánya, mely az élet minden területén megnyilvánul. A szerző akadémikus körökön kívül rekedt, ami érződik olykor némileg sértődöttnek tűnő szavain és vehemenciáján, mellyel általában támad a „közfelfogás” ellen. Nézeteit összefoglaló könyve „az esztétizmus, a dogmatizmus és a kollektivizmus kimerítő kritikája” (ASSELBERGS 1951: 218). Különböző nyelvi jelenségeket szemléltető példái ötletszerűen követik egymást. Ez a munka mintha túlságosan is sokra szeretett volna vállalkozni: nyelvfilozófiát teremteni, egységes képet alkotni a nyelvi jelenségekről. Kronológiája némileg kusza, sok mindenbe fog bele, és sok mindenhez szól hozzá a műfajhoz, a műfaj terjedelméhez képest. A tizenkét fejezetben ugyan különálló témákat kísérel meg elemezni, mégsem sikerül egy fejezetben szisztematikusan a témánál maradnia. Valójában minden fejezetben sokféle téma előfordul, visszatér, vagy éppen előrefut, egyes helyeken pedig ellentmondást fedezhetünk fel egymást követő mondatai, gondolatai között. Nehéz eldönteni, hogy irodalmi vagy tudományos műről van-e szó, voltaképpen mindkettőről, és az íróknak ez is a szándéka. Mindazonáltal egyszerű képletben leírhatjuk, amit a fordítás lényegéről állít.

(idegen nyelven) olvasás → megértés = fordítás

(anyanyelven) olvasás → megértés = „fordítás” (parafrázis)

A nyelvérzékeléssel és érzelmekkel az ismeretet, a tudást állítja szembe; a hangzással és a formával pedig a szellemieket, a szöveg mélystruktúráját, melyek közül az utóbbiakat fontosabbnak tartja.

érzés, érzék ↔ ismeret, tudás

hangzás, forma ↔ szellem, mélystruktúra

Ami pedig a fordíthatóság problémáját illeti, egyes állításai egybevágnak a későbbi fordításelmélet nagy alakja, John Catford megállapításaival, aki 1965-ben így fogalmazott: „A forrásnyelvi szövegek és szövegrészek inkább *többé-kevésbé* fordíthatók, mint teljes mértékben *fordíthatók* vagy *fordíthatatlanok*” (1965: 93; kurzív az eredetiben).

4.3. ÖSSZEHASONLÍTÓ TÁBLÁZAT

Kosztolányi Dezső	Carry van Bruggen
Nincs lefordíthatatlan, de nincs tökéletesen lefordítható sem.	Nincs lefordíthatatlan, de nincs tökéletesen lefordítható sem.
A jelölő és a jelölt közti kapcsolat önkényessége nem nyilvánvaló.	A nyelv önkényes kódrendszer.
Nyelvi determinizmus: gondolat = nyelv.	Ingadozik a nyelvi determinizmus és a gondolat és nyelv mint két különböző entitás eszméje között.
Esztétizmus: nincsen szép és csúnya szó, mégis folyvást a szépségről beszél.	Esztétizmus: nincsen szép és csúnya nyelv.
Nyelvhasználat: szó + asszociatív erő. Ismerni kell a szó konnotációit, finom árnyalatait. Közhely-ellenesség	Nyelvhasználat: szó + asszociatív erő. Ismerni kell a szavak használati értékét. Közhely-ellenesség
Forma nagy jelentősége	Eszme autoritása a forma felett
A fordítás első szempontja, hogy magyaros legyen.	A fordítás ne legyen „túlságosan” hollandos, de ne is legyen idegenszerű.
Még az anyanyelvünket sem tanuljuk meg tökéletesen, az idegen nyelvet igazán jól megtanulni szinte lehetetlen.	Sokan még az anyanyelvüket sem birtokolják tökéletesen. Az idegen nyelv perfekt tudása lehetetlen.
A forma fontos a tartalom kifejtéséhez.	Ha a fordítás nem „szép”, korrekt sem lehet.
A purizmus híve.	Az „artistikus” purizmus híve.
A műfordítás ugyanúgy része alkotómunkájának, mint az írás. Sokat és sokfélét fordít, lírát, epikát, drámát, prózát.	Inkább a fordítás elméletével foglalkozik, csekély számú prózai művet fordít.

5. VAS ISTVÁN ÉS MARTINUS NIJHOFF

5.1. VAS ISTVÁN (1910–1991) MŰFORDÍTÓI MUNKÁSSÁGA¹

151

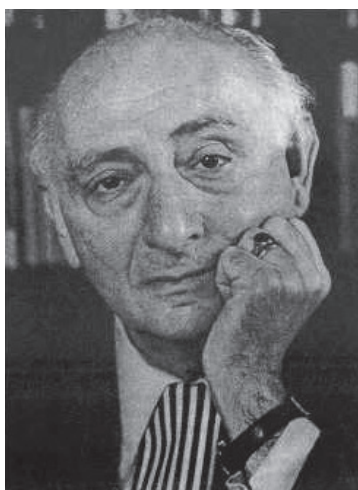
„Az első magyar vers – és mindjárt nagy vers
– szóról szóra való fordítás. De hát nem mi
vagyunk az egyetlen költészet, amely idegen
tűztől lobbant lángra.” (VAS 1984: 180)

„A fordítás a leghazafiasabb műfaj
irodalmunkban” (VAS 1974: 543)

A 2011-ben száz éve született szerzőről manapság keveset hallunk, leginkább talán műfordításain keresztül él még mindig a köztudatban. Vas István a Nyugat harmadik nemzedékének méltatlanul elfeledett, pontosabban újra fel nem fedezett szerzője – hiszen a Baumgarten-díj (1948), a két József Attila-díj (1960, 1961) és a Kossuth-díj (1962) után hetvenévesen (1980) megkapta az akkor legmagasabb állami kitüntetést is. Az internetes oldalakon az első gyorskeresés eredménye: csupán hat sorban foglalják össze életrajzát; műveinek, műfordításainak felsorolása azonban hatszor annyi helyet vesz igénybe.

Csak remélhetjük, igaza lesz Hegedűs Gézának, aki szerint „idővel majd kétségtelen és köztudomású lesz, kik is voltak, akik a legmagasabb fokon képviselték a 20. század második felében a Magyar Parnasszust. Csaknem bizonyos, hogy ezek közé tartozik Vas István is, akire talán majd úgy emlékezik az eljövendő irodalomtörténeti-esztétikai értékelés, hogy nála ötvöződött szerves egységgé a magyar nemzeti hagyomány, a világirodalmi klasszikus távlat és mindaz, amit az avantgárd törekvésekből a logikus elme hasznosítani tud. Talán így vonul be majd klasszikus halhatatlanként tankönyveinkbe is” (1999).

.....
¹ E fejezet cikk formájában megjelent: *Fordítástudomány* 2011/1. 97–108.



Vas István



Martinus Nijhoff

Hogy átlássuk a kor szellemiségét, vessünk egy pillantást a magyar irodalmi élet kiválóságaira születésének évében: Ady 33 éves, Mikszáth akkor ünnepli pályájának 40. évfordulóját, majd ugyanabban az évben hirtelen meghal. Mesterei: Babits 27 éves, Kosztolányi 25, Kassák 23, kortársai, későbbi barátai pedig: Illyés 8, József Attila 5, Zelk 4, Radnóti épp beszélni tanul.

Vas kezdetben az avantgárdhoz csatlakozott (1926–27), 18 évesen Kassákhoz vitte verseit, aki 1929-ben megjelentette egy prózaversét a Munkában („Urám mágá költő” – mondja ki első patrónusa az emlékezetes mondatot a Korona kávéházban), majd a Korunk adott helyet költeményeinek. Az avantgardista mozgalommal húszévesen szembefordult.² 1932-ben megjelent kötetében már szabályos hexameterekben írt,³ ami akkor újdonság volt, a modern költők nem használtak szabályos metrumokat: József Attila és Radnóti is csak később írtak verset hexameterben. Babits patronálásával 1933-tól került a Nyugat harmadik nemzedékének élvonalába, 1934-től a Válaszban is publikált.

Életét különös, sorsszerű kettősségek határozták meg. A bécsi Kereskedelmi Főiskolán végzett tanulmányai után nagy cégekhez került Budapesten: napközben számvittel, könyveléssel foglalkozott, esténként pedig költeményeiben

² „Egész életműve csupa viharos mozgalom, mégis: alaptermészete a rend. [...] ez lehet a magyarázata, hogy olyan hamar hátat fordított a költői értelemben rendetlen avantgárdnak” (LATOR 1992: 503–504).

³ „Ma már a magam kísérleti hexametereinek legfőbb értelmét abban látom, hogy kedvet csináltak Radnótinak az ő annyival tökéletesebb hexametereihöz [...]” (VAS 1984a: 142).

fejezte ki kora eszméit, ugyanakkor „a költészet szakembere” volt (HEGEDŰS 1999). Bár katolikus vallású, származása folytán a fasiszta zsidótörvények szerint zsidónak számított. A sors kegyetlen fintora, hogy épp abban az évben, 1938-ban, amikor megkeresztelkedett, a zsidótörvények miatt elbocsátották állásából. Erről Vas leírása szerint a 1970-es évek elején szenzációs hír röppent fel Budapesten. Vas hivatali főnöke megkérdezte tőle: – Te, mondd... igaz az, hogy a múlt héten megkeresztelkedtél a Bazilikában, és Rónay György a keresztapád? Mire Vas így válaszolt: – Nézd kérlek, a hír igaz. De nem a múlt héten, hanem 1938-ban, nem a Bazilikában, hanem a tabáni plébániatemplomban, és nem Rónay György, hanem Kassákné és Szentkuthy Miklós voltak a keresztszüleim (SUMONYI 1982: 91). Első felesége, Eti halála után évekig két nő – későbbi második és harmadik felesége – vonzáskörében élt, amire egyik önéletrajzi kötetének címe, a Kettős örvény is utal. Végül ami nem közvetlenül életrajzához kapcsolódó kettősség: modernség és hagyomány vonzásában alkot, hat rá az antik formafegyelem és az avantgárd kísérletek szelleme is. Ez a kettősség karakterére is jellemző: belső tartása és vershangja összhangban volt egymással, önmagával mindig azonos lényét azonban „nem átszöttek, hanem alkották az ellentétek, a szellem DNS-láncai gyanánt”, és ezek a szöges ellentétek békésen megfértek egymással, „sőt, feltételezték egymást” (ÁCS 1992: 493). Vas megrendítő józansággal és lefegyverző őszinteséggel tárja fel saját szellemi fejlődésének paradoxonait, ugyanakkor művéből és személyiségéből olyan szervesség és folyamatosság árad, „ami a radikális és erőszakos vagy-vagyokon túl az egyesítést, az összekötést, a szelíd és ironikus összeillesztést mozditja elő egy hasadásokra, kíméletlen s olykor indokolatlan szétválasztásokra hajlamos közegben, országban és században” (BALASSA 1992: 556).

Hat kötetben megjelent életrajzi regényciklusában⁴ új műfajt teremtett, ha lehet használni ezt a kifejezést valami olyasmire, amit azóta szinte senki sem csinált utána. Esszének, szépirodalomnak, történelmi dokumentumnak, fikciós prózának, önéletrajznak különleges és lebilincselő elegye varázsolja el hosszú köteteken át az olvasót. Réz Pál szerint ezekben a „regényekben” a szerző Kassák, Villon, Bethlen Miklós, Goethe, Szt. Ágoston, Agatha Christie (!), Proust, Tacitus technikáit ötvözi. Stílusának különleges varázsát többek mellett az adja, hogy minden témáról, köztük bonyolult esztétikai kérdésekről is világosan, kristálytisztan fogalmazással, közvetlenül, természetesen beszél, mintha a világ legegyszerűbb dolgairól társalogna. „Vasnál épp az a megragadó, hogy nem katedráról prelegál, ködösen és nyakatekerten, hanem fesztelenül és közérthetőn szól a legbonyolultabbról is.” (RÉZ 1997)

⁴ Önéletrajzi regénye utolsó, tervezett, *Feloldozás* című kötete bevezető fejezeteit a *Holmi* 1992. évi 4. és 5. számában olvashatjuk – amennyi elkészült belőle 1991 nyarán.

5.1.1. A műfordítás jelentősége

5.1.1.1. Műfordítói pályája

Vas irodalmi tevékenységének talán legnagyobb része műfordítói munkával telt. Mindent fordít: prózát, drámát, lírát, Shakespeare-től Whitmanig, Ginsbergig. Csak néhány név a sokból: Villon, Molière, Goethe, Defoe, Schiller, Fontane, Steinbeck, Maugham, Eliot. Az 1955-ben kiadott *Hét tenger éneke* című műfordítás-gyűjteménye a legkülönbözőbb korok és égtájak kiemelkedő költőinek káprázatos kaleidoszkópja: görög, latin, perzsa, arab, angol, francia, orosz, német, spanyol, amerikai, török versek szerepelnek benne. Több nemzedéknek is életre szóló élményt nyújtott e fordításkötet, hiszen megjelenésének idején nem nyílt kilátás hét tengerre.

Számos műből nem készült újabb fordítás, ezeket ma is az ő átültetésében élvezhetjük, több dráma ma is az ő szavaival szólal meg magyarul, többek között Shakespeare *III. Richárdja*, a *Velencei kalmár* vagy T. S. Eliot drámája, a *Koktél hatkor*. Borbás Mária például egy a Shakespeare összes 1955-ös és 1988-as újra kiadásáról szóló interjúban azt nyilatkozta, hogy örök értéknek tekinti Vas *III. Richárdját*, és nem hiszi, hogy bárki felülmúlhatná azt (SZELE 2002). Vas a műfordításaival számos író, költő életében primer élményként szerepel, amint megtudjuk többek között a halála után megjelent emlékező írásokból.⁵ Műfordítói nagyságát mi sem mutatja szebben, mint hogy *A fordító dicsekszik*⁶ című esszéjében nem azzal büszkélkedik, hogy ezt így, azt úgy tudta lefordítani, hanem hogy milyen sok csábító lehetőségről mondott le. Idegenkedett például Victor Hugo verseitől, és Burns dalaira, Verlaine, Rimbaud verseire sem volt ráhangolva, Poundot pedig nem is akarta fordítani. Egyes színdarabokról is lemondott: visszautasította a *Rómeó és Júliát* (VAS 1974: 597–599).

5.1.1.2. A műfordítás összefonódása az élettel, a történelemmel

Vas mindig is hangsúlyozta, hogy Magyarországon, nem úgy, mint a nyugati irodalmakban, a legtöbb érdemleges költő fordított is. „Nem hiszem, hogy van ország, amelyiknek az irodalmában olyan fontos szerepe van a fordításnak, mint a miénkben. [...] Igen, szembe kell néznünk azzal a ténnyel, hogy a magyar irodalom fordítással kezdődik. És tegyük rögtön hozzá: voltak olyan sötét évek, amikor úgy látszott, hogy fordítással is végződik, mert a költő nyíltan és közvetlenül nem mondhatta el, amit akart, hanem a magyarrá tett idegen vers csatornáiba kellett futtatnia leglényegesebb mondanivalóit.” (VAS 1969: 59) Ő pedig valóban így tett a személyi kultusz éveiben, amikor nem publikálhatott:

⁵ *Holmi* 1992/4.

⁶ VAS 1974: 597–599.

1948–1956-ig kizárólag fordított. Ebben az időben a fordítás volt az erkölcsi fedezete és anyagi megélhetésének alapja. A *fordító köszönete* című, fordítás-kötete élére iktatott, 1952-ben írt versében önti szavakba, hogyan „használja fel” a világirodalom nagyjait a saját gondolatai kifejezésére. A fordítás voltaképp diktatúra-ellenes, illetve felszabadító funkcióját emeli ki.

„Köszönöm nektek, nyájas óriások,
Hogy elnémulva sem hallgattam el,
Hogy tiltott hangom hangotokon át szólt,
Schiller és Goethe, Shakespeare, Moliére!

Én nem zengettem el teli torokkal
A hazugság dagályos énekét,
Inkább csak lopva, idegen sorokkal
Rejtett tudásom egy-egy részletét.

Míg Nero rémuralmát fordítottam,
Előttem működött a mostani,
S a tacitusi tömör mondatokban
A magamét tudtam elmondani.

[...]

Hazudik, aki él, nálunk csak az beszélhet,
Akiről azt hiszik, balzsamos múmia,
De titeket magyarul újraéltet
Akaratom eleven árama.”

A műfordítás és az élet összefonódása, párhuzama már nagyszabású fordítói életműve kibontakozásának kezdetén kimutatható. Villon fordításába azért vágott bele, mert bosszantotta Faludy „hamisítványa”, ami 1937-ben jelent meg könyv alakban az Officina Kiadónál. Hogy a költők közül sokan hogyan viszonyultak az átköltésekhez, egy Vas által elmesélt történet példázza. Amikor együtt mentek munkaszolgálatra Radnóttal, „ásás közben az emberek minden összebeszélés nélkül elkezdték Faludy Villonját szavalni. Csak Radnóti ripakodott rájuk: – Van pofátok ezt a hamisítványt gajdolni, mikor itt van köztünk Vas Pista, aki lefordította az *igazi* Villont?” (Vas 1990: 132. – *kiemelés tőlem* – V. O.). Az „átköltések” sikere nyomán kitörő divatláz kezdetben elveszi Vas kedvét Villontól, de amikor meglátja, barátai körében is milyen népszerű, elkapja a fordítás becsvágya. „Nem azért, mintha ezzel az igazi Villont akartam volna

fölmutatni a hamissal szemben. Hiszen [...] a hamisítottnál előbb jelent meg magyarul az eredeti: Tóth Árpád két balladája, József Attila két nagyszerű fordítása, és főleg Szabó Lőrinc tíz balladája, mely külön füzetben is megjelent, és volt akkora sikere, amelyet igazi, komoly költészet egyáltalában elérhet. Ha ők nem tudták visszatartani a közönséget a hamisítványtól, hogy remélhettem volna én ilyen visszafordító hatást?” (VAS 1984: 326) Belefogott tehát a *Nagy Testamentumba*, és folyamatosan javítgatta, csiszolgatta fordítását.

„A harmincadik életévben
Minden szégyenemet kiittam,
Sem bölcsen, sem bután egészen,
Sok szenvedéstől zaklatottan...”

156

Úgy érezte, ez róla szól, bár ő még csak egy híján volt harminc éves. Később sutának találta az első megoldást, és átírta:

„Én már harmincéves koromban
Mindent kiittam, ami szégyen,
Egész bölcs nem vagyok, azonban
Nem is vagyok bolond egészen.”

Még később a második sort kijavítja:

„Kiittam mindazt, ami szégyen”.

Egyelőre nem fordult meg a fejében, hogy fordítását kinyomtathatják: magának csinálta, „gyakorlásul és vigaszul”. Mindez ugyanis 1939-ben, élete egyik mélypontján történt, első felesége, Eti halála előtt, állásából elbocsátva. „E magányos azonosulás közben tanultam meg azt a leckét, aminek tíz év múlva olyan nagy hasznát láttam: hogy az ember fordítással is elmondhatja a magáét, ha nem tudja, vagy nem akarja – vagy nem engedik – a maga nevében kimondani” (VAS 1984: 328). „Olyan keserűség volt bennem, amire akkor még nem volt hangom, de amit Villonon keresztül el tudtam mondani – és kicsit megkönnyebbültem tőle” (VAS 1978: 226). Utószavában lerója háláját elődeinek: Tóth Árpádnak, József Attilának, Szabó Lőrincnek. Már csak Szabó van az élők sorában akkor, ezért felhívja telefonon, és megkéri, írjon előszót a fordítása elé. Szabó Lőrinc azonban kereken megtagadja a kérést. Ennek oka csak két héttel saját fordításának megjelenése előtt derül ki, amikor Vas könyvet kap postán: a *Nagy Testamentumot*, Szabó Lőrinc fordításában, a fordító dedikációjával. „Vas Istvánnak

szeretettel és magyarázatul, hogy miért nem írtam előszót az ő fordításához.” Mindkettőjük fordítása hetek alatt elkelt.

Radnóti-val közös Apollinaire-kötetük a németek párizsi bevonulásának idején jelent meg, ami szintén némi vigaszt nyújthatott a vigasztalanságban. A kötet előszavában Cs. Szabó László már utal a francia bukásra, mivel az utolsó pillanatban írta, amikor a könyv már a nyomdában volt. Vast a hajdani avantgard eltorzított, dallamtalanított Apollinaire-képe is sarkallta a francia költő fordítására, hiszen addig a „buzgó, de bizonyára botfűlű fordítók” úgy magyarázták, hogy szabályos versformáit eltüntették, rímeit mellőzték, jellegzetes dallamát semmibe vették (Vas 1984: 148). Ő pedig ezzel szemben – ahogy Villon esetében is tette – az igazi Apollinaire-t szerette volna megmutatni magyarul. Apollinaire fordításait Tandori Dezső így jellemzi: „Ezek magyar verssé vált szövegek a légi semmiből – egy másik költőországból” (TANDORI 1992: 537).

Shakespeare VI. *Henrik* című királydrámáját 1944-ben kezdte fordítani, „és mennyire szívemből kezdhettem el: 'No, feketedj el, ég, nap, éjre változz!', s a razziáktól rettegés közben milyen könnyen győztem az átkozódásait!” (Vas 1974: 567) A Franklin Társulat az új Shakespeare szerkesztésével Halász Gábort bízta meg. Vas irigylete Radnóti Miklóst, akire a *Vízkereszt* jutott, míg rá a VI. *Henrik*. Ez volt a leghosszabb szöveg, mintegy tizenötezer sor. Levélben panaszkolt el Weöresnek, hogy a darab zsúfolt és zavaros, nem a legnagyobb Shakespeare-darab, de Weöres, akire a VIII. *Henriket* osztották, lelkes levélben válaszolt, hogy inkább örülnie kellene, mert ez Shakespeare legnagyobb műve, persze „zsúfolt és zavaros, mint maga a történelem és általában az élet” (Vas 1990: 89). Újévkor állt neki a munkának, többek között azért, mert valami gyermeki babona folytán úgy érezte, hogy akkor majd rátalál a hangra, formára, sőt, az egész év Shakespeare jegyében telik el. „Elképzeltem, hogy micsoda gyönyörűségesen nehéz töprengés lesz az első Shakespeare-sor magyar szavait megválogatni és beleszorítani az ötös jambusba. De nem értem rá gondolkodni. Azonnal, habozás nélkül írtam le első Shakespeare-soromat. [...] Arra nem gondoltam volna, hogy ez az első sor nem a formai megoldásával, hanem a tartalmával fogja rányomni pecsétjét az egész elkövetkezendő évre” (Vas 1990: 91). Közben Egon Friedell háromkötetes művét fordítja: *Az újkori kultúra történetét*. Egyik nap tehát Friedell-t diktál azonnal írógépbe, másik nap – saját kifejezésével élve – Shakespeare-rel folytat teniszjátékot: a nagy angol költő által ütött labdát kell visszaütnie. A kenyérkereső munka és a műfordítás közti szünetekben pedig verset ír.

„S ha számvetés meg fordítás között
Tíz percre ledülök,
És hálót szó a pók, a fáradt agy,

Mindig te vagy
 A szép zöld dongó, akit megfogok,
 A lehetetlenség, mely fellobog,
 És te vagy minden kép és gondolat
 Húnyt szempillám alatt.”⁷

A vészkorszakban felbontották vele a Shakespeare-szerződést, és Vajda Endrével, néhány évvel fiatalabb nemzedéktársával kötötték meg, aki minden felvonás után felvette helyette és átadta neki a honoráriumot. 1944-es naplójegyzeteiből megtudjuk, hogy Shakespeare a reménytelen és a reményteljes időkben is a legszívesebben látott vendég: „Ruháim, fehéreneműim, konzerveim, dohánytartálékom után a házmesterné, hallom, írógépemet is ellopta. Hiszen tudtam, hogy ha megmaradok, nehéz új életet kezdenem. De ezt az új életet azért titokban úgy képzeltem, hogy a kifosztott szobában rögtön leülök a géphez, tovább fordítani Shakespeare-t” (1978: 129). Nagyjából így is történt: rögtön a felszabadulás után Shakespeare-rel folytathatja életét. Major Tamás, a Nemzeti Színház igazgatója felkéri a *III. Richárd* fordítására. S „amikor életem keretének romjai között bele-
 vágtam:

York napsütése rosszkedvünk telét
 Tündöklő nyárrá változtatta át –

mennyire a magamét mondhattam vele!” (Vas 1974: 567).

5.1.1.3. A forma kérdései

5.1.1.3.1. Gondolat és forma

Vas fordításszemléletére jellemző nézete, hogy a versben található gondolatok egyben formai elemek is, akárcsak a rím vagy a kép, sőt, nyelvileg, formailag még kötöttebbek is azoknál.

„Ez a fordítás közben derül ki igazán: rím helyett másik rím található más nyelven is, a kép többnyire közvetlenül és minden devalváció nélkül átültethető; a gondolat viszont (amely pedig a közhiedelem szerint a legnemzetközibb, tehát legkönnyebben fordítható eleme a versnek) nyelvi kötöttségéből és verselési elrendezettségéből kiragadva – hacsak kivételes fordítói tudás és fordítói szerencse át nem segíti – az idegen közegben rendszerint lapos köz-

⁷ Részlet a *Füstön át* c. verséből, melyben Szántó Piroskára utal (*Összegyűjtött versek I. 1930–1945. Holnap Kiadó, 2000.*)

helyé csökken [...]” (VAS 1978: 206) Következésképp a legnehezebb feladat bölcséleti munkákat fordítani: Vas meggyőződése, hogy bár a német költészet rengeteg remekműve olvasható elsőrangú fordításban, Schopenhauer világraszóló teljesítményei időtlenül szólnak magyarul.

5.1.1.3.2. Hagyományos és modern

Hol a határ a versben forma és nem forma között? Mi a hagyományos és mi a modern? Vas példákat sorol fel, hogyan alakul modern és hagyományos fogalma és tartalma a történelem folyamán. Az ősi magyaros verselés például igazi magyar hagyomány, de amikor az európai verselés mód száz éve után a modern szabad vers is uniformizálódott, Vas nemzedéke a kötelező korszerűségtől, a megunt újtól a szinte tiltott régi felé menekült. Amikor a ’20-’30-as években Illyés Gyula, József Attila visszatértek az ősi ritmusokhoz, az ismét forradalmi újítás volt. Saját kísérlete is, hogy klasszikus versmértékben alkosson, úttörő vállalkozásnak mondható. „Klasszicizálás és kísérlet, ez így együtt paradoxonnak hat, holott a harmincas évek elején fölleveníteni a hexametert költőileg valójában kísérletjellegűbb vállalkozás volt, mint az avantgarde Európaszerte gyakorolt, sőt megmerevedett hagyományait folytatni.” (VAS 1984: 124) Kassák például József Attila *Nincsen apám, se anyám* című versének formai megoldásairól megvetéssel nyilatkozott, kéziratait pedig annak idején ezzel adta vissza: „Rímes verset nem közlök.” (Bár ehhez hozzá kell tennünk, hogy kezdetben sokan mások is ügyetlenkedő, esetlen játéknak ítélték József Attila formaművészetét.)

Vas nem látja tehát értelmét annak, hogy a modernséget és hagyományt összevegyünk és szembeállítsuk egymással. „Nem ismerek ma érvényesebb művészi hagyományt a modernségénél”, mondja egy olyan országban, ahol a hivatalos kultúrpolitika hosszú évtizedekig politikai jelentőséget tulajdonított a formának, és ugyanazokat a törekvéseket hol bolsevista dekadens, hol polgári dekadens jelzővel illette (VAS 1978: 210).

Bár Vas szerint csak látszólag és a metronóm mértékével tudjuk az antik verselést utánózni, nem pedig lényegében, mivel nem tudjuk ugyanazt a természetességet elérni, mégis szembeszáll azokkal az előítéletekkel, hogy a magyar nyelvben egyes versidomok nem természetesek, vagy nem mondhatóak. „Pedig nyugodtan megbízhatunk a magyar nyelv és a magyar vers asszimiláló erejében: aligha képzelhető el versforma, melyet be ne tudna fogadni, magába ne tudna olvasztani. [...] Weöres Sándor kezében még az indiai sloka is magyar versformává változik.” (VAS 1974: 550–551) Hiszen ismerjük a pesti feliratot, melyet Devecseri idéz annak bizonyítására, milyen természetes a magyar nyelvnek a hexameter. „Gépjárművezető igazolványok kiadása”, melyben még a sormetszet is a helyén van!

5.1.1.3.3. Filológus-költő párbaj

Horatius összes versének kétnyelvű kiadása nagyhatású vitairat⁸ megírására ösztökélte, melyben szembeszáll a „filológusok rémuralmával”. Sznobizmusnak tartja, hogy a klasszikus fordítások területe rezervátum, melyet egyre jobban elkerítenek a filológusok. Szigorú metrikai, verstani szabályokat hoznak, melyekkel a fordítás hűségét kívánják erősíteni, a merev metrikai pontosság, a formatapadás pedig a megértés, a magyarosság kárára megy, és papírizú verseket eredményez. Vas latin versfordításait a filológusok szigorú metrikai ellenőrzésnek vetik alá, és többek között a neveket latinos kiejtéssel követelik a fordításokban, szintén a hűség nevében. Ez azt eredményezi, hogy például Vénuszt rövid e-vel kell ejteni, Catót rövid a-val, Cupidó helyett Cupidot kell írni, és így tovább. Vagyis meggyökeresedett, polgárosult szavakat szeretnének kisöpörni a magyar nyelvből. Vas gúnyos analógiája: mi lenne, ha francia versek fordításában Párizs helyett Parí-t ejtenénk, angol versekben pedig London helyett Lándn-t? A Horatius-kötetből ennek a formahűségnek a nevében maradtak ki remek költői fordítások.

5.1.1.4. Ne úgy, mintha Magyarországon írták volna?

Vas tehát a papírizú filológus-fordítások ellenzője. Ellenzi a kifacsart szórendet, szintaxist, az érthetetlen szófüzést, többek közt az említett teljes Horatius-kiadásban. Az egyszerűséget, érthetőséget tartja fontosabbnak, mint a teljesen tiszta verselést. Olyannyira idegenszerűnek tartja ezeket a megoldásokat, hogy ironikusan megjegyzi, e kötet olvasásakor mindig a latin eredetit kellett elővennie „puskának”, hogy megértse a magyar fordítást!

Devecseri *Odüsszeia*-fordítása kapcsán azonban megbűvöli a különleges szóképzés (nem idegen szintaxis!), amitől Devecseri szövege mintha néhány méterrel a magyar nyelv, metrum és költészet talaja fölött lebegne. Tehát nagy fordítás akkor jön létre, „amikor az idegen lángelme, remekmű a magyar nyelvnek, versnek, elbeszélésnek addig ki nem próbált, rejtett lehetőségeit szikráztatja fel” (Vas 1974: 556). Műfordítás-szemléletének alapvető tétele, hogy a jó fordítónak az idegen versből magyar verset kell csinálni, „de ne úgy, hogy egy eredeti magyar verssel össze lehessen téveszteni, ne úgy, mintha Magyarországon írták volna, hanem benne legyen az idegen költő minden egyéni sajátossága, s ezen túl az is, hogy angol, francia vagy német vers” (Vas 1974: 565). Itt is megjelenik a Vas Istvánra olyannyira jellemző többdimenziós szemlélet, a szellem kétfelé húzása. Hiszen egyfelől azt mondja, az erős hatású fordítás szervesen beépül a befogadó irodalomba, „együtt lélegzik kora legjobb magyar költészetével” (Vas 1969: 149), megtermékenyítő magyar mű lesz belőle; másfelől legyen némileg idegenszerű,

⁸ Horatius olvasásakor. Vas 1969: 137–168.

más, mint az eredeti magyar művek, mivel hazugság lenne azt a látszatot kelteni, hogy az idegen mű például az Alföldön vagy más magyar tájon jött létre. Tehát a jelentős fordítás nyelve újító, ugyanakkor a fordítót hódító útjára „valamiképpen a mi korunk legerősebb sodrású költészete is elkíséri” (VAS 1969: 63).

Ezzel az igénnyel lát hozzá maga is T. S. Eliot fordításához, akit Apollinaire mellett a modern költészet egyik fő irányadójának tekint. Szemléletmást összeköti őket a már gyakran említett kettősség, ez esetben a „konzervatív szemléletű modernség” paradox áramlata (VAS 1969: 214). Vannak nagyon sokat jelent, amikor 1959-ben személyesen találkozik Eliottal Londonban. A legnagyobb élő angol költőnek tartja, sőt, a világ azidő szerint legnagyobb költőjének, akiről először Babbitstól hallott. Ezután 25 évig foglalkozott a műveivel. Eliot karakterét Babitséhoz hasonlítja: ugyanaz a zavar, érzékenység, nyugtalanság és félelem, azzal a különbséggel, hogy az angol költő megszerezte a „bankári” külszín vértjét (VAS 1969: 206–212).

Vas fordítói pályájának az *Átokföldje* (*Waste Land* 1922) „talán legnagyobb erőpróbája volt: a fordító szeretetével és önfeláldozásával felelni arra a kihívásra, mellyel ez a sokrétű, ravasz mélységű és szédítő távlatú mű izgatta költői eszközeimet és észjárásomat” (VAS 1969: 214–215). Fordítása közben – fordítás-szemléletének alapvető tételéhez igazodva – maga is „olykor némi szelíd erőszakot” követ el a magyar nyelven, új lehetőségeket fedez fel, hajlítgatja a nyelvtant, megoldásait azzal indokolva, hogy ez a „filozófiai ihletésű költészet elég nagy ellenállást keltett a magyar nyelv és mondattan konkrét közegében” (VAS 1969: 216–217).

A túlságosan honosító fordítást elveti, bár megjegyzi, hogy példaképe, Arany János még a dialektusok visszaadására is képes volt. Aristophanes *Lysistratéjában* a spártai nő például a következőket mondja:

„S az enyém, ha möggyün is olykó’ csatábu’,
Paizst ragadva mömmög e’röpü –”.

Vas meggyőződése azonban, hogy Arany kivétel, más fordítóknál ez nemigen sikerül. „Bevallom, engem mégoly művészi fordításokban is zavar, ha orosz regényekben szögedien szentségölnek, ha a színpadon strimflis, parókás francia lakájok dunántúlian rossebeznek.” (VAS 1974: 553)

5.1.1.5. A fordítás magyarázat

A fordítás által lehet igazán megérteni az idegen művet, vallja, vagyis akkor ért meg ténylegesen egy verset, ha lefordítja. „Hogy Vas István megértse Blake kedves versét, amit betéve tud angolul, ahhoz le kell fordítania, mert akkor tudja csak igazán, hogy van ez a vers megcsinálva.” (LATOR 2008: 138) Ahhoz, hogy

egy idegen költő világában otthon érezze magát, művéből valamit le kell fordítania, átengednie a magyar nyelv és a saját költészetének világába.

Fordítani – ezt régi magyar nyelven úgy mondták: magyarázni; a 15. században talán nem is volt más szó rá, érvel Vas. „Különös, hogy a magyar nyelv a fordítás folyamatának és jelentőségének egy mélységes összefüggését rögzítette ezzel a szép szóval s értelmének tágításával. Az igazi fordítás mindig magyarázat is: a vérbeli fordító akarva-akaratlanul közli benne a maga véleményét, felfogását [...] ebből következik az is, hogy egy műnek elvben nem lehet végérvényes fordítása.” (Vas 1974: 568–569) Ezért, bár a jó fordítás nem avul el, mégsem fölösleges minden korszakban ismét lefordítani az örök értékeket, hiszen azoknak szüntelen újabb és újabb magyarázata születhet. A világirodalom remekeit tehát akkor is kíváncsi újra meg újra lefordítani, „ha nem tudjuk felülmúlni az előző fordítást, mert ezeknek az örökké izgalmas remekműveknek minden kor új válasszal vagy magyarázattal tartozik – s a legközvetlenebb válasz és magyarázat a fordítás” (Vas 1969: 61).

5.1.1.6. A fordító egyénisége

Vas felosztása szerint vannak fordítók, akik a rokon lelket keresik a fordított műben, és vannak színészlelkű fordítók, akik mindig bele tudják magukat élni az adott szerző stílusába, gondolkodásmódjába. Találó analógiája: miként az alvilági árnyakat úgy lehet életre hívni, hogy vérrel itatjuk őket – ez a fordításra is áll: a világirodalom nagy árnyainak saját vérünket kell adnunk, különben vér nélküli, lélek, szenvedély, egyéniség nélküli lesz a fordítás.

Felfedezte az a paradox jelenséget, hogy egyes nagy fordítók azért kezelik a saját egyéniségüket olyan nemtörődöm módon, mert fölényes biztonság van bennük, hogy az úgyis benne lesz a fordítás egészében. Más fordítók pedig csak a saját hangnemeiket, stílusukat képesek átvinni az átültetett műbe, s bár „nagy nyelvi erővel, költőiséggel és természetességgel fordítanak, csak éppen a hangnem jelzésére és következetes megtartására nem képesek, s fordításukban a világirodalom legkülönbözőbb klasszikusai ugyanazzal a hangszínezettel és lélegzetvétellel szólalnak meg” (Vas 1974: 544–545).

A fordítók szóbeli nyelvtudásáról szólván Vas önéletrajzi regényciklusának egyik kötetében bevallja, hogy amikor szembekerült az angol kultúrattal, és bemutatták neki mint a *III. Richárd* fordítóját, egy szót sem tudott kinyögni, nem értette, amit mondtak neki, és azután, ha egy angol közeledett felé a társaságban, igyekezett feltűnés nélkül messzebb jutni (Vas 1974: 540).

Magasztalja a fordítói alázatot, a fordító láthatatlanságának követelményét, ugyanakkor tudatában van, hogy minden fordításon akarva-akaratlanul is rajta van a fordító egyéniségének lenyomata. Walter Widmer 1959-ben megjelent *Fug und Unfug des Übersetzens* című könyvéről írt esszéjében szinte irigykedve

jegyzi meg, hogy Nyugat-Németországban publikálnak könyvet ilyen témában, Magyarországon meg nem, pedig ott nem is annyira közügy és nemzeti ügy a fordítás, mint nálunk.⁹ Az eszményi fordító Widmer ábrázolásában „kétségkívül különböző képességek vegyüléke. De mindenekelőtt egy tulajdonságra van szüksége: szinte rendellenes átélési képességre, majdnem túlszigázott érzékenységre, hozzá kritikus, éber és rugalmas észre, és olyan általános tudásra, amely – nem pusztán filológiai tekintetben – mélyen a felszín alá tud hatolni. Szóval, a fordító valami ritka rendellenesség: nagyon érzékeny idegcsomó, rendkívül tudatos önellenőrzéssel és olyan szívós természettel, amely minden fertőzésnek ellenáll” (idézi Vas 1974: 582).

Vas István minden kétséget kizáróan ezt a fordítótípust testesítette meg, bár, ha élne, minden bizonnyal remekbe szabott megfogalmazással, találó szavakkal tagadná ezt.

5.2. MARTINUS NIJHOFF, A MŰFORDÍTÓ

Martinus Nijhoff (Hága, 1894–1953) holland költő, drámaíró, műfordító, esszéista. Ma a legnagyobb modern holland költőként tartják számon, alighanem a legismertebb; csupán leghíresebb verseinek elemzései megtöltenének egy könyvtárat. Könyvkereskedők, könyvkiadók és bibliográfusok családjából származott. Jogot tanult Amszterdamban, később irodalmat Utrechtben. Első verseskötete modernista jellegével (*De wandelaar – A vándor*) a *Nyolcvanasok*¹⁰ utóéletének és a fiatal költők kibontakozó expresszionizmusának hataraként fémjelezte az 1916-os évet. „Átmeneti” szerepét az a különös tény határozta meg, hogy a feszes, szinte klasszicista formát új, korabeli témákkal kapcsolta össze, a kimutatható romantikus elemek modern-dekadens köntösben jelentkeztek verseiben. Mintegy az ő verseiben gurultak be először a vonatok és az autók a holland irodalomba. Folyamatos önkritikájának köszönhetően Nijhoff költészetének színvonala sosem süllyed, ám nem marad monoton vagy egysíkú. Épp az a figyelemre méltó, hogy minden kötete mintha egy újabb életszakasz kifejezése volna. A *Vormen* (*Formák* 1924) című kötetében a költői szaktudást, mesterséget még tudatosabban alkalmazza, így a versek autonóm alkotásként olvastatják magukat, szinte a szerzőtől

⁹ Német könyv a fordításról. Vas 1974: 576–596.

¹⁰ 19. század végi holland irodalmi mozgalom, egyes irodalomtörténészek a romantika megkésített hullámának tekintik.

függetlenedve. 1926-tól 1933-ig a *De Gids* szerkesztője. Hosszú ideig dolgozott kritikusként a *Nieuwe Rotterdamse Courant*-nál (Új Rotterdami Napilap).

A *Nieuwe gedichten* (Új versek 1934) című kötetben szereplő legterjedelmesebb költeménye, az *Awater*, valamint a *Het uur U¹¹* (1936) című nagy verse új, szinte tökéletesen hétköznapi nyelven ragadja meg – több szimbolikus síkon is – a mindennapok titokzatosságát. Itt érdemes megemlíteni, hogy két Nobel-díjas író, T. S. Eliot (1948) és Josef Brodsky (1988) is kinyilvánította, milyen nagyra tartják Nijhoff költészetét. Az *Awater* (James Holmes fordítása) olvasása nyomán Eliot kifejtette, hogy Nijhoff világhírű lett volna, ha angolul ír, Brodsky pedig azt írta, hogy századának egyik legnagyobb költeménye az *Awater* (D’HAEN 2009; BRODSKY 2003: 68). Nijhoff arra törekedett, hogy a nyelvből kicsalja titkait, lát-szólagos egyszerűséggel szól a legbonyolultabb életviszonyokról, egyszerre volt hívő és profán. Keresztény motívumok számos versében találhatók, és uralják három bibliai játékát, melyek egy kötetben *A szent fa* (*Het heilige hout*) címmel jelentek meg 1950-ben. Magyarországon néhány versének fordítása jelent meg különböző antológiákban.¹²

Eredeti művei mellett korának legismertebb műfordítója, nyelvszemlélete fordításaiban jelenik meg a legplasztikusabban. A fordítás nem csupán mellékes tevékenysége: a vers újjászületésének tekinti. (*Fordításainak listáját lásd a fejezet végén.*)

Nijhoff 1953-ban, halálának évében életművéért posztumusz megkapta a legmagasabb holland irodalmi kitüntetést, a Constantijn Huygens díjat. Ugyanebben az évben, amikor megjelentek összegyűjtött fordításai, melyek terjedelemben túlnőtték eredeti műveit, róla nevezték el Hollandia legrangosabb fordítói díját. A Nijhoff-díjat évente ítélik oda anyanyelvű, illetve külföldi műfordítóknak vagy egy irodalmi mű hollandra, illetve hollandról valamilyen más nyelvre való átültetéséért, vagy egész, holland nyelvvel kapcsolatos fordítói tevékenységért.¹³

5.2.1. Külső és belső fordításszemlélet

Sötemann (1985) és Van den Akker (1985) poétikai modellje, melynek lényege, hogy különbséget kell tenni a költészeti nézetek, vagyis az *ars poetica* és maguk a szövegek tulajdonságai között Dorleijn (1989) szerint használható a fordításra

¹¹ Az angol *H-our*-nak megfelelő katonai terminológia.

¹² BERNÁTH István: *Németalföldi költők antológiája* Budapest: Móra, 1965; DÉKÁNY Károly: *Holland költők Gortertől napjainkig I-II.*, Amstelveen: Uitgeverij Forum, 1986.

¹³ A díjnak magyar vonatkozásai is vannak: 1981-ben Dedinszky Erika kapta, magyar versek hollandra fordításáért, 1990-ben Szondi Bélának, 1994-ben a magyarból fordító holland Henry Kammernek, különösen NÁDAS Péter *Emlékiratok könyve* című regényének átültetéséért ítélték oda a díjat. 2001-ben, egész fordítói pályájának elismeréseképpen, Gera Juditot tüntették ki a Martinus Nijhoff-díjjal.

is. Előfordulhat ugyanis, hogy két költő hasonló poétikai nézeteket vall, miközben egészen más költészetet művelnek, és fordítva. Az (esetleg statikus) ars poetica és a (dinamikus) szövegjelenségek tehát nincsenek feltétlenül elszakíthatatlan egységben. A fordítástörténetben ez az összefüggés egyfelől a költő fordításszemléletének szintjére, másfelől a fordítás szövegének szintjére konvertálható. A kettő között lehet hogy szakadék tátong, de az is előfordulhat, hogy alig akad különbség. Míg Sötemann és Van den Akker ezt a két szintet az irodalomra vonatkoztatva különbözteti meg, Gillaerts Nijhoffról írt tanulmányában már a külső (extern) és a belső (intern) fordításpoétika terminológiát használja (1988). Mi némi változtatással átvesszük a terminológiát: a külső és a belső fordításszemlélet elnevezést fogjuk alkalmazni.

A fordításszemlélet a fordító nézeteit jelöli a fordítás folyamatáról, eredményéről, funkciójáról a célnyelvi irodalomban és kultúrában. A külső fordításszemlélet elnevezés alatt a fordító azon nézeteit értjük, melyek saját fordításain kívül esnek: recenziókban, fordításkritikákban, fordításokhoz írt elő- és utószókbán, bevezetőkben, esszékbén, tanulmányokban találjuk forrásukat. A belső fordításszemlélet elnevezés a fordító saját fordítási gyakorlatából eredő nézeteket takarja. Ezek implicit vannak jelen a fordításokban: a kutatónak kell összehasonlítani az eredeti és a fordított műveket, és az eltolódásokból, fordítási átváltási műveletekből levonni a következtetéseket a fordító szemléletét illetően.

5.2.1.1. Külső fordításszemlélete

5.2.1.1.1. A fordításkritikus

Nijhoff példás fordításkritikus. Gyakran egyetlen fordítás problematikáját általános kérdéssé tudja tágítani. Legfontosabb fordításkritikái, melyekből kirakós-ként összeáll (külső) fordításszemlélete, a következők:

- Dante Alighieri: *Isteni Színjáték* – Albert Verwey fordítása (1924).
- Dante Alighieri: *A pokol* – Frederica Bremer fordítása (1941).
- Louise Labbé szonettjei, P. C. Boutens fordításában (1926).
- G. Chaucer: *Canterbury mesék* – A. J. Barnouw fordítása (1931).
- F. Rabelais, teljes kiadás. J. A. Sandfort fordítása (1932).
- H. G. Andersen: *Mesék és történetek* – M. Nijland-van der Meer de Walcheren fordítása (1932).
- Homérosz: *Odüsszeia* – Boutens fordítása (1938).
- J. de La Fontaine meséi, Platón: *Timaios* – Jan Prins fordítása (1941).
- Bach *Máté Passiója* hollandul. Jan Engelman fordítása (1948).

Más forrásokban is érdekes utalásokat találhatunk fordításszemléletére, például a Maatschappij van de Nederlandse Letterkunde (Holland Irodalmi Társaság) 1941-es nyitóbeszédéből vagy fordításaihoz írt kommentárjaiból. Figyelemre-méltó, hogy első fordításkritikája egy időben született első saját fordításával. Nijhoff Albert Verwey Dante *Isteni Színjátéka* fordításának 1924-ben megjelent kritikájában fogalmazza meg legmarkánsabban azokat a nézeteit, melyek később előjönnek más írásaiban is. Elemzését Verwey személyiségének leírásával kezdi.

A '80-as évek nagyjai közül senki nem volt ily kevésbé született költő, azonban senki sem vetette be tehetségét ily termékenyen, senki nem állította teljes szívét és teljes szellemét a kérlelhetetlen Múzsza szolgálatába (NIJHOFF 1982: 220).

Nijhoff az egész elemzésben érzékenyen kezeli az érvet, miszerint ez a fordítás Verwey Dantéja.

„Egy ilyen súlyos és hálátlan munkával szemben csak a legnagyobb jóindulattal lehet viselkedni, nem szabad mérgelődni a lehetséges nyelvi kanyarok és a tekervényes stílus miatt, a fordítói szabadságot feltétlenül tágabban kell felfogni, mint az úgynevezett költői szabadságot [...]” (NIJHOFF 1982: 225)

A fordítói szabadság és a költői szabadság efféle összehasonlítása Nijhoff fordításszemléletének sarkalatos pontja. És bár véleménye szerint Verwey sehol sem közelíti meg Stefan George versének erőteljes dikcióját – aki részleteket fordított a *Színjátékból*¹⁴ –, ezt jóváteszi azzal, hogy teljes és egészében olvasható Dantét adott az olvasó kezébe.

Minden jóindulat ellenére azonban a kritikusban számos kifogás is felmerül. Az ambivalenciáról szólva: Nijhoff Verwey fordítását nevezi a legjobb holland *Isteni Színjátéknak*, vagy legalábbis még mindig a legkevésbé rossznak.

Első megjegyzése a jegyzetek hiányára vonatkozik. Magára Dantéra hivatkozik, „aki útja során minduntalan lelassítja lépteit, hogy vezetőjétől magyarázatot kérjen arra, amit nem ért” (226), sőt, szerinte minden bizonnyal Dante is fűzött volna jegyzeteket a szöveghez, ha neki kellett volna gondoznia a kiadást. Hogyan lehetséges, hogy Verwey nem érezte, hogy ezeknek a fordításból nem szabad hiányozniuk? Dante magyarázatok nélkül számunkra olykor nemcsak homályos, hanem teljesen érthetetlen. Nijhoff szerint senki sem érthet egyet Verwey-jel, amikor arról ír, hogy Dante utalásainak meg nem értése mellékes kérdés. A szükséges jegyzetek Nijhoff normái szerint nem foglalhatnak el több helyet, mint maga a szöveg, ezt tekintetbe véve pedig a következőképp vázolja az ideális fordítást:

¹⁴ S. GEORGE: *Dante. Die Göttliche Komödie. Übertragungen*. 1988, Klett-Cotta Verlag.

„[...] a jobb oldali lapokon a szöveg, a bal oldalon az arra vonatkozó jegyzetek. Ha mindig az ének végére kell lapoznunk, mint Koknál, vagy a könyv utolsó oldalaira, mint Boekennél, anélkül, hogy a folyó szövegben utalást találánánk, mint Rensburgnál, igen zavaró annak, aki a vers folyását szeretné követni”. (i. m.)

Nijhoff mintája Passerini Dante-kiadása, amelyben nemcsak az van feltüntetve, hogy melyik éneket olvassuk, hanem az is, a *Pokol* hányadik bugyrában, a *Purgatórium* melyik körében járunk, és ott kivel találkozunk a költő; ami Verweynél mind hiányzik. Nijhoff második megjegyzése a rímválasztást illeti. Igazat ad Verweynek, hogy csupán a művet mint rímes költeményt méltányoló fordítás elfogadható, és e lényegnek még hiányos megvalósítása is a többi választás fölött áll. Valóban, sem Boeken prózafordítása, sem Kok rímtelen fordítása – még metrikus formában követi is az eredeti szöveget –, nem alkalmas arra, hogy az olvasót bizonyos értelemben „emelkedett állapotban” (1982: 227) tartsa, ami bizony szükséges volna ahhoz, hogy egy huzamban olvassunk el hosszabb részeket. Az „emelkedett állapot” kifejezést egyébként igen karakterisztikusnak találjuk Nijhoff fordítás-szemléletére vonatkoztatva: saját fordítási gyakorlatában – majd a belső fordításszemlélet részénél próbáljuk feltárni, milyen eszközökkel – igyekszik megfelelni a saját maga által támasztott, mégoly szubjektíven hangzó követelménynek.

Visszatérve a Verwey-fordítás kritikájára, Nijhoff szerint a „rímkészlet” problémájánál előbbre kellett volna kerülnie a minőség kérdésének. Verwey joggal állapítja meg, hogy Dante rímei kétszótagosak. Ám:

„Az olaszban a kétszótagos rím nem ugyanaz, mint a hollandban. A különbség, hogy a második szótag, ami voltaképpen húzza a rímet, hollandul szinte mindig a redukált 'e' hangzó, míg olaszul az ábécé valamennyi magánhangzója szóba jöhet. Azt is figyelembe kell venni, hogy a holland redukált *e* többnyire zárt, míg az olasz teljes hangzó általában nyílt szótagban realizálódik. A redukált hangzó vég nélküli ismétlése a második szótagban, az első szótag hangzóinak változatossága ellenére, az érzékeny fül számára egy idő után visszavonhatatlanul egyhangúvá válik.” (NIJHOFF 1982: 228–229)

Nijhoff régebbi francia és holland fordításokra hivatkozik, melyekben alexandrinusok találhatóak, és mind Racine, mind Vondel rendszeresen változtatják a szökő és a lejtő rímet. A rímforma szolgai követését ebben az esetben tehát nem tartja üdvösnek. Ha Verwey is hímrímekkel váltogatta volna a nőrímekeket, akkor a holland rímek ereje a maga teljességében kibontakozhatott volna, és nem kellett volna valóban alulmaradnia az olasszal szemben.

Harmadik megjegyzése a „fordítói szabadság” határaitól szól. A fordítói szabadságot tágan értelmezi, például a folyamatos múlt idejű, archaizáló „*vraagde*” alakot megengedettnek tartja a szabályos „*vroeg*” helyett. Bosszantóbbnak találja a germanizmusokat, mint például „*versteuren*”, „*zwimmen*”, „*storkgeklapper*” vagy a „*bevremsen*”, „*pramen*” szavak használatát, viszont határozottan taszítónak a „*te*” szócska¹⁵ elhagyását igei szókapcsolatoknál, például „*wenscht verkrijgen*”. Ettől a megoldástól véleménye szerint Verwey nyelve alaktalanná és fonyadtá válik.

Negyedik megjegyzésében Verwey homályos utalásaira tér ki. Gyakran előfordul, hogy Dante – aki alapos tudást követel a biblia, a régi történelem területén – egészen érthető utalást tesz valamely bibliai vagy görög történetre, és közérthető kifejezéseket használ, míg Verwey csak igen homályos körülírást ad: több helyen homályosabb az olvasó számára, mint maga Dante. Dante például egy helyen szamaritánus nőt említ, Verwey pedig azt „*t vrouwtje aan de bron van Thimnat*”-nak fordítja (vagyis: „nő a Thimnat forrásánál”).

Végül röviden kritizál egy konkrét részt. A *Purgatórium* huszonhatodik énekében Dante egy provanszál költővel találkozik, akit provanszál nyelven beszéltet. Stefan George ezeket a sorokat – hogy éreztesse a nyelvi különbséget – hollandul adta vissza. Nijhoff szerint a George utáni holland fordítónak a kölcsönösség jegyében németül kellett volna lefordítania a kérdéses nyolc sort. Bár Nijhoff kijelenti, hogy a legmélyebb tiszteletet érzi Verwey munkája iránt, kritikája mégis azokra az elemekre irányul, melyek Verwey számára a legfontosabbak. Rímbelei kifogásai során épp azokra az érvekre támaszkodik, melyek alapján a fordítást az eredetitől függetlenül szemléljük, mintha eredeti költemény volna. Vagyis éppen úgy, ahogy Verwey szerette volna, ha fordítását olvassák.

Nijhoff, láthatjuk, kérelhetetlen kritikus. Olyan fordítások esetében azonban, melyek nem törekedtek arra, hogy „nyelvemlékké” váljanak, Nijhoff megengedőbb. A „nyelvemlék” kifejezés Nijhoff egy másik kritikájában bukkan fel, melyet P. C. Boutens *Odüsszeia*-fordításáról írt. Talán ez az írás Nijhoff fordításkritikájának csúcsa.

Kritikájában megkülönbözteti azokat a fordítókat, akik a forrásnyelvi szöveg tartalmát újraalkotják, azoktól, akik a hogyant részesítik előnyben, és az eredeti művet közvetlenül a saját nyelvükön szólaltatják meg. A kissé homályos megfogalmazás véleményem szerint voltaképpen a két alapvető fordítási módszer takarja, ami vörös fonálként vonul végig a fordítástörténeten: az elidegenítő (forrásnyelv-központú vagy adekvát) és a honosító (célnyelv-központú vagy elfogadható) módszer. Emellett egyébként Nijhoff nem utasítja el az úgynevezett „szolgáló” fordítást, amely olvasási segédletként alkalmazható az eredeti

¹⁵ A hollandban egyes konstrukciókban kötelezően az infinitívusz elé járuló szócska.

mellé helyezve (lásd Nijhoff Frederica Bremer Dante *Pokol*-fordításáról szóló írását). Nijhoff Boutens *Odüsszeia*-fordításáról szóló hosszabb tanulmányában bevezetőként a hexameter nemzetközi történetét és a görög irodalom fejlődését a holland Homérosz-fordítások történetével párosítja. Felteszi, hogy a modern ember már eleve boldogtalanabb, mivel elveszett életérzést sejt a görög pillanat tökéletességében. A fordító vissza akar térni a tökéleteshez, ám tudatában van, hogy csupán megközelíteni tudja az eredet boldogságát. A fordító tehát hálátlan feladat előtt áll: megtekinti a „tökéletes emlékművet”, majd kétségbeesett kísérletet tesz arra, hogy a közelébe jusson. „Még a kölcsönzött anyag választását – a versformát – is előre meg kell védelmeznie a kortársak gúnyos kritikájától, akik Homéroszt inkább a távolból szemlélik” (NIJHOFF 1982: 849). Nijhoff szemére vethetjük, hogy az eredetit, „az emberiség csodáját” annyira az egekig magasztalja, hogy azt nem lehet megközelíteni. Összehasonlítja Boutens munkáját az addigi Homérosz-fordításokkal, és arra a következtetésre jut, hogy elődei, „Vosmaer és Burgersdijk remek fotográfusok, semmiképpen sem szeretném alábecsülni érdemeiket a kultúraterjesztés terén, munkájuk azonban nem befejezett, nem él elevenen minden sor minden szavában, egyszerűen nem nyelvemlék” (NIJHOFF 1982: 851). A rendelkezésre álló versformákat illetően megjegyzi, hogy a holland költészetből hiányzik az epikus stílushoz tartozó költői forma (amit Vondel ügyetlenkedő alexandrinusai is mutatnak metrikus Vergilius-fordításában). Még mindig a külföldi minta határozza meg a holland műversformáját. „A mi nyelvünkön semmi sem áll készen. Nyelvünk, csakúgy mint irodalmunk, folytonos gyártás alatt áll. Ebben nincsen semmi kivetnivaló, csupán nagyobb esélye van a kicsinek, mint a nagynak” (NIJHOFF 1982: 852). Nijhoff szemlátomást meglehetősen skeptikusan állt hozzá a holland hexameterhez, Boutens fordítása azonban meggyőzte annak lehetőségéről. Boutens ugyanis

„szabadságot követel magának, a nyelvben is, a hexameter érdekében, hogy Homeros hangját hollandul hallhassuk. Ha Coornhertnél a háború a szótagokért folyt, akkor Boutens a szókapcsolatokért és a szintaxisért harcol. Csupán két sort kell elolvasnunk Boutens fordításából ahhoz, hogy legalább kétszer meglepjen bennünket egy szokatlan fordulat, egy különös inverzió, vagy egy túl közvetlen szólásmondás-szerű szófűzés, és más hasonló, látszólag gyámoltalan, önkényes szókapcsolatok” (NIJHOFF 1982: 852).

Nijhoff szerint Boutens célja, hogy teljesen felboncolja a holland mondatstruktúrát, majd lépésről lépésre újra felépítse a hexameter sémája alapján. A fordító reményei szerint a megtört szintaxis feszült figyelemben tartja majd a fület; az olvasó támaszt keres, és csak akkor talál kapaszkodót a hexameter fokozatosan tapintható metrikus menetében, amikor tovább olvas és átadja magát

a nyelvi fordulatoknak. „Mintha valaki víz alatti kövekre lépve kelne át egy folyón”, hangzik Nijhoff hasonlata (NIJHOFF 1982: 853). Boutens gyanútlan olvasóra számít: azt várja, hogy passzív, fegyvertelen, érzékeny olvasója bízson a nyelv mélységében, ami a szétbontott holland konstrukció alól kibújik majd. Boutens teljes tudatában van annak, hogy a fordító dolga duplán nehéz: az egyik séma szerint felbontja a szöveget, a másik séma szerint pedig újra felépíti. Minden kritikus megjegyzésével együtt Nijhoff úgy véli, Boutens fordításával „nyelv- emléket” tett hozzá a holland irodalomhoz. A holland nyelv elidegenítése által, egy új nyelv létrehozásával Boutens egy lépést tesz a „mélyebb” nyelv felé, mint egy közelebb kerülve az emberiség eredeti nyelvallapotához. Nijhoff a „mélyebb nyelv” kifejezést alkalmazza: nem a görögről, nem is a hollandról, hanem egy harmadik nyelvről van szó. Ez a harmadik nyelv bizonyos szempontból hasonló ahhoz, melyet Walter Benjamin említ *A műfordító feladata* című, 1923-ban keltezett írásában (BRONZWAER 1984).

„Mert a fordító munkáját a sok nyelv egyetlen igazi nyelvvé történő integrálásának nagy motívuma tölti be. [...] Ha viszont van az igazságnak olyan nyelve, amelyben a végső titkok, amelyekért minden gondolkodás fáradozik, feszültség nélkül s magukban hallgatva őrzetnek, az igazságnak ez a nyelve – az igazi nyelv. És éppen ez a nyelv, amelynek sejtésében és leírásában ott az egyetlen tökéletesség, amit a filozófus remélhet, ez rejtőzik intenzíven a fordításokban.” (BENJAMIN 2007: 190–191)

Vagyis mindketten azt fogalmazzák meg, hogy „amikor egyik nyelvből a másikra fordítunk, akkor valójában a prebabiloni állapotot próbáljuk helyreállítani, megkísérelünk egy lépést tenni az eredeti nyelv felé” (BRONZWAER 1984: 607). Ez a gondolatmenet eszünkbe juttat egy másik „harmadiknyelv-elméletet” a fordítástudomány irodalmából, nevezetesen a fordításnyelvűség vagy translationese fogalmát. Ez a fogalom ugyan nem az emelkedettség, a nyelvi tisztaság modellezésére szolgál, épp ellenkezőleg. A fordításnyelvűség annak hipotézise, hogy a fordított szövegek – bármilyen nyelvről van is szó – nyelvészeti tényezők alapján elkülöníthetők az eredeti szövegektől, vagyis bizonyos közös tulajdonságokkal rendelkeznek. Mindenesetre az tény, hogy számos fordításban a műfordító nem riad vissza olyan nyelvi struktúrák, fordulatok, neologizmusok használatától, melyeket saját, eredeti költészetében nem alkalmazna.

Nijhoff abban is újat hoz a holland fordítástörténetben, hogy összeköti a nyelv és irodalom fejlődését a műfordítás történetével. Számára a fordítás nem időtlenül és mechanikusan történik, hanem a nyelvi és irodalmi fejlődéssel együtt mozog, sőt, akár irányíthatja is azt. Irodalmi kutatások egyébként valóban arra mutatnak, hogy a Nyolcvanasok költészete és fordításai is meglehetősen hatást

gyakoroltak a későbbi fordításokra, például Lodewijk van Deyssel vitatott átültetésével, az *Akedyssérillel* különösen újító módon hatott az iskolamesteri, tizenkilencedik századi fordításra (NAAIJKENS 1996).

Egyes fordításkritikáiban Nijhoff egy-egy konkrét problémát általános kérdéssé tágít. Barnouw 1931-ben megjelent Chaucer-fordításának, a *Canterbury meséknek* (*Vertellingen van de pelgrims naar Kantelberg*) a bírálatában Nijhoff végső soron bemutatja, hogy Barnouw számos, a holland verset érintő, formatechnikai nehézséggel aligha birkózott meg. Ezeket a hiányosságokat ugyanakkor a holland nyelv sajátosságainak is tulajdonítja, melyeken a fordító nem tudott felülemelkedni. Kritikájából fontos nézeteit szűrhetjük le, melyeket mint követelményeket fogalmaz meg: azokat a fordításokat fogadja el, amelyeknek súlya van a célnyelvi kultúrában, vagyis amelyek a holland nyelv és irodalom fejlődéséhez járulnak hozzá. Csak akkor válik fontossá egy fordítás, ha az olvasó figyelmét le tudja kötni, ami pedig csak abban az esetben történhet meg, ha a fordító nem kerül formatechnikai taposómalomba. Barnouw *Canterbury mesék* fordítása egyébként Huizinga dicsérő előszavával jelent meg. Míg Nijhoff inkább a verstechnikát tartja szem előtt, Huizinga a fordítás kultúrtörténeti jelentőségére fekteti a hangsúlyt, és Benjaminhoz hasonlóan arra mutat rá, hogy a nagy művek utóélete nem teljes a fordítások koszorúja nélkül.

Nijhoff a Holland Irodalmi Társaság (Maatschappij der Nederlandse Letterkunde) 1941-es nyitóbeszédében szintén a holland nyelv sajátosságaiból eredő formai problémákat feszegeti. Azokról a „hosszabb” szavakról – főleg melléknevekről – beszél, melyek a jambikus versben hangsúlyos szerepbe kényszerülnek. Ez gyakran megtörténik, mivel „két és félszer annyi két- és többszótagú szót használunk, mint az angol”. A jambikus versben általában a trocheus beléptekor sajtóságos „szélesség” keletkezik a szövegben. Nijhoff szerint a legsúlyosabb hiba a megfogalmazás veszélyes szélessége, ami a holland nyelvű költészetnek nem tesz jót. Gyakorlati recepttel is szolgál az íróknak, fordítóknak: használjanak rímet, amely mintegy semlegesíti a trocheusok súlyát.

5.2.1.1.2. Forma és tartalom

A Nyolcvanasok reproductív formafelfogásával Nijhoff alkotó formafelfogást állít szembe. A forma több mint egy képlet, hiszen a tartalom nyelvi kifejezése. Nijhoff úgy mutatja be, mint valami önálló tartalommal rendelkező „testi”, „anyagi” dolgot. Hogy mit tár végül elénk a vers, nagy mértékben ettől a formától függ. Más költőkről írt értekezéseiben Nijhoff általában verstechnikai elemzést is nyújt, sőt, gyakran részletesen belemegy a rímek, strófaformák és metrikai szempontok tárgyalásába. Így aztán fordításkritikáiban ugyanilyen jelentőségű szerepet kap a formai elemek boncolgatása. Saját fordításai – a problematikát, az interpretációt és gyakran a formatechnikát is tekintve – tökéletesen

illeszkednek eredeti művei közé, mint majd a belső fordításszemléletével foglalkozó résznél látni fogjuk. Theun de Vries azt a különös megállapítást teszi, hogy újraköltései *formailag* egy szinten állnak eredeti költészetével (vö. DE VRIES 1954 – *kiemelés tőlem: V. O.*). Nijhoff kifejezetten előnyben részesíti az egyszerűséget, korának beszélt nyelvét, irtózik a tipikus költői nyelvhasználatról. A kézzelfoghatóság és a világosság minden szempontnál előbbre kerül. A vers olyan organizmus, ami saját életet kezd élni, az alkotójától függetlenül. A személytelenség azonban Nijhoff szerint az a képesség, hogy a költészet hagyományainak gazdagságát gyakorlattan kezelje az alkotó: aki nem ismeri saját kultúrája klasszikusait, amatőr marad (vö. BREGMAN 2007). Költészetről vallott nézetei itt szembeötlő hasonlóságot mutatnak fordításpoétikájával: nemcsak az eredeti alkotás kezd önálló életet élni az alkotótól függetlenül, hanem a műfordítás is, immár elszakadva eredeti alkotójától és fordítójától. Ezt a víziót kiteljesedni saját fordítási gyakorlatában láthatjuk majd.

Összefoglalva Martinus Nijhoff külső fordításszemléletét, a következő megállapításokat tehetjük:

- Szakadatlanul hangsúlyozza a fordítás fontosságát a célnyelvi irodalom és kultúra számára.
- A fordítás a forrásszöveg interpretációja; a fordító is egy olvasó.
- Legrészletesebben a verstechnikai kérdésekkel foglalkozik: a fordító egy szerszmind író is. Követelménye azonban, hogy a forma ne váljon rutinná.
- A fordítói szabadság nagyobb, mint a költői szabadság, természetesen vannak határai.

5.2.1.2. Belső fordításszemlélete

Jóllehet kritikai prózájában (lásd Boutens *Odüsszeia*-fordításának kritikáját) Nijhoff elfogadja az elidegenített, egzotizált holland nyelvet, elfogadja, hogy a fordító olykor nem riadhat vissza a nyelvi újításoktól, a nyelv újjáépítésétől, fordítóként ő maga mégsem ezt a módszert követi: közelebb áll hozzá a honosító fordítás. Úgy tartja, hogy a célnyelvi szövegnek önállóan kell működnie, autentikus (új)alkotásként, mintha holland író írta volna. Ideálja szerint a szöveget hozzá kell igazítani a holland valósághoz, a fordításnak mintegy holland nemzetiséget kell szereznie, nem szabadna észrevenni, hogy fordított szöveggel van dolgunk. A *Canterbury mesék* fordításának kritikájában gyakorlati fordítói ideáljáról is képet nyerünk: a fordító legmagasabb célja, hogy valódi holland művet hozzon létre. Egyszerűen különbséget kell tennünk Nijhoff gyakorlati fordításainak jellege és egyes fordításelméleti fejtegetései között.

A gyakorlatban tehát Nijhoff a honosító fordítás híve volt. Különös és végletes példa erre Ramuz *A katona története* (1926) című művének átültetése: Nijhoff

az egész történetet, valamennyi szereplőt, nevet és utalást autentikus hazai környezetbe helyezi. „Op den straatweg van Sas naar Sluis / een soldaat op weg naar huis” hangzik hollandul, míg az eredeti: „Entre Denges et Denezy / Un soldat qui rentre chez lui.” Vagyis a cselekmény helyszíne Franciaországból a hollandiai Zeeland tartományba került át! ‘Madame Chappuis’ és ‘Louis’ neve ‘moeder van Dam’ és ‘Bram’ lesz. Nijhoff „Ramuz-fordítása valóban újjáalkotás, a cselekmény sajátos holland környezetbe helyezése, saját színnel és dekorációval” (ROELANTS 1956: 12). Nijhoff nagyszerű formaalkotó volt, ez világosan látszik eredeti műveiből és fordításaiból is. Minden bizonnyal igazi élvezetet okozott neki, amikor *A katona történetét* úgy alakította, hogy a holland szótagok száma és hossza pontosan megegyezett Igor Sztravinszkij kottájának értékeivel (vö. AKKER 1994). Sokan tartják, hogy *A katona történetének* mesteri újjáköltése szinte minden ponton messze túlszárnyalja az eredetit. „Nijhoff a teljesen a népnyelvre hangolt, gyakran tartás nélküli és végig költőietlen eredetit kötöttebb, különösen hajlékony ritmikával, költészettel töltötte meg. Fordítása ráadásul hemzseg a személyes leleményektől” (SPILLEBEEN 1977: 127). Itt kanyarodunk vissza ahhoz a megállapításhoz, hogy fordításai illeszkednek eredeti művei közé. Ramuz katonája ugyanis tipikus Nijhoff-szereplő: „az egyszerű tettek emberének inkarnációja, bár kissé védtelen az élettel szemben, ám bátor és jóra való” (SPILLEBEEN 1977: 127). Nijhoff dráma- és versfordításai is újjáteremtik az eredetit, abban az értelemben, hogy szövegei gyakran eredeti holland hatást tesznek (például Gide *Paludes* című művének fordítása); a fordító nagy súlyt fektet arra, hogy szövegei jól működjenek a célnyelvi közönség számára. Azt az elidegenítő fordítási módszert tehát, melyet Boutens esetében nagyra értékelt, ő maga nem alkalmazza.

Igen érdekes, amit Nijhoff Jan Engelman *Máté Passió* szövegkönyv-fordításáról ír, dicsérve a kezdeményezést és a fordító zenei érzékét. A korabeli kritika egyrészt valamiféle szentségtörésnek fogta fel a fordítást, másrészt mégis elfogadta, hiszen annak idején, nem sokkal a második világháború után a német nyelv meglehetősen kellemetlenül csengett a holland fülekben. Nijhoff azonban azt írja: egy olyan szöveget, mint a *Máté Passió*, mindenképpen a hallgatók, a közönség nyelvén kell énekelni, különben a liturgikus mű koncertdarabbá válik. A *Passió* szövegét tehát olyan szövegnek fogta fel, melynek liturgikus funkciót kell ellátnia a közösségben, vagyis autentikus holland szöveggé kell válnia. (vö. NIJHOFF 1982: 994–995) Nijhoff maga jeles szerepet vállalt a zsoltárok újrafordítására, illetve „rímbe szedésére” létrejött alkotócsoport munkájában, hét zsoltárt dolgozott át. Leghíresebbé a 150. zsoltár-átdolgozása vált. A vers és a dallam egységét hangsúlyozta, valamint szem előtt tartotta a népnyelv hatását az egyházi stílusra. Kamphuis szerint Nijhoff 150. zsoltárja „a vallástörténet és az irodalomtörténet határterületére vezet” bennünket (KAMPHUIS 1977: 10).

Anti-retorikus hozzáállásával a 19. századi lelkésköltészet túlzó retorikájára reagált. Egyszerűség és józanság jellemzi zsoltárfordításainak szövegét is.

5.2.1.2.1. Nijhoff és T. S. Eliot

Külön alpon tot érdemel Nijhoff Eliot-fordítása, hiszen számos önálló esszé foglalkozik Nijhoff és T. S. Eliot költészetének kapcsolatával. A két szerző között az irodalomtörténetben többen vontak párhuzamot, sőt, számos cikk mutatta be tételesen költészetük és poétikájuk hasonlóságát (vö. DIJKHUIS 1964; WENSELEER 1966; MEEUWESSE 1967; VAESSENS 1998), kiemelve a költői nyelvhasználat minimalizálását, mindennapi elemekkel való vegyítését és az ezáltal létrejövő iróniát. Wiljan van den Akker szerint Nijhoff és Eliot költői nézetei olyannyira hasonlóak, hogy a holland költő minden bizonnyal ismerte már Eliotot az *Awarter* című költemény megírásakor, 1935-ben (vö. AKKER 1994). Nijhoff csupán egyetlen – 1935-ben Enschedében elhangzott előadásában szereplő – mondatában említi Eliotot.

„T. S. Eliot és Cocteau [...] az absztrakció és a tömeg keresése során saját versformájukat úgy törték be, akár az ablaküveget. Én is éreztem, hogy az emocionális versforma már nem alkalmas. Én azonban inkább az eredetet kerestem, mint a szélsőséget. Elhatároztam, hogy egy régi európai formát választok, a Roland-ének formáját.” (1953: 33)

Esszéiben nem találkozunk az angol-amerikai költő nevével egészen 1952-ig, amikor az általa lefordított *Coctailparty*ről ír. Theo D’Haen azonban számos – különösen Nijhoff fordítói tevékenységével kapcsolatos – érvet sorakoztat fel amellett, hogy a holland költőnek már közvetlenül az első világháború után ismernie kellett Eliotot (D’HAEN 2009). Természetesen nem von le művészi értékéből az, hogy külföldi példákra, párhuzamokra lel. Saját költészete csak kiteljesedett a műfordítás által, azáltal, hogy sokkal erőteljesebben „felfedezte saját magát mások felfedezése során” (GOSSAERT 1954: 47). Nijhoff ugyanarra törekszik, mint Eliot – a múltnak és a jelennek egyfajta új, modern tudatmóddá egyesítésére – a vers saját idővel rendelkezik. Az iróniát mindketten fegyverként használják. Még külsejük és modoruk viszonylatában is összehasonlították őket, például Van den Akker, aki szerint mindketten kifogástalanul öltözött úriemberek, akik a korhoz képest meglehetősen „költőietlenül viselkednek” (AKKER 1994: 37).

„Most épp Eliot *Coctailparty*jét fordítom. Pokoli munka”, írta 1950 októberében feleségének (1996: 242). A *Coctailparty*ban „Nijhoff arra vállalkozik, hogy minden kifejezést hollandosítson, sőt, voltaképpen a nyelvet a saját környezetébe emelje. Minden angol fogalomhoz, fordulathoz és helyzethez holland hangulatot keres és talál” (POORTERE 1960: 33). Mi indíthatta Nijhoffot e darab

fordítására? A szövegtechnikai kérdések, melyekkel Eliot operál, nyilván vonzó szerepet játszottak. Ám nyilvánvalóan nemcsak erről volt szó. Az ismeretlen vendég figurája, aki Awaterre emlékeztette, és az *Het Uur U* férfialakjára, az utazás az ismeretlen földi élet felé, az egész darab misztifikáló hangulata, szinte kényszeres irányultság az emberi küldetés problémájára – Nijhoff szellemének része (vö. KNUVELDER 1953).

5.2.1.2.2. A fordító költészetet hoz létre

Nijhoff fordításpoétikája levezethető költészetről vallott nézeteiből. A vers autonómiáját hangoztatta, azt, hogy a vers a költőtől függetlenül létező jelenség: egy jó versből Nijhoff szerint eltűnik a költő személyisége. A vers olyan organizmus, ami saját életet kezd élni, az alkotójától függetlenül. Nijhoff szerint a vers nem érzelmek szubjektív visszatükrözése, hanem a verstechnikai tökéletességének köszönhetően az alkotótól független entitás. Poétikája középpontjában a költő és a vers elkülönülése áll. A vers születésének folyamatában a nyelv transzformáló, alkotó munkája, és a nyelv törvényeihez a lehető legjobban alkalmazkodni igyekvő költő szakmunkája játsszák a fő szerepet. Ezért érthető, miért irányul Nijhoff figyelme a fordítás során a technikai aspektusok felé. Nijhoff sosem ragaszkodott foggal-körömmel egy-egy költői vívmányhoz; szakadatlanul felülvizsgálta, értékelte saját munkáját. Mindig arra törekedett, hogy tökéletes költői technikát hozzon létre. Újítás és hagyomány harmóniáját kísérte meg elérni eredeti költészetében és fordítói munkásságában is.

„...egyetlen holland költő sem vett részt egész művével ilyen sajátos módon [...] a nyugat-európai költészetben, mint Martinus Nijhoff. A Nyolcvanasoknak nagy csodálattal adózó, individualisztikus költőként kezdte, később pedig olyan művészé fejlődött, aki [...] költészetét mindig meg tudta újítani azzal, hogy visszanyúlt egyrészt az általános beszélt nyelvhez, másrészt a régi fordítási hagyományokhoz.” (KAMPHUIS, G. 1954: 68, – *kurzíválás: V. O.*)

Nijhoff belső fordításszemléletének¹⁶ két fontos aspektusa tehát:

1. érdeklődése a fordítási folyamat és a fordítás technikája iránt;
2. a célnyelvi kultúra számára elfogadható fordítás létrehozására való törekvése, melynek során nem riad vissza az explicitáló fordítástól, magyarázó betoldástól, a teljes átalakítástól, a konkretizálástól.

¹⁶ Hogy ez a gyakorlatban hogy valósul meg, kiderül a következő, holland nyelven írt cikkemből, melyben T. S. Eliot *Journey of the Magi* című versének Vas István és Martinus Nijhoff által készített fordítását hasonlítom össze: Gekoelde wijn of sorbet? Parallele vertalersbeschrijvingen: Martinus Nijhoff (1894–1953) en István Vas (1910–1991). In: ENGELBRECHT, W. & HAMERS, B. (reds) *Neerlandistische ontmoetingen*. Trefpunt Olomouc. 2010. 313–329.

Drámafordítások:

A katona története (C. F. Ramuz: *Histoire du Soldat*, Igor Sztravinszkij zenéjével), amely először a *De Gids* című folyóiratban jelent meg 1926-ban.

A vihar (Shakespeare: *The Tempest*), első megjelenés: *De Gids*, 1928.

Iphigenia Taurisban (Euripides), 1951-ben publikálta, de már 1936-ban elkezdte fordítani.

Koktélparti (T. S. Eliot: *The Cocktail Party*), 1951-ben jelent meg.

A döntőbírótság (Menander: *Epitrepontes*), fordítása Nijhoff halálával befejezetlen maradt.

Prózafordítások:

A róka története (Ramuz adaptációja: *Renard, histoire burlesque*, Sztravinszkij eredetijéből), megjelent 1933-ban.

Mocsár (André Gide: *Paludes*), először a *De Stem* című folyóiratban jelent meg 1929-ben.

Versfordítások:

Hugo Wolff 1925, Jean de La Fontaine 1927, Heinrich Heine 1932, Charles d'Orléans 1943, Alfred de Musset, Alfred de Vigny, Victor Hugo, Gérard de Nerval 1944, Nicholas G. Lély, posztumusz megjelenés 1954, Edgar Lee Masters versei, posztumusz megjelenés a *Maatstaf* című irodalmi folyóiratban 1954-ben, hét bibliai zsoltár, posztumusz megjelenés a *Maatstaf* 1954-es Nijhoff- emlékszámban, T. S. Eliot verseinek fordítása, megjelenés 1950-ben a *De Gids*-ben.

5.3. ÖSSZEHASONLÍTÓ TÁBLÁZAT

Vas István	Martinus Nijhoff
„[...] jó fordítónak az idegen versből magyar verset kell csinálni, de ne úgy, hogy egy eredeti magyar verssel össze lehessen tévesztetni, ne úgy, mintha Magyarországon írták volna, hanem benne legyen az idegen költő minden egyéni sajátossága, s ezen túl az is, hogy angol, francia vagy német vers”	A fordító legmagasabb ideálja, hogy valódi holland művet hozzon létre. Nem szabad észrevenni, hogy fordított szöveg van dolgunk.
Nagy fordítás akkor jön létre, „amikor az idegen lángelme, remekmű a magyar nyelvnek versnek, elbeszélésnek addig ki nem próbált, rejtett lehetőségeit szikráztatja fel.”	A fordításnak „nyelvemlékké” és a holland irodalom részévé kell válnia.
„Nem hiszem, hogy van ország, amelyiknek az irodalmában olyan fontos szerepe van a fordításnak, mint a miénkben.”	„A mi nyelvünkön semmi sem áll készen. Nyelvünk csakúgy, mint irodalmunk, folytonos gyártás alatt áll.”
Az erős hatású fordítás szervesen beépül a befogadó irodalomba, együtt lélegzik kora legjobb magyar költészetével.	A fordítás nem írásgyakorlat, ami időtlenül és mechanikusan játszódik le, hanem a nyelvi és irodalmi fejlődés ritmusára táncol, sőt, akár vezetheti azt.
A jelentős fordítás nyelve újító, ugyanakkor a fordítót hódító újtára valamiképpen a mi korunk legerősebb sodrású költészete is elkíséri.	A fordítói szabadság nagyobb, mint a költői szabadság, természetesen vannak határai.

Vas István	Martinus Nijhoff
Az egyszerűséget, érthetőséget tartja fontosabbnak, mint a teljesen tiszta verselést.	Előnyben részesíti az egyszerűséget, korának beszélt nyelvét, irtózik a tipikus költői nyelvhasználattól. A kézzelfoghatóság és a világosság minden szempontnál előbbre kerül.
A világirodalom örökké izgalmas remekműveinek minden kor új válasszal vagy magyarázattal tartozik – s a legközvetlenebb válasz és magyarázat a fordítás.	A fordítás a forrásszöveg interpretációja; a fordító is egy olvasó.
„Nem ismerek ma érvényesebb művészi hagyományt a modernségénél.”	Újítás és hagyomány harmóniáját kísérte meg elérni eredeti költészetében és fordítói munkásságában is.
A versben található gondolatok egyben formai elemek is, akárcsak a rím vagy a kép, sőt, nyelvilag, formailag még kötöttebbek is azoknál.	A forma több, mint egy képlet, hiszen a tartalom nyelvi kifejezése. Úgy mutatja be, mint valami önálló tartalommal rendelkező „testi”, „anyagi” dolgot.
A műfordítás és az élet összefonódása, párhuzama már nagyszabású fordítói életműve kibontakozásának kezdetén kimutatható.	Fordításai – a problematikát, interpretációt és gyakran a formatechnikát is tekintve – tökéletesen illenek eredeti művei közé.

6. ÖSSZEGZÉS

Munkámban minden fejezet-párt összehasonlító táblázattal zártam le, melyek vázlatpontokban tartalmazták a bemutatott fordításszemléletek metszéspontjait. Nem tekinthetek el azonban attól, hogy összefoglaló megjegyzéseket fűzzek az elemzett témához.

179

1. A fordítás vizsgálható egyfajta stratégiaként, melyet a kultúrák alakítanak ki, hogy a határaikon kívül eső területekkel foglalkozzanak, miközben fenn tartják saját jellegzetességeiket. Ez a stratégia végső soron a változáshoz és az életben maradáshoz kötődik, nem a szótárakhoz és nyelvtanokhoz (BASNETT–LEFEVERE 1992).
2. Az európai irodalmárok hagyományosan (ez magában foglalja a vizsgált korzakot) úgy tekintettek a fordításra, mint a népek közti szakadék áthidalását szolgáló nemes feladatra, mint egy kvintesszenciális humanisztikus vállalkozásra (NIRANJANA 2004: 133). A humanista hagyomány célja az idegen asszimilálása.
3. A *Nyugat* egyik legfontosabb programja a műfordítás. A *Nyugat* két legnagyobb formátumú, legnagyobb hatású fordítója Babits és Kosztolányi. Mindketten meglehetősen egyénien színezetten fordítottak. Az utánuk következő műfordító-nemzedék már nemcsak a szöveghűséget és formahűséget hirdeti, hanem az idegen író-költő sajátos, egyéni, összetéveszthetetlen hangjának visszaadását is. Bár Babits és Kosztolányi fordításelméleti nézetei jócskán különböznek, „egyikük sem fessegeti annak a humanista feltételezésnek a határait, amely a fordítást nem nyelvi, hanem emberi eseménynek tartja, ha ehhez Kosztolányinál nem is járulnak moralizáló tartalmak” (SCHEIN 2000: 773). A *Nyugat* a magyar irodalomra örökíti azokat a humanista hagyományokat, melyek nemcsak a szöveggel, hanem a személyiséggel is behatóan foglalkoznak. Babits a *Dante fordítása* című esszéjében valójában nem az *Isteni Színjátékról*, hanem Dante személyiségéről ír, a fordítás így két személy egymásra találásának történetévé válik.

4. A fordítók adott kultúrában, adott időben tevékenykednek: a saját kultúrájuk értelmezésének módja befolyásolhatja azt, milyen módon fordítanak. Gondolhatunk itt például arra, hogy egyesek szerint a honosító fordítás eszméjének alapja a túl messzire vitt nacionalizmus (WEIJNEN 1946: 84).
5. A modern fordításirodalom század eleji jellegzetessége, hogy a költő elsősorban önmagának fordított, hogy egyéniségét fejlessze, eszközeit csiszolja. A műfordítás funkciója az irodalom védelme, támogatása volt, a fordító-költők modernizálták a nemzeti irodalom nyelvét, fordításaikban csak másodlagosan munkált az ismeretterjesztés szándéka (KENYERES, idézi FERENCZI 1981: 23). Ez is az oka annak, hogy mindkét „kis” irodalom hagyományában inkább a fordító „láthatatlansága”,¹ mint a fordítás fordításként való olvasása volt az elérendő cél. Természetesen nem minden esetben a tökéletes átlátás volt a fordítás célja, hiszen találunk mind a holland, mind a magyar műfordítók között olyanokat, akik a nemzeti nyelv lexikáját, sőt, esetleg szintaxisát is megújítják fordításaikban. Verwey és Babits munkáiban is akad bőven példa az efféle újításokra, átvételekre. Mindazonáltal a fordítás fő célja jó művek létrehozása a nemzeti nyelven: hollandul, illetve magyarul.
6. A vizsgált korszakban mindkét országban a romantikában gyökerező gondolat – vagyis, hogy az eredeti mű megbonthatatlan egység, a szerző lelkének inkarnációja – nyomán vált a forma-tartalom kettősségének megkérdőjelezése, és ezáltal a forma lényegivé válása. A Schlegel utáni műfordításirodalom ezeknek az előfeltevéseknek a konzekvenciáit levonva dolgozik ott, ahol a fordítók jobbára a német tradícióhoz kapcsolódtak (BART 1981: 256). Hollandiában és Magyarországon pedig jórészt a német hagyomány hatotta át a fordításkultúrát. A magyar és a holland fordításkultúra részben ma is a hűség és a szépség paradoxonjából indul ki a fordítói gyakorlat értelmezésében.
7. Hollandiában a 20. század első felének két legjelentősebb írása a fordításról nem költő szerzőktől (A. A. Weijnen, Carry van Bruggen) származik, akik ráadásul igen keveset fordítottak. Magyarországon az első alapművet ellenben olyan költő-fordító írta, aki – bár eredeti műveit az idő azóta kiostalta – állandó fordítói gyakorlatot folytatott. A másik jelentős, fordításról és

¹ Az idézőjelben használt terminológiát Lawrence Venuti használja a mai anglo-amerikai fordítók helyzetére és tevékenységére *A fordító láthatatlansága* (The translator's invisibility. A history of translation) című fordítástörténeti könyvében, melynek mottójaként Norman Shapiro szavait idézi: „A fordítást úgy látom, mint egy olyan szöveg alkotására való kísérletet, amin nem látszik, hogy fordítás. A jó fordítás olyan, akár az üvegtábla. Csak akkor lehet észrevenni, ha apró tökéletlenségeket mutat – karcolásokat, buborékokat. Ideális esetben nincs rajta ilyesmi. Soha nem szabadna, hogy felhívja magára a figyelmet” (VENUTI 1997: 1).

nyelvről írt tanulmányaival irodalmunkat gazdagító szerző pedig író-költő-műfordító, akinek jobbra eredeti művei váltak halhatatlanná.

8. Érvényben vannak-e még az ebből a korból származó fordítások? Nádasdy Ádám válasza (a század első felében készült Shakespeare-fordításokkal kapcsolatban) a következőképp hangzik: „Olyan az egész, mint amikor egy régi gyárba ellátogat az ember, ránéz a munkásokra, és azt mondja, hogy hihetetlen, milyen szellemes megoldásokkal élnek: gőzmeghajtással mi mindent el tudnak érni. Az ember tiszteli-becsüli, de azt mondja: köszönjük szépen, már nem veszünk ilyen berendezést” (SZELE 2005: 91). Babits és Kosztolányi Shakespeare-fordításai minden bizonnyal azért nem tudtak gyökeret verni a színházakban, mert Shakespeare-t elsősorban költőnek tekintették, s a formai hűséget tartották elsődlegesnek. Másrészt azt látjuk, hogy említett szerzők bizonyos fordításai ma is aktuálisak. Sokkal kevesebb holland fordítás maradt viszont aktuális ebből a korszakból, ez pedig annak a ténynek is tulajdonítható, hogy a németalföldi nyelv többet változott azóta, mint a magyar nyelv, tehát ma már elavultabbnak hat.
9. A kis nyelvekben – lévén elszigeteltek – prominens szerepet kapott a fordítás. A fordított irodalom és az eredeti szövegek közötti kapcsolat igencsak szoros volt: ez magyarázza, hogy a fordított irodalom és a fordítói tevékenység miért volt ilyen fontos, miért keltett olyan sok szenvedélyes vitát, és miért voltak ilyen sokan érintettek a fordításban. Mindkét országban a fordítás rendszere és normái felfokozott, gyakorta személyes vitákban és polémiákban öltöttek alakot. Gondolunk itt például Willem Kloos és Albert Verwey vagy A. Van Deyssel (1864–1952) és A. G. van Hamel tollpárbajára.²
10. A tulajdonképpeni fordítástudomány előtti korszakban tehát nem minden elmélet, szabályrendszer vagy szemlélet nélkül fordítottak. Renér például meggyőzően mutatja ki, hogy a fordításnak voltaképpen a kezdetektől fogva masszív elméleti bázisa volt; a normák és szabályok bár íratlan, mégis szigorúan ellenőrzött rendszere, melynek valamennyi fordító a tudatában volt, és amely a Klasszikus Ókor szintén általánosan elfogadott nyelv-, és kommunikációelméletén alapult (RENÉR 1989).

² A Van Deyssel körüli vita a fordítói szabadság hatáira irányult. Van Deyssel *Akedysseril* fordítására (a szerző Philippe Auguste Villiers de L'Isle-Adam) A. G. van Hamel kritikával reagált a *De Gids* lapjain 1897-ben, melyre Deyssel rögtön válaszolt. 1909-ben P. Valkhoff bevezetésként használja fel a Hamel és Deyssel közötti tizenkét évvel azelőtti polémiát a fordításról írt elméleti fejtegetésében.

6.1. A MUNKA EREDMÉNYEI, JELENTŐSÉGE, ÚJ PERSPEKTÍVÁK

A bevezetésben kijelölt általános kérdésekre – a könyv terjedelmének korlátai által behatárolva, és az elemzésre kiválasztott fordítók tevékenységének keretei között – úgy hiszem, sikerült választ adnom.

Tudtommal eddig még nem készült összehasonlító fordítástörténeti értekezés, mely két (kis) nyelv fordítástörténetének egy-egy periódusát vetette volna össze, és számba vette volna azok metszéspontjait. A fordításról vallott nézetek, a fordításelmélet története olyan lényeges kutatási terület, melyet még mindig nem aknáztak ki megfelelőképpen, ezért még sok a tennivaló ezen a téren. Ahogy az amszterdami James Holmes vizionálta a hetvenes években, mára a fordításról vallott változó elképzelések leírása, dokumentálása rendkívül fontossá, sőt, a fordítástörténettel foglalkozó nemzetközi együttműködés alapjává vált (BASNETT 1993: 134).

Jelen kutatás mintájára, illetve annak folytatásaképp a továbbiakban meg lehetne vizsgálni a 20. század második felének, illetve a 21. század fordítástörténeti párhuzamait is. Kutatnivaló munka akadna bőven, annál is inkább, mert a holland és a magyar kortárs irodalom egyre inkább reflektál egymásra: jelenleg intenzív műfordító tevékenység folyik mind magyar–holland,³ mind holland–magyar⁴ irányban.

³ Az utóbbi időben többek között Márai Sándor, Szerb Antal, Szabó Magda és Kertész Imre művei letek igen sikeres fogadtatásra holland nyelvterületen.

⁴ Egyre több holland, illetve flamand szépirodalmi mű jelenik meg különböző magyar könyvkiadók gondozásában; a Gondolat Könyvkiadó 2007-ben holland–flamand szépirodalmi sorozatot indított *Akcentusok* címmel. A sorozatszerkesztő évente két-három holland nyelvű klasszikus, illetve kortárs munka fordításával és publikálásával átfogó képet kíván adni a holland és a flamand klasszikus, valamint kortárs szépirodalomról. 2011-ig a sorozat kilenc kötete jelent meg.

7. KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Ezúton szeretnék köszönetet mondani témavezetőmnek, prof. dr. Gera Juditnak, aki hasznos tanácsaival a kutatás során mindvégig segített, dr. Szépe György professzor úrnak, aki a kezdetektől fogva bátorított kutatási tervem megvalósításában. Megköszönöm opponenseimnek, dr. Albertné Balázsi Júliának és dr. Sohár Anikónak az építő jellegű bírálatot, melynek számos elemét a kézirat átdolgozásánál figyelembe vettem. Köszönet illeti prof. dr. Ludo Beheydtet és prof. dr. Ton Naaijkenst, akik forrásmunkákat bocsátottak rendelkezésemre. A forrásmunkák összegyűjtésénél segítségemre volt még Légrády Viktor és Pécsi Emőke. Köszönöm az ELTE Néderlandisztikai Műhelyének észrevételeit, kritikáját, inspiráló beszélgetéseit. Végül, de nem utolsósorban köszönöm édesapámnak, dr. Varga Andrásnak a könyv formai megszerkesztését.

8. FÜGGELÉK

8.1. DANTE: DIVINA COMMEDIA

Inferno – Canto primo

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura
ché la diritta via era smarrita.

Ah quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!

Tant' è amara che poco è più morte;
ma per trattar del ben ch'io vi trovai,
dirò del'altre cose ch'ì' v'ho scorte.

Io non so ben ridir com'io v'entrai,
tant'era pieno di sonno a quel punto
che la verace via abbandonai.

Ma poi ch'ì' fui al piè d'un colle giunto,
là dove terminava quelle valli
che m'avea di paura il cor compunto,

Guardai in alto, e vidi le sue spalle
vestite già de' raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogni calle.

Allor fu la paura un poco queta
che nel lago del cor m'era durata
la notte ch'ì' passai con tanta pièta.

De Hel – Eerste zang (vertaald door Albert Verwey)

Op 't midden van de levensweg gekomen,
Vond ik mij door een donker bosch omgeven,
Omdat de rechte weg mij was benomen.

Hoe moeilijk wordt dit woud door mij beschreven,
Het wilde en woeste, 't ondoorworstelbae,
Dat, als ik denk, mijn vrees weer doet op leven.

Zoo bitter is 't dood haast liever ware.
Wel zeg ik van mijn zijn daar andre dingen,
Opdat ik 't heil dat ik daar vond verklare.

De ingang leeft vaag in mijn herinneringen,
Zoo was ik in die wijl door slaap bevangen
Toen van de ware weg mijn voeten gingen.

Maar daar waar hellingen dat dal behangen
Dat mij van vrees het hart zoo had doen lijden,
Voelde ik mijn oogen naar een heuvel langen.

Ik blikte omhoog en zal alreeds zijn zijden
Door stralen van die vaste ster betogen
Die met zijn licht ons oovral pleegt te leiden.

Toen werd een weinig wel de vrees me onttogen
Die in mijn hartemeer was blijven waken,
Die nacht van mijn ellende en onvermogen.

Pokol – Első ének (Babits Mihály fordítása)

Az emberélet útjának felén
egy nagy sötétlő erdőbe jutottam,
mivel az igaz utat nem lelém.

Ó szörnyű elbeszélni mi van ottan,
s milyen e sűrű, kusza, vad vadon,
már rágondolva reszketek legottan.

A halál sem sokkal rosszabb, tudom.
De hogy megértsd a Jót, mit ott találtam,
hallanod kell, mit láttam az uton.

Akkortájt olyan álmodozva jártam:
nem is tudom, hogyan kerültem arra,
csak a jó útról valahogy leszálltam.

De mikor rábukkantam egy hegyaljra,
hol véget ért a völgy, mély, mint a pince,
melyben felébredt lelkem aggodalma,

a hegyre néztem s láttam, hogy gerince
már a csillag fényébe öltözött,
mely másnak drága vezetője, kincse.

Így bátorságom kissé visszajött,
mely távol volt szívemből teljes éjjel,
melyet töltöttem annyi kín között.

9. SUMMARY

This dissertation examines the translation approaches, or in other words the views formulated on the possibilities, the role, the process, the methods, and strategies of translation in the first half of 20th century in Holland and Hungary. I compare one particular period of translation history of the two different cultures by presenting parallel chapters about the approaches towards translation. The explanation for selecting this era is very simple. At the beginning of 20th century dramatic changes took place in both of the cultures studied, in the fields of translation and the related discourse: translation bloomed, and at the same time the number of meditations about translation increased.

In my dissertation I intend not to deal with the analysis of the translations of the examined authors in great detail but try to clarify, interpret, analyse, and sometimes assess and criticise their translation principles. What did they translate, under what circumstances and for who? What kind of views and norms dominated the translation practice? How did the translation proceed from selection to reception? How do literature and literary translation relate to each other? When and what kind of shifts can be observed in the history of translation? I am looking for answers to these general questions.

According to literary history, Roman literature started with the translation of a Greek play in 240 BC. The first Hungarian written linguistic record is also a translation, and the Dutch written tradition also started with translations. The medieval Hungarian and Dutch written tradition generally strongly relied on foreign – especially Latin – sources. Wherever we dig into either Hungarian or Dutch literary history, we find an amazing amount of translations. Already in the 19th century the Dutch Jonckbloet ‘complained’ that medieval literature consisted of, almost without exception, translations (1888), and a hundred years later Knuvelde could only ease this by the remark that most of these translations should be called adaptations (1970). The literary achievements of 18th century were represented by translations and adaptations to such an extent that, on the covers of the *original* novels there was the blaring sign ‘Not Translation’; included even on the cover of the very first modern Dutch novel *Sara Burgerhart*

(1782) by Betje Wolff and Aagje Deken. Also in the Hungarian language, because it is an isolated language, translation played a major role from the beginning. The so-called small cultures were often considered mere imperfect copies in history, and their history was often written in terms of duplication and belatedness. The defining element in how Hungarian literature viewed itself up to recent times was the spirit of smallness, the awareness of inferiority, and the same can be said about the Dutch view at the beginning of the early 20th century. The place and role of translation in a culture is closely connected to inner state of the recipient literature: this could be the reason for the similarities in translation approach. In 19th century and at the beginning of 20th century both in Holland and Hungary it had to be proven that both the Dutch and the Hungarian languages are indeed suitable for translating foreign classics, and that these languages are flexible and rich in expression. Naturally, this left its mark on the principles related to literary translation and the culture of translation.

9.1. THE DUTCH TRADITION

Dutch linguistic records also started with translations. Medieval Flemish literature is also largely based on Latin and French sources. The Dutch *Statenbijbel* of 1637 – in other words the first official Bible translation which was done directly from the original languages – had huge linguistic and cultural effect, and it remained the standard Dutch Bible until 20th century. Already in 17th century there was close interaction between translation and original writing, translations ‘inspired’ several original pieces. All the way up to the middle of 18th century the main language was French, from which Dutch translations were made, and this was replaced by German at the end of the century. From the research of Theo Hermans it is known that between 1820 and 1830, 60% of published books in Holland were translations, approximately 60% of which were based on German originals; and this pattern remained the case for a long time. The birth of the above mentioned novel Sara Burgerhart – on the cover of which with the proud announcement ‘Not Translation’ – would have not been possible without the knowledge of Richardson’s work. Betje Wolff herself translated twenty three books from English, French and German. From the end of 19th century the discourse about translation became lively in Holland. Many trends are typical of this period: connecting to the national literary development, whilst in the meantime the beginning of the international trend; the professionalisation of the field of translation, the recognition of the personality of the translator and the strengthening of the translator’s freedom; the factualisation of the translation practice, but also the preservation of romantic ideas in relation to the

possibilities of translation. I would like to add to this that tolerance, openness, the acceptance of foreign principles, and the tendency to mediate were traditional characteristics of Holland – it is not for nothing that Huizinga says that for him, it is Erasmus who embodies the Dutch characteristics – and this is perhaps connected to the importance of translation.

The large number of professional translations led to the founding of translation organisations both in Holland and Flanders. It is worth noting that the first translation association was formed in 1931 in Holland, and the still operating Dutch Translators' Association was begun in 1956. Currently Holland is among the top ten countries in publishing, 40% of published books being translations, approximately 20% of which are from English. In the field of literary prose, half of published books are translations, two thirds of them from English.

9.2. THE HUNGARIAN TRADITION

191

The tradition of translations from modern languages is several centuries old in Hungary; and the translation from dead languages goes all the way back to the Middle Ages. Our first linguistic records, the *Halotti Beszéd* (*Funeral Oration*) and the *Ómagyar Mária-siralom* (*The Lament of Mary*) show that translations had a deep effect on the development of Hungarian literature. Latin played a mediatory role for a long time: even the *Niels Klim* by 18th century Dane Ludvig Holberg was translated from Latin to Hungarian.

Károli Gáspár's Vizsoly Bible (1590) fulfilled a similar role in the development of the language as the Dutch Statenbijbel. It affected Hungarian literary language for centuries, it signified and still signifies the Biblical style to this day.

Parallel to translation activities reflections and meditations on translation were formulated. Already in 16th century numerous translation technique comments can be found in the foreword and commentary of various translations. General statements of translation theory appeared from 17th century when Péter Pázmány (1570–1637) argued for idiomatic, target language-centred translation. In 18th century several works of translation theory appeared, among them János Batsányi's (1763–1845) and József Kármán's (1769–1795). In the middle of 19th century Ferenc Toldy and Károly Szász took a very active part in the theoretical discourse about translation, views which – discussed in a separate chapter in the dissertation – we can read in Antal Radó's general work (1883).

At the beginning stages of translation history sometimes a clear line cannot be drawn between the original work and the translation. It is a tradition also in Hungarian literature to follow the great forefathers. Some poems of Balassi can

almost be considered translations, Zrínyi used Tasso-motifs, and in several of Berzsenyi's poems lines borrowed from Horatius feature.

At the beginning of 19th century a great upturn took place in literary translation: according to László Országh the word 'literary translation' itself appeared around the 1830s to make a distinction between literary translations and school translation exercises. In those times literary translations meant almost exclusively the translation of verses, even in the first third of 20th century. In Hungarian literary life before the war the prestige of prose translation was reasonably low, probably also because the publishers published only a few valuable foreign works. The great representatives of Hungarian literary life could not emphasise enough the importance of literary translations: according to Vörösmarty, a good Shakespeare translation is at least half as good as any of the best original literature, Babits sees translation as a gift that can be offered to the nation, Árpád Tóth feels that it is a service, István Vas considers translation the most patriotic genre.

What was translated in the first four decades of 20th century? The best poets mainly translated ancient Greek, Latin, English, French or German works. Although Babits translated Dante, Kosztolányi did Japanese poems, or Attila József Czech, Slovakian and Romanian poets, yet, the above mentioned five languages dominated translated literature. In his work *Az európai irodalom története* (*The History of European Literature*) Babits agreed with the opinion that all other nations could only have a few good periods or excellent writers.

9.3. COMPARATIVE TRANSLATION HISTORY

The problem of the definition of translation has always been the central question of language philosophy. Since regular translation science formulated at the second half of 20th century, at the beginning of the century the research and practice of translation were not separate from each other. Before that it was the translators themselves who undertook the generalisation of the experiences and the formulation of general principles. This was how from the spontaneous contrastive linguistic, sociolinguistic and stylistic observations general ideas were born (KLAUDY 1997). Since the beginning translation as a discipline was connected to various other disciplines: to literary science, to hermeneutics, to aesthetics, linguistics, and semiotics, moreover lately also to cultural anthropology, and ethnography. Linguistics-centred translation research only started after the Second World War; and in the first half of 20th century almost everywhere the ruling translation approach could be called literature-centred. According to the classification of Van den Broeck and Lefevere, in the first period of translation history the

aim of research was mainly normative: with the help of comparing the translation with the original text they tried to separate good and bad translations from each other (1984). After the First World War scientific methods began to effect language and literature, firstly it was linguistics that strived for scientific ranking. It was inevitable that, with the hugely growing number of works to be translated, the translators established principles about the art of translation. Steiner divided translation history into four parts. The first period is from Cicero until the end of 18th century; the second begins with Schleiermacher's essay written in 1813 (1838), and ends in 1946 with *Sous l'invocation de Saint Jérôme* by Larbaud. The third and the fourth periods after the Second World War discern between literature and linguistics-centred translation research. It is an interesting coincidence that the work closing the second period of Steiner was published in the same year as the work closing the period analysed by me, *The Art of Translation* by the Dutchman A. A. Weijnen.

Can we call these deliberations translation theories? There are some contemporary experts on translation according to whom translation theory in actual fact is not a theory, not a science, but a set of knowledge we have which we will obtain in future about the process of translation. George Steiner shares the opinion that 'translation theories' do not exist, however, there are descriptions about the process itself. In other words, meditation about translation is actually a thought process about the problems arising from the practice of translation (STEINER 2005). According to Albert the main reason for the chaos around translation theories is the modern, scientific interpretation of the word *theory*. If however, we return to the original Greek meaning of the word – meaning observation, contemplation, meditation about the world – we have the right to talk about translation theory (ALBERT 2003). According to Renér, translation theory is a set of principles and procedures which construct a system, and they cover all the stages of the process of translation. If we compile the remarks related to the various stages of translation, like a puzzle, we get an entire reference book on translation which, although it has never been written, nevertheless existed, and was known in the heads of translators and their critics (RENÉR 1989).

Only a very small proportion of the translation theoretical works of 20th century deal with points of view of translation history, and there are only less general works on the history of translation approaches. All the translations reflect not only the literary interpretation but also the fashion of translation during that period. They say that the translator is a victim of his own ideology just as inevitably as he is a victim of literary criticism. The translator either follows or doubts the translation norms of the times, on the basis of which he is being weighed (NEWMARK 1991). The 'disadvantage' of the original work contrary to the translation is that it stays in the past, in one particular period of literary history,

while the translation lends it new language in each century, thereby renewing it and taking it to the future. Obviously, an original Shakespeare drama has a completely different effect on an English reader of today than for instance the latest translation has on a 21st century Hungarian reader. As every generation in succession retranslates the classics, driven by the need of direct experience and the need for an exact print in the same way every generation builds up for itself the past linguistically in a way which echoes itself (STEINER 2005).

In my dissertation I would like to present the language and translation approaches of one 'generation' (or more precisely two short generations), considering the historical point of views.

9.4. FUNDAMENTAL QUESTIONS

194

The two translation methods first established by Cicero – the word by word and the free translation – stretch all the way through the history of translation like a red thread. Later on, various different terms came into being (for instance the source language-centred method as opposed to the target language method, the alienating translation as opposed to the naturalising translation, the adequate translation as opposed to the acceptable one). Yet the ancient recognisable translation dilemma is hidden behind the new terminologies. All the meditations of the examined authors touch on this question in one form or another. To this day, in literature concerning translation, the main notions are correspondence and faithfulness, the debate manifests in the contrasting pairs of exact and inexact translation, freedom and slavery, fidelity and betrayal.

The hierarchical relationship in history between the original work and the translation is also represented in continuously repeating contrasting pairs, and excluding and including relations: creative or derivative activity, primary or secondary, unique or repeatable, art or craftsmanship, authority or obedience, freedom or boundaries, etcetera (HERMANS 2004).

Therefore, the following fundamental questions will be discussed in the process of exposition about all translators' approaches:

- The linguistic understanding and the possibility of translation (the paradox of Translatability and Untranslatability)
- The dilemma of the alienating and naturalising translation
- The conflict of poetic and textual translation
- The formal or contential faithfulness.

The question also arises as to what extent reading works in the original language is superior. Especially in the Dutch-speaking world we can often read, in the first half of 20th century, that we can get more out of the original work, even if we read it in a foreign language with poor knowledge of that language; than if we read a translation. The educated Hungarian audience read numerous world literary works in German translations in those times.

The most important paradox of translation is that, in theory, translation is an impossibility, yet in practice countless translations have been made, so clearly it is possible. A good illustration for this is the Hungarian and Dutch 'translations' of a banal Italian saying:

Traduttore – traditore.

A fordítás – ferdtítés. (Translation is distortion).

Vertalen is verraden. (Translation is betrayal).

However, the scepticism of these recurrent sayings does not point to the impossibility of translation itself but shows that the translator is presented with an impossible task: he should reproduce every element of the original work. These fundamental elements are called *logemes* by György Radó (RADÓ, Gy. 1981) as the logical measure of the science of translation. The question whether translation is possible or impossible seems pointless at a first glance. The first proof of the fact that translation *is* possible is provided by practice, for translations have been made from time immemorial. However, the ancient debate between the relativist approach – the one that regards translation as impossible – and the universalist one that considers translation theoretically possible, is still alive today. Actually, these are not two categories excluding each other but their various degrees of existence. The paradox is that, in practice, there are poets like the Hungarian Kosztolányi, who do regular translation work and yet, continue to cradle the idea of translation being theoretically impossible.

With the translators working at the first half of 20th century the 'conflict' between poetic and philological translation manifested in the question whether a poet or a philologist is more suitable for the task of literary translation. Naturally, this question brings about the issue of contential and formal faithfulness and also the problem of the notion called tone-faithfulness by Babits.

In my study I try to represent eight personalities playing a major role in translation history; I pair the views of three Hungarian and three Dutch translators. When establishing the discipline I already mentioned that the 'genre' of my dissertation could actually be defined as *comparative translation history* which includes the method employed by me. The essence of the method is the comparison that at the same time but in two different cultures (in this case in two 'small'

cultures) how similar literary men/translators or similar experts on literary and translation theory reflect on translation.

Firstly I compare the views of Antal Radó (1862–1944) and A. A. Weijnen (1909–) on translation. The basis of the comparison is that both Radó and Weijnen – although with the difference of one generation – wrote the first regular translation theoretical work in their countries, both titled *The Art of Translation*. The authors of these normative works created fame for themselves not by writing original literary pieces – although as opposed to Weijnen, Radó wrote poems himself – but by their works of literary translation history. The authors discussed in the following chapters fulfilled an outstanding role both in literary history (as the authors of works on literary translation), and also as the authors of original works.

196

Although Dante himself also expressed his doubts in relation to translating poetry: “A versified poetic piece cannot be translated from its original language to another language without breaking up its every sweetness and harmony” (DANTE 1965: 170), the translation of *The Divine Comedy* occupies a special place in every nation’s translation historical culture, and it is the most quoted piece of the early translation theoretical works. Amongst other reasons, this is why I chose it as a central theme of one of the chapters (Mihály Babits 1883–1941 and Albert Verwey 1865–1937). The comparison of the two poet-translators was quite evident, and besides they had a similar place in Dutch and Hungarian literary life – they were both *poeta doctus*, university professors, editor and chief editor of important literary magazines, discoverers of young talent, and they both studied literary history and literary criticism – they published the translation of *The Divine Comedy* in the same year (1923). It is also an interesting coincidence that both the first generation of *Nyugat* in Hungary and the Dutch Albert Verwey consider Dante primarily a lyric poet. György Rába points out that the translators of *Nyugat* saw lyricism in Shakespeare the dramatist, and this approach, although it is the heritage of romanticism, still sheds light on the renewal of modern Hungarian literature (RÁBA 1969). Verwey holds a similar opinion about the renewed Dutch literary language, the foundation of which had been laid down by the *Eighties* and in which the faithful translation of a masterpiece like *The Divine Comedy* is possible to achieve.

The comparison of Dezső Kosztolányi (1885–1936) and Carry van Bruggen (1881–1932) is not that obvious at a first glance. Although as far as the significance, nature and quantity of their translations are concerned, there are more differences than similarities between these two authors, I connected them primarily because of the powerful expression of their approach to language, the strong presence of linguistic questions in their work, and because of their emphasised *publications* on language and translation. Carry van Bruggen is an

interesting and controversial character in Dutch literary history, and the same can be said about the translation activity of Kosztolányi. The linguistic writings of Kosztolányi and Van Bruggen are still very much alive in the literary-linguistic common knowledge, moreover, some of their statements are still debated. Apart from four years, they lived the same duration at the same time, and this fact – although coincidental but significant – also encouraged me in making the comparison.

There are peculiar similarities between the poetic and translation work of **Vas István** (1910–1991) and **Martinus Nijhoff** (1894–1953): they both strove for perfect poetic technique and used a sense of humour in their poetry. They both created work in the dual attraction of modernism and tradition, and they were influenced by the disciplines of antique forms as well as by the spirit of avant-garde experiences. They are also both characterised by a strong awareness of tradition, while they are “experts in poetry”: they value the craft of poetry and literary translation highly. They both entered the Catholic church as adults and were religious in a worldly and profane way. What is more, they were both particularly attracted as translators to the work of T. S. Eliot (1888–1965). Literary historians often compared Nijhoff to the American-English poet-dramatist (VAN DEN AKKER 1994; VAESSENS 1998; D’HAEN 2000), and Vas personally met Eliot in relation to his translation.

In my study I close every chapter-pair with a comparative table which consists of the summary of the intersection points of the presented translation approaches.

Antal Radó	A. A. Weijnen
The chapters of The Art of Translation I. The understanding and feeling for foreign work II. The material faithfulness III. The formal faithfulness IV. General remarks	The chapters of The Art of Translation I. The necessity and usefulness of translation II. The difficulty and impossibility of translation III. The definition of the notion of translation IV. The requirements of translation V. The absolute value of the requirements VI. Poetry translation
Translation is spreading of culture, not only the development of the national language but it is also important from the point of view of the personal inspiration of poets.	Translation is spreading of culture, it is important from the point of view of the development of the national language.
The translation must not be outlandish.	The original language must shine through the translation.
In a good translator a poet and a scientist unite but only a poet can be a good literary translator.	Translating is mainly a question of intellect: a translator does not necessarily have to be a poet.

Antal Radó	A. A. Weijnen
Formal faithfulness is not the aim but it is the means: the aim is to preserve the effect of the text.	The preservation of the content is prime.
The translation must be such as if the author would have written the original piece in the target language.	The effect of the translation has to be the same as the effect which the original text awakened in those whose mother tongue is the language of the translation, however, they also have a deep knowledge of the source language.
A Hungarian translator has to overcome bigger technical difficulties than any other nationality.	The preservation of the sound effects is especially difficult when it is with very distant languages.
In certain cases the differences in metre are expressly desirable because the same metre in two different languages can sound completely different, it has a different effect.	In certain cases the differences in metre are expressly desirable because the same metre in two different languages can sound completely different, it has a different effect.
Although in theory, the rhyme has to be kept, in order to keep the rhyme, content must not be sacrificed.	Although in theory, the rhyme has to be kept, in order to keep the rhyme, content must not be sacrificed.

Mihály Babits	Albert Verwey
The influence of Sapir, Whorf, and Saussure.	It is not clear from his writings which linguists he read, he refers mainly to literary men.
His activity in spreading literature is compared to Stefan George's and Gundolf's by some literary historians.	He regards his friend, Stefan George a translation giant and he refers to the views of Gundolf.
He compares the Italian rhyme formula with the Hungarian one in connection with the translation of The Divine Comedy.	He reflects on the richness of rhyme of various different languages in connection with the translation of The Divine Comedy.
He takes into account previous translations.	He does not take into account his predecessors.
He sometimes uses masculine rhymes. The rhymes are more varied here than in Italian.	He only uses feminine rhymes like the original, in comparison to Italian, the rhymes are monotone.
Rejection of prosaic translation: rhyme is most important.	Rejection of prosaic translation: rhyme is most important.
The importance of notes.	Notes are not important.
He considers the Hungarian language a perfect instrument that is capable of playing any music.	Although he considers Dutch varied, it cannot compete with Italian.
After Shelling, he understands Hell as plastic, Purgatory as picturesque, and Paradise as a musical style.	In hell sight and physicality have to be followed, in Paradise, spirituality soars, not words.
The more we adhere to the form of the text the more chance we have to adhere to the content.	If we are faithful to the tone then we will also be faithful to the meaning – he builds his own approach on the views of Shelley and Gundolf.
Translation is interpretation (he understands a foreign poem truly if he translates it).	Translation is interpretation (translation is one interpretation out of the many possibilities).

Dezső Kosztolányi	Carry van Bruggen
Nothing is untranslatable but there is nothing that can be perfectly translated either.	Nothing is untranslatable but there is nothing that can be perfectly translated either.
The arbitrariness of the connection between signifier and signified is not obvious.	Language is an arbitrary code system.
Linguistic determinism: idea = language.	She is hesitating between linguistic determinism and idea and language being two different entities.
Aesthetism: there is no nice or ugly word, yet it continuously talks about beauty.	Aesthetism: there is no nice or ugly language.
Use of language: word + associative power. The connotations and fine nuances of the word must be known. Anti-cliché attitude.	Use of language: word + associative power. The use of the words must be known. Anti-cliché attitude.
The great significance of form.	The authority of idea over the form.
The first priority of translation is that it has to be characteristically Hungarian.	The translation should not be “too” Dutch but it shouldn’t be too foreign either.
We don’t even learn our mother tongue perfectly, but to learn another language really well is almost impossible.	Many people do not even possess their mother tongue perfectly. To know a foreign language perfectly is impossible.
Form is important for the exposition of content.	If a translation is not “nice” it cannot be correct either.
He is a believer in purism.	She is a believer in “artistic” purism.
Literary translation is a part of his creative work just as much as writing is. He translates many different things: lyric and epic poetry, drama, prose.	She studies the theory of translation and translates only a few prosaic works.

Vas István	Martinus Nijhoff
“A good translator should turn a foreign poem into a Hungarian one, but not so that it could be mistaken for an original Hungarian poem, not as if it was written in Hungary, but all of the individual flavour of the foreign poet should be in it and also the character of an English, French, or German poem.”	The highest ideal of a translator is to create true Dutch writing. It must not be noticed that it is a translated piece.
A great translation is achieved, “When the foreign genius, the masterpiece scintillates with the untried hidden possibilities of the Hungarian language, story or poem”.	A translation should become a “Linguistic record,” and become a part of Dutch literature.
“I don’t believe there is another country in the literature of which translation plays such an important role, than in ours.”	Nothing is ready in our language. Our language, just like our literature, is under continuous fabrication.

Vas István	Martinus Nijhoff
A strongly impressionable translation becomes an organic part of the host literature and breathes together with the best Hungarian poetry of its time. The language of a significant translation is innovative, yet the translator is accompanied on his conquering path somehow by the strongest current of the poetry of our times.	Translation is not a timeless and mechanical writing exercise, but it dances to the rhythm of linguistic and literary development, and moreover can even lead it. The freedom of the translator is greater than that of the poet, although naturally it has its limits.
He regards simplicity and understandability as more important than completely pure versification.	He prefers simplicity, the spoken language of his time, and he is averse to the use of typical poetic language. Tangibility and clarity is more important than every other point of consideration.
Every age owes new answers and explanations to the forever exciting masterpieces of world literature, and the most direct answer and explanation is translation.	The translation is also an interpretation of the source manuscript; the translator is also a reader.
"I don't know of a more valid artistic tradition than modernism."	He tried to achieve harmony between innovation and tradition, both in his original work and in his translations.
Ideas found in a poem are also formal elements just like rhyme or pictures, moreover, they are linguistically and formally tighter than them.	Form is more than a formula, because it is the linguistic expression of content. It presents it as something "bodily", "material" having independent content.
Literary translation and life interlock, its parallel can already be detected at the beginning of his great translation oeuvre.	His translations – in terms of problematic issues, interpretation, and often the technique of form – perfectly fit amongst his original work.

Let this be followed by a few general summarising remarks in relation to the translation approach of the analysed period.

The European literary men traditionally viewed translation as a noble task to build bridges between peoples, as a quintessentially humane enterprise. One of the most important programmes of the representatives of *Nyugat* is literary translation. The two greatest and most influential translators of *Nyugat* are Babits and Kosztolányi. Both of them translated with quite an individual touch. The following literary translation generation did not only profess faithfulness to the text and the form but also the rendering of the specific, individual, unmistakable voice of a foreign author/poet. Although the theoretical views of Babits and Kosztolányi about translation are very different, neither of them challenge the boundaries of that humanist assumption which considers translation not a linguistic but a human event. The *Nyugat* generation bequeathed those humanist traditions to Hungarian literature which thoroughly study not only the text but also the personality. Babits, in his essay *Translating Dante*, in actual fact did

not write about *The Divine Comedy*, but about the personality of Dante, and this way translation becomes the story of two individuals meeting each other.

Translators work in a given culture, in a given time: their interpretation of their own culture may influence the way they translate. For example, according to some, the basic idea of naturalising translation is nationalism taken too far (WEIJNEN 1946).

A characteristic of the modern translated literature at the beginning of 20th century is that a poet translated primarily for himself to develop his personality and to refine his tools. The function of literary translation was the protection and support of literature, translator-poets modernised the language of national literature, and education was only secondary in their intentions. This is also the reason why in the tradition of both 'small' literatures the aim was more the 'invisibility' of the translator than the reading of the translation as a translation. Naturally, the aim of translation was not always complete transparency, for some of the Hungarian and Dutch literary translators renewed the lexis and sometimes even the syntax of the national language. There are plenty of examples for this kind of innovation and borrowing also in the works of Verwey and Babits. However, the main aim of translation is to create good works in the national language: in Dutch and in Hungarian.

In the studied period in both countries an idea rooted in romanticism – that the original work is a unity that cannot be broken apart, the incarnation of the author's soul – the form-content duality, the form becoming essence began to be questioned. The translation literature after Schlegel's works draws consequences from these pre-assumptions where the translators are mainly connected to the German tradition (BART 1981). In Holland and in Hungary it was mainly the German tradition that inspired the culture of translation. The Hungarian and the Dutch translation culture sets out partly from the paradox of faithfulness and beauty still found today in the interpretation of translation practice.

In Holland the two most important writings on translation in the first half of 20th century are by non-poet authors (A. A. Weijnen, Carry van Bruggen) who translated very little. On the other hand, in Hungary the first standard work was written by such a poet-translator (Radó Antal) who – although his original works did not stand the test of time – continuously practiced translation. The other significant author (Kosztolányi) who enriched our literary culture with his studies about translation and language was a writer-poet-literary translator whose original work has become part of the National literary heritage.

Are the translations originating from this period still valid? In all probability, the Shakespeare translations of Babits and Kosztolányi could not take root in theatres because Shakespeare was considered primarily a poet and formal faithfulness was therefore regarded as being of primary importance. On the other

hand it is clear that some translations of the above mentioned authors are still topical today. A lot less Dutch translations remained current from this period, and this can be attributed to the fact that the Flemish language has changed more since then Hungarian, so the Flemish translations seem more outdated.

In small languages, because they are isolated, translation assumed a prominent role. The relationship between the translated literature and the original texts was very close: this explains why translated literature and translation activity were so important, why they brought about passionate debates and why there were so many people involved in translation. In both countries the system and norms of translation took shape in heated, often personal debates and polemics. Therefore before the era of the actual science of translation, translation was not without any theory, system of rules or approach. Renner for instance, convincingly demonstrates that translation actually had a massive theoretical base from the beginning; an unwritten, yet strictly monitored system of norms and rules which all translators were aware of, and which were based on the language and communication theory generally accepted in Classic Antiquity (RENNER 1989).

The views on translation and on the history of translation theory are such important fields of research which are not properly exploited, so there is still much to do in this respect. As James Holmes of Amsterdam envisioned in the 1970s, the documentation of changing views on translation has become very important today, and what is more, has become the basis of international collaboration concerning the history of translation.

9.5. PERSPECTIVES

To the pattern of this research, and as a continuation of it, the translation historical parallels of the second half of 20th century and 21st century could be further examined. There would be enough research work, especially because Dutch and Hungarian contemporary literature more and more reflect on each other: and presently intense translation activity goes on both from Hungarian to Dutch and vice versa.

10. IRODALOM

203

- ÁCS M. 1992. Quo Vadis? *Holmi* 4. 492–496.
- AKKER, W. van den. 1985. *Een dichter schreit niet. Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poëtica*. Utrecht: Veen. 53–56.
- AKKER, W. van den. 1994. *Dichter in het grensgebied. Over de poezie van Martinus Nijhoff in de jaren dertig*. Amsterdam: Bert Bakker.
- ALBERT S. 2003. *Fordítás és filozófia*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- ARANY J. Valami az asszonánról. In: *Összes műve*. X. 213. 1962. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- ARNOLD, M. 1862. *On translating Homer: Last words*. London: Longman, Green, Longman and Roberts.
- ASSELBERGS, W. J. M. A. 1951. Het tijdperk der vernieuwing van de Nederlandse letterkunde. In: F. Baur (red.) *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden*. 's Hertogenbosch: Teulings' Uitgevers-Mij. Antwerpen/Brussel: Standaard Boekhandel.
- BABITS M. 1917. Dante fordítása. In: *Irodalmi problémák*. Budapest.
- BABITS M. 1920a. *Pávatollak*. Műfordítások. Budapest: Táltos.
- BABITS M. 1920b. Dante hat soráról. *Nyugat* 742.
- BABITS M. 1924. Shakespeare-fordítás. *Könyvről könyvre*. *Nyugat* I. 159–160.
- BABITS M. 1930. Dante. *Bevezetés a Divina Commedia olvasásához*. Budapest: Magyar Szemle Társaság.
- BABITS M. 1936. Kosztolányi. *Nyugat* 12. sz. 395–402.
- BABITS M. 1940. Egy kis Dante-vita. *Nyugat* 434–436.
- BABITS M. 1941. Az utolsó kézírásokból. In: ILLYÉS GY. (szerk.) *Babits emlékkönyv*. Budapest: Nyugat Kiadó és Irodalmi Rt.
- BABITS M. 1959. *Babits – Juhász – Kosztolányi levelezése*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- BABITS M. 1973. *Könyvről könyvre*. Budapest: Magyar Helikon. 36–38.
- BABITS M. 1977. *Arcképek és tanulmányok*. (vál. és jegyz. GÁL István) Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Babits Mihály művei I. 1978a. *Esszék, tanulmányok*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Babits Mihály művei II. 1978b. *Esszék, tanulmányok*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- BABITS M. 1979. *Az európai irodalom története*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- BABITS M. 1980 *Babits Mihály beszélgetőfüzetei* 1940–41. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

- BAKER, M. 1992. *In Other Words: A Coursebook on Translation*. London – New York: Routledge.
- BAKER, M. 1998. (ed.) *Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge.
- BALASSA P. 1992. Önismeret és ellenanyag. Holmi 4. 554–557.
- BARANYI F. 2005. Baranyi kettős elismerése. *Népszava* március 12. www.festomuvesz.hu/muveszetbaratok/majusjunius/baranyielismerese.pdf
- BARANYI F. 2012. www.media13.hu/hir120124%20baranyi.html
- BART I. 1981. A mérce. In: BART I. & RÁKOS S. (szerk.) *A műfordítás ma*. Budapest: Gondolat. 237–273.
- BART I. & RÁKOS S. (szerk.) 1981. *A műfordítás ma*. Budapest: Gondolat.
- BART I. & KLAUDY K. (szerk.) 1980. *Fordításelméleti szöveggyűjtemény*. Szeged: Tankönyvkiadó.
- BART I. & KLAUDY K. (szerk.) 1986. *A fordítás tudománya. Válogatás a fordításelmélet irodalmából*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- BART I. 2002. *Világirodalom és könyvkiadás a Kádár-korszakban*. Budapest: Osiris.
- BASNETT-MCGUIRE, S. 1993. *Translation Studies*. London: Methuen. (revised edition)
- BASNETT, S. & LEFEVERE, A. (eds) 1990. *Translation, History and Culture*. London & New York: Pinter Publishers.
- BEHEYDT, L. 1996. *Kenterende culturele identiteit*. 's Gravenhage: ANV.
- BEHEYDT, L. 2003. Culturele identiteit, beeldende kunst en literatuur. *Neerlandica Extra Muros* 41, 1, 12–22.
- BELLOC, H. 1931. *On Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- BENJAMIN, W. 1980. *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Budapest: Európa.
- BENJAMIN, W. 2004. De opgave van de vertaler. In: (NAAIJKENS et al.) *Denken over vertalen*. [1923] Die Aufgabe des Übersetzers. In: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972, Band IV.I, 9–25.
- BENJAMIN, W. 2007. A műfordító feladata. (Ford. TANDORI Dezső). In: JÓZAN I. et al. (szerk.) *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*. Budapest: Balassi Kiadó.
- BLUM-KULKA, S. 1986. Shifts of Cohesion and Coherence in Translation. In: HOUSE, J. & BLUM-KULKA, S. (eds) 1986. *Interlingual and Intercultural Communication. Discourse and Cognition in Translation and Second Language Acquisition Studies*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- BÓKA L. 1961. Kosztolányi. *Irodalomtörténet* 3. sz.
- BÓKA L. 1962. Kosztolányi Dezső. Vázlatok egy arcképhez. In: *Arcképvázlatok és tanulmányok*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 391–423.
- BORGES, J. L. 1999. Az Isteni Színjáték. In: *Az ős kastély. Válogatott művei. Esszék*. Budapest: Európa.
- BORI I. 1986. *Kosztolányi Dezső*. Újvidék: Fórum.
- BRAAK, M. ter 1951. Stefan George en Albert Verwey. In: *Verzameld Werk*. 4. Amsterdam: Van Oorschot.
- BRÉAL, M. 1897. *Essai de semantique. Science des significations*. Paris: Hachette.

- BREGMAN, K. 2007. *De stem uit de oneindigheid. Over de talige vormgeving van preken in het licht van poezie en poetica van Martinus Nijhoff*. (proefschrift). Zoetermeer: Boekencentrum.
- BRODSKY, J. 2003. *Conversations*. (edited by Cynthia L. HAVEN) University Press of Mississippi.
- BROECK, R. van den 1978. The Concept of Equivalence in Translation Theory: Some Critical Reflections. In: HOLMES, S. J, LAMBERT, J. & BROECK, R. van den (eds) *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. Leuven: Acco.
- BROECK, R. VAN DEN & A. LEFEVERE 1984. (2e editie) *Uitnodiging tot de vertaalwetenschap*. Muiderberg: Dick Coutinho.
- BRONZWAER, W. J. M. 1984. 'Nijhoff als vertaler.' In: Wim RAMAKER (ed.) *Literama* 18 nr. 12 (april) Themanummer Martinus Nijhoff.
- BRUGGEN, C. VAN. 1948. [1925] *Hedendaagsch fetischisme*. Amsterdam: Querido.
- BRUGGEN, C. VAN. 1989. [1926] *Tirol Reisimpressies*. Schoorl: Uitgeverij Conserve.
- BURJÁN M. 2003. A fordításról való gondolkodás Magyarországon a XVI–XVII. században. *Fordítástudomány* 5. 1. szám 18–43.
- CAUER, P. 1903. *Die Kunst des Übersetzens: Ein Hilfsbuch für den lateinischen und griechischen Unterricht*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung [1893].
- CATFORD, J. 1965. *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- CRONHEIM, P. 1937. Albert Verwey. *De Stem* juli/augustus, 800.
- CS. SZABÓ L. 1969. Beszélgetés Babits Mihállyal, a San Remó-i díj nyertesével. *Irodalomtörténet* I.
- DANTE, A. 1940. *Isteni Színjáték. Babits Mihály fordítása*. Budapest: Révai.
- DANTE, A. 1965. Vendégség. In: *Összes művei* Budapest: Magyar Helikon.
- DEVECSERI G. 1941. Babits és az antikvitás. In: ILLYÉS GY. (szerk.) *Babits emlékkönyv*. Budapest: Nyugat Kiadó és Irodalmi Rt.
- DEYSSSEL, L. van. 2004. De vertaling van Akëdysséril. In: NAAIKENS et al. (eds) *Denken over vertalen. Tekstboek over vertaalwetenschap*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt. [1897. *Tweemaandelijks tijdschrift voor letteren, kunst, wetenschap en politiek*, 3e jaargang, deel II, p. 361–372.]
- D'HAEN, Th. 2009. Mapping Modernism: Gaining in Translation – Martinus Nijhoff en T. S. Eliot. *Comparative Critical Studies*. Vol:6. issue:1. 21–41. Edinburgh University Press.
- DIENES V. 1913. Dante komédiája. *Huszadik Század* XIV. évf. 1913. 358–363.
- DIJKHUIS, Dirk W. 1964. Nijhoff en Eliot/ Eliot en Nijhoff. *Merlijn*. Jaargang 2/nummer 6. Amsterdam: Polak&Van Gennep.
- DOORN, W. VAN 1939. Vertaaltechniek. In: *Facetten. Keurbundel uit het werk van Dr. Willem van Doorn*. Den Haag: N.V. Servire. 166–192.
- DOORN, W. VAN 1945. Vertalen II. *Levende Talen*. 147–148.
- DORLEIJN, G. J. 1989. *Terug naar de auteur. Over de dichter M. Nijhoff*. Baarn: Uitgeverij De Prom.
- DUINKERKEN, A. VAN 1945. *Undique Carmina Sonant*. Bussum: F. G. Kroonder.
- ECO, U. 2003. *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- ELEK A. 1913. Poe „Holló”-jának legújabb fordítása. *Nyugat* II. 592–593.

- ELEK A. 1930. Babits Mihály Dante-kommentárja. *Nyugat* I. 396–397.
- É. KISS K. 1975. Shakespeare szonettjei Magyarországon. *Modern Filológiai Füzetek* 22. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- FALUDY Gy. François Villon balladáit Faludy György átköltésében. Az utolsó szó jogán. <http://mek.oszk.hu/00500/00528/00528.htm>
- FAWCETT, P. 1997. *Translation and Language. Linguistic Theories Explained*. Manchester: St. Jerome.
- FENS, K. 1968. 'Het veer' van M. Nijhoff. In: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden*. 1966–67. Leiden: E. J. Briel. 27–44.
- FERENCZI L. 1981. Adalékok a felszabadulás utáni magyar műfordítás történetéhez. In: Bart I. & Rákoss S. (szerk.) *A műfordítás ma*. Budapest: Gondolat.
- FINOT, J. 1909. *A fajok problémája*. Budapest: Atheneum Irodalmi és Nyomdai Rt.
- FOKKEMA, D. W. 1996. *Culturele identiteit en literaire innovatie*. Utrecht: Faculteit der Letteren.
- FONTIJN, J. & SCHOUTEN, D. (eds) 1978. *Carry van Bruggen*. Amsterdam: De Engelbewaarder.
- FÜST M. 1936. A nevetéséről. *Nyugat* 12. sz. 427–431.
- GADAMER, H.-G. 2002. A nyelvek sokfélesége és a világ megértése. In: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. (szerk.) BÓKAY A. & VILCSEK B. & SZAMOSI G. & SÁRI L. Budapest: Osiris. 191–197.
- GADAMER, H.-G. 2003. [1960] *Igazság és módszer*. Ford. BONYHAI Gábor. Budapest: Osiris.
- GÁL I. 1980. Babits és Itália. *Vigilia*. 45. 2. február. 96–103.
- GÁL I. 2003. Babits Mihály. *Tanulmányok, szövegközlések, jegyzetek*. Budapest: Argumentum Kiadó/Országos Széchenyi Könyvtár.
- GÁLDI L. 1960. *Lermontov versművészete magyar köntösben*. Tanulmányok a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok köréből. Budapest.
- GENTZLER, E. 2001. [1993] *Contemporary Translation Theories*. Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters Ltd.
- GERA J. 1996. A holland–flamand irodalom műfordítási sajátossága: egy nyelv, két kultúra. In: Paetzke, Hans-Henning (szerk.) *Előadások a műfordításról*. Budapest: Collegium Budapest. 130–140.
- GILLAERTS, P. 1988. De vertaalpoetica van Martinus Nijhoff. In: R. VAN DEN BROECK (red.) *Literatuur van elders. Over het vertalen en de studie van vertaalde literatuur in het Nederlands*. Leuven/Amersfoort: Acco.
- GINNEKEN, J. van 1930. [1925] *De oorzaken der taalveranderingen*. Amsterdam: Koninklijke Akademie van Wetenschappen.
- GINNEKEN, J. van 1935. *Ras en taal. Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam. Afdeling Letterkunde*. Deel XXXVI. Amsterdam: Noord-Hollandsche Uitgeversmaatschappij.
- GOETHE, J. W. VON 2004. Notities en verhandelingen tot beter begrip van de West-östlicher Divan. In: NAAIJKENS, T., KOSTER, C., BLOEMEN, H. & MEIJER, C. (eds) *Denken over vertalen. Tekstboek vertaalwetenschap*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt. 55–58. (Magyarul: Jegyzetek és értekezések a *Nyugat-Keleti Díván* jobb megértéséhez. Részlet. In: Józán et al. (szerk.) *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*. Balassi, 2007. 159–163. Ford. HALASI Zoltán)

- GOSSAERT, G. 1954. In: *Martinus Nijhoff*. Daamen N.V./G. A. Van Oorschot.
- GUTTELING, A. 1909. Boekbeoordelingen: Shelley-vertalingen van dr. K. H. de Raaf. *De Beweging*, februari. 228–237.
- HALÁSZ G. 1935. Az ötvenéves költő. *Nyugat* II. 494–499.
- HAMEL, A. G van 1897. Akédysseril vertaald. *De Gids* 61e jrg. 2e deel. (April 1897) 139–155.
- HARSÁNYI L. Dante Komédiája. *Katholikus szemle*. 1913.
- HEGEDŰS G. Vas István. <http://www.literatura.hu/irok/xxszazad/eulira/vas.htm>
- HELL Gy. 2003. Cicero fordítási elvei. *Fordítástudomány* 2. szám 37–57.
- HERMANS, Th. 1991. Translational Norms and Correct Translations. In: *Translation Studies: The State of the Art*. (eds) K. M. VAN LEUVEN-ZWART & T. NAAIJKENS. Amsterdam-Atlanta, GA. 155–169.
- HERMANS, Th. 1998. Dutch tradition. In: M. BAKER (ed.) *Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge. 392–400.
- HERMANS, Th. 2004. Sprekend 'n vertaling. In: T. NAAIJKENS, C. KOSTER, H. BLOEMEN, C. MEIJER (red.) *Denken over vertalen. Tekstboek over vertaalwetenschap*. Nijmegen: Vantilt. Vertaling Cees Koster. 191–196. Oorspronkelijk verscheen in *Filter* (1997, 4/2, 9–16).
- HESSELING, D. C. 1923. Antieke metra in moderne vertalingen. *De Nieuwe Taalgids* XVII. 116–125.
- HEVESI S. 1919. *Az igazi Shakespeare és egyéb kérdések*. Budapest: A Táltos Kiadása.
- HOEKSTRA, A. 1940. *De vertaling van Aeschylus' Agamemnon door P. C. Boutens*. Amsterdam: H. J. Paris.
- HOLMES, J. S. 1988. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- HOLMES, J. S., LAMBERT, J. & R. VAN DEN BROECK (red.) 1978. *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*. Leuven: Acco.
- HORVÁT H. 1931. Jegyzetek a versfordításról. *Nyugat* I. 231–235.
- HORVÁTH J. 1951. *Rendszeres magyar verstan*. Budapest: Akadémiai Kiadó
- HUET, P. D. 2004. De beste manier van vertalen. (vertaling Daniel Knecht) In: Naaijken et al. *Denken over vertalen*. Nijmegen: Vantilt. 33–40.
- HUMBOLDT, W. von 1985. Az emberi nyelvek szerkezetének különbözőségéről és ennek az emberi nem szellemi fejlődésére gyakorolt hatásáról. In: *Válogatott írásai*. Budapest: Európa. [1836] Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts. Berlin: Königliche Akademie der Wissenschaften.
- HUTTERER M. 1989. *Bevezetés a germanisztikába*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- IGNOTUS P. 1911. A Nyugat magyartalanságairól. *Nyugat* 1908–1929. Válogatta: KENYERES Zoltán. 1988. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó. 122–135.
- IGNOTUS P. 1920. Fordítás. *Nyugat* 669–673.
- ILLYÉS Gy. 1941. Az ismeretlen. In: ILLYÉS Gy. (szerk.) *Babits emlékkönyv*. Budapest: Nyugat Kiadó és Irodalmi Rt.
- JACOBSON, R. 1959, 1966. On Linguistic Aspects of Translation. In: *On translation*. ed by R. A. BROWER. New York: OUP. 232–239.
- JAKOBSON, R. 1969. *Hang – Jel – Vers*. (szerk.) I. FÓNAGY & Gy. SZÉPE. Budapest: Gondolat.

- JONCKBLOET, W. J. A. 1888. *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*. (4de druk) Groningen: Wolters.
- JONG, M. J. G. de. 1967. Vertalen als vorm- en als levensprobleem. In: *Van Bilderdijk tot Lucebert. Tekst en context van Nederlandse gedichten*. Leiden: A. W. Stijthoff. 62–73.
- KABDEBÓ L. (vál. és jegyz.) 1974. Babits gyermekkori emlékei. In: *Szabó Lőrinc: Napló, levelek, cikkek*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- KABDEBÓ L., KULCSÁR-SZABÓ E., KULCSÁR-SZABÓ Z., MENYHÉRT A. (szerk.) 1998. *A fordítás és intertextualitás alakzatai*. Budapest: Anonymus.
- KADE, O. 1977. (ed.) *Vermittelte Kommunikation, Sprachmittlung*. Translation. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.
- KÁLLAY G. 2006. *A magyar vihar*. <http://www.szinhas.hu/index>.
- KÁLMÁN L. & TRÓN V. 2005. *Bevezetés a nyelvtudományba*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- KAMPHUIS, G. 1954. Nijhoff op weg naar een nieuwe tijd. In: *Martinus Nijhoff*. Daamen: N. V./G. A. Van Oorschoot.
- KAMPHUIS, J. 1977. *M. Nijhoff – Dichter van een nieuwe Psalm 150*. Amsterdam: Uitgeverij Ton Bolland.
- KAPOSY J. 1910. *Dante első magyar fordítói. Császár Ferencz, Bálint Gyula*. Budapest: Athenaeum.
- KAPOSY J. 1911. *Dante Magyarországon*. Budapest: Révai.
- KARDOS L. 1965. *Tóth Árpád*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- KARDOS T. 1965. (szerk.) *Dante összes művei*. Budapest: Magyar Helikon.
- KARDOS T. 1973. Műfordítás és modern filológia. In: Kardos et al. (szerk.) *A műfordítás elmélete és gyakorlata*. Budapest: ELTE Olasz Tanszékének Kiadványa. 7–41.
- KARDOS T. 1983. *Babits Mihály*. Budapest: Gondolat.
- KARINTHY F. 1935. Az ötvenéves Kosztolányi. *Nyugat* II. 265–272.
- KÉKESI KUN Á. 1998. Kosztolányi, Shakespeare és a színházi kritika nyelve. In: KULCSÁR SZABÓ E. & SZEGEDY-MASZÁK M. (eds) *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Budapest: Anonymus.
- KÉPES G. 1949. Irodalmi babonák. *Magyarok* 1949. 2. 88–92.
- KÉPES G. 1976. Korszakváltás és műfordítás. In: *Az idő körvonalai. Tanulmányok az ősi és a modern költészetéről*. Budapest: Magvető Könyvkiadó. 397–429.
- KERECSENYI D. 1937. Kosztolányi Dezső. *Irodalomtörténet*. 9–15.
- KÉRY L. 1972. Utószó és jegyzetek. In: *Shakespeare összes drámái*. Budapest: Magyar Helikon.
- KIRÁLY Gy. 1917. Shakespeare: A vihar. Ford. B. M. *Egyetemes Philologiai Közlöny* 1651–52.
- KIRÁLY Gy. 1920. Babits Dantéja. *Nyugat* 867–874.
- KISS F. 1962. *A beérkezés küszöbén. Babits, Juhász és Kosztolányi ifjúkori barátsága*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- KLAUDY K. 1982. Kvazi-pravilnost perevoda ili perevodcheski yazik. In: P. M. TOPER (ed.) *Hudozhestvenni perevod. Voprosi teorii i praktiki*. 131–136. Yerevan: Izdanie Yerevanskogo Universiteta.
- KLAUDY K. 1987. *Fordítás és aktuális tagolás*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- KLAUDY K. 1988. Foreignness, foreign flavour, quasi-correctness. In: G. JAEGER & A. NEUBERT (eds) *Semantik, Kognition und Aequivalenz. Uebersetzungswissenschaftliche Beiträge* 11. 165–171. Leipzig: Verlag Enzyklopaedie.

- KLAUDY K. & LAMBERT J. & SOHÁR A. (eds) 1996. *Translation Studies in Hungary*. Budapest: Scholastica.
- KLAUDY K. 1996. Back Translation as a Tool for Detecting Explication Strategies in Translation. In: KLAUDY K. & LAMBERT J. & SOHÁR A. (eds) *Translation Studies in Hungary*. Budapest: Scholastica.
- KLAUDY K. 1997. Fordítás I–II. *Bevezetés a fordítás elméletébe. Bevezetés a fordítás gyakorlatába*. Budapest: Scholastica.
- KLAUDY K. 1998. Explication. In: BAKER, M. (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge. 80–84.
- KLAUDY K. 1999. Az explicitációs hipotézisről. *Fordítástudomány*. I. évf. 2. szám. 5–21.
- KLOOS, W. 1912. *Litteraire Kroniek* (Milton – Het Paradijs Verloren I–IV. Vertaald door A. Gutteling) *De Nieuwe Gids* jaargang 27, 684–691.
- KLOOS, W. 1922 *Litteraire Kroniek* (Shelley – Alastor. Vertaald door A. Verwey) *De Nieuwe Gids* 308–319.
- KOROMPAY H. J. 1988. *Műfordítás és líraszemlélet. Egy fél évszázad Baudelaire-értelmezései*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- KOSTER, C. 1994. Verwey's Goddelijke Komēdie. *Filter* jrg. 1–3. 1994–1996. 61.
- KOSTER, C. & NAAIKENS, T. (eds) 2002. *Nederlandse Beschouwingen over Vertalen 1885–1946. Een vorm van lezen. Vertaalhistorie* Deel 5B. s'Gravenhage: Stichting Bibliographia Neerlandica.
- KOSZTOLÁNYI D. 1920. A magyar próza atyja. *Nyugat*. 911–917.
- KOSZTOLÁNYI D. 2002. *Nyelv és lélek*. Budapest: Osiris.
- KNUVELDER, G. 1953. Op zoek naar Nijhoff. In: E. van LOKHORST, Bart van VOETEN (reds) *In memoriam Martinus Nijhoff*. De Gids MCMLIII Uitgeverij Nij. W. De Haan N.V./Utrecht.
- KNUVELDER, G. P. M. 1980. *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*. 's Hertogenbosch: Malmberg (7e ed.)
- KULCSÁR SZABÓ E. 1998. A saját idegensége. A nyelv „humanista perspektívájának” változása és a műfordítás a kései modernségben. In: KABDEBÓ et al. (szerk.) *A fordítás és intertextualitás alakzatai*. Budapest: Anonymus.
- KÜRTI P. 1930. Iphigénia. Babits Mihály fordítása. *Nyugat* 19. sz. 495–96.
- LATOR L. 1992. Vas István és a halhatatlanság. *Holmi* 4. 503–507.
- LATOR L. 2008. Nyelvi álarcok. In: JENEY É., JÓZAN I. (szerk.) *Tizenhárman a fordításról*. Budapest: Balassi.
- LÁNCZ I. 2003. *Kosztolányi gondolatai a nyelvről*. <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/80/lancz.html>
- LANGEVELD, M. J. 1934. *Taal en denken: een theoretiese en didaktiese bijdrage tot het voortgezet onderwijs in de moedertaal, inzonderheid tot dat der grammatika*. Groningen: Wolters.
- LEERSSEN, J. 1997. De identiteit van de Nederlandse literatuur. *Neerlandica Extra Muros* 35, 2. 1–7.
- LEFEVERE, A. 1977. *Translating literature: the german tradition. From Luther to Rosenzweig*. Amsterdam: Van Gorcum.

- LEFEVERE, A. 1992. (ed. and trans.) *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. London and New York: Routledge.
- LEUVEN-ZWART, K. van 1992. *Vertaalwetenschap: Ontwikkelingen en perspectieven*. Muidersberg: Dick Coutinho.
- MAROUZEAU, J. 1924. *La traduction et l'ordre des mots. Revue des études latines 2e année* Tome II. 194.
- MÁTÉ J. 1998. A 20. századi nyelvtudomány történetének főbb elméletei és irányzatai. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- MEEUWESSE, K. 1967. Aantekeningen bij Awater. *De Nieuwe Taalgids*. 60:1, 33–41. 60:3, 171–176.
- MÉSZÖLY D. 1953. Miért fordítottam le Kosztolányi után a *Romeo és Juliá-t?* *Csillag* 9. 1520–1531.
- MOLKENBOER, B. H. 1925. Verwey's Dantevertaling. *De Beiaard*, 10e jaargang, deel 1. 5–24.
- MÓRICZ Zs. 1930. Rómeó és Júlia. Kosztolányi Dezső fordítása. *Nyugat* 21. sz. 652–653.
- MÓRICZ Zs. 1941. Babits Mihály. In: ILLYÉS Gy. (szerk.) *Babits emlékkönyv*. Budapest: Nyugat Kiadó és Irodalmi Rt. 141.
- MOTTE, A. H. de la 2004. Over het vertalen. (vertaling Henri Bloemen) In: NAAIJKENS et al. *Denken over vertalen*. 25–31. [1714. Discours sur Homère] Nijmegen: Vantilt.
- NAAIJKENS, T. 1996. Martinus Nijhoff en de opgetilde staat. In: T. NAAIJKENS (red.) *Vertalers als erflaters – Staal kaart van een eeuw vertalen*. Bussum: Coutinho.
- NAAIJKENS, T. 2002. *De slag om Shelley en andere essays over vertalen*. Nijmegen: Vantilt.
- NAAIJKENS, T. & KOSTER, C. & BLOEMEN, H. & MEIJER, C. (eds) 2004. *Denken over vertalen. Tekstboek over vertaalwetenschap*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt.
- NÁDASDY Á. 2006. A csökkenő költőiség. *Shakespeare műveinek fordításairól*. <http://www.szinhas.hu/index.php?id=647&cid=10225>
- NÉMETH L. 1931. Babits Oedipus-fordítása. *Nyugat* II. 233–234.
- NEUBERT, A. 1977. Übersetzungswissenschaft in soziolinguistischer Sicht. In: O. KADE (ed.) *Vermittelte Kommunikation, Sprachmittlung, Translation*. Leipzig: VEB 52–59.
- NEWMARK, P. 1981. *Approaches to Translation*. Oxford & New York: Pergamon Press.
- NEWMARK, P. 1991. *About Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- NIDA, E. A. & Taber, Ch. R. 1969. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: Brill.
- NIJHOFF, M. 1931. Een vertaling van Dante. In: *Gedachten op dinsdag*. Brussel: M. Stols.
- NIJHOFF, M. 1953. Over eigen werk. In: J. ENGELMAN, M. NIJHOFF en A. Roland HOLST: *Over Martinus Nijhoff*. 's-Gravenhage: Bert Bakker.
- NIJHOFF, M. 1982. *Verzameld Werk. Deel 2*. Kritisch en verhalend proza. (ed. Gerrit BORGERS & Gerrit KAMPHUIS) Den Haag: Bert Bakker.
- NIJHOFF, M. 1982. Dante In: *Verzameld Werk*, dl.2 'Kritisch proza', Den Haag: Bert Bakker. 220–230. Oorspronkelijk verschenen in *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 8 en 15 september 1924.
- NIJHOFF, M. 1996. *Brieven aan mijn vrouw*. Samengesteld en ingeleid door Andreas Oosthoek. Amsterdam: Bert Bakker.
- N. KOVÁCS T. (vál.) 2004. *A fordítás mint kulturális praxis*. Pécs: Jelenkor Kiadó.
- NIRANJANA, T. 1992. *Siting Translation: History, Poststructuralism and the Colonial Context*. Berkeley.
- NIRANJANA, T. 2004. A szövegek és a kultúrák reprezentálása: Fordításelméletek és etnográfia. In: N. KOVÁCS T. (vál.) *A fordítás mint kulturális praxis*. Pécs: Jelenkor.

- ORTEGA Y GASSET, J. 2000. [1937] The misery and the splendor of translation. In: L. VENUTI (ed.) *The translation studies reader*. London and New York: Routledge.
- PÉCSI E. 2003. Túlélési stratégiák. A századforduló vidéki zsidósága Carry van Bruggen írói világában. *Múlt és jövő*. 2003/2. 21–23.
- PÉCSI E. 2009. *Más hangon. A másság (de)konstrukciója Carry van Bruggen korai prózájában*. Doktori értekezés. ELTE, Irodalomtudományi Doktori Iskola.
- PINKER, S. 1999. [1994] *A nyelvi ösztön. Hogyan hozza létre az elme a nyelvet?* Ford. BÓCZ A. Budapest: Typotex.
- POORTERE J. de 1960. *Martinus Nijhoff*. Desclée De Brouwer.
- POSTGATE, J. P. 1922. *Translation and translations: theory and practice*. London: G. Bell & sons, ltd.
- PYM, A. 1998. *Method in Translation History*. Manchester: St Jerome Publishing.
- RÁBA Gy. 1960. Világirodalmi hatások a fiatal Babits költészetében *Világirodalmi Figyelő* 1960/4. 419–438.
- RÁBA Gy. 1961. Babits versfordító műhelyében. *Nagyvilág* 1961. 1738; uo. Két költő, Dante és Babits. Dante a középkor és renasszance között. (szerk.) Kardos Tibor. Bp. 1966. 575–635.
- RÁBA Gy. 1966a. Két költő: Dante és Babits. In: *Különlenyomat Dante a középkor és a renaissance között* című Dante-emlékkönyvből. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- RÁBA Gy. 1966b. *A Nyugat nagy műfordítói. A magyar irodalom története*. <http://mek.oszk.hu/02200/02228/html/05/143.html>
- RÁBA Gy. 1969. *A szép hűtlenek. Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai*. Budapest: Akadémiai Kiadó
- RADÓ A. 1883. *A magyar műfordítás története*. Budapest: Révai.
- RADÓ A. 1891. *Idegen költők albuma. Műfordítások a XIX. sz. lírájából*. Budapest: Lampel.
- RADÓ A. 1909. *A fordítás művészete*. Budapest: Franklin Társulat.
- RADÓ A. 1913. Dante komédiája. *Egyetemes Philológiai Közöny*. 112–115.
- RADÓ A. 1921. *Dante Pokla*. Budapest: Franklin Társulat.
- RADÓ Gy. 1973. A műfordítás lélektana. In: TAKÁCS J. (szerk.) *A műfordítás elmélete és gyakorlata*. Budapest: ELTE Olasz Tanszékének kiadványa. 85–117.
- RADÓ Gy. 1981. Rendszeres fordítástudomány. In: BART I. & RÁKOS S. (szerk.) *A műfordítás ma*. Budapest: Gondolat.
- RADÓ Gy. 1998. Hungarian tradition. In: M. BAKER. (ed.) *Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge. 448–455.
- REISS, K. 1971. *Möglichkeiten und grenzen der Übersetzungskritik*. Munich: Max Hueber.
- RENER, F. M. 1989. *Language and Translation from Cicero to Tytler*. Amsterdam: Rodopi.
- RÉVAY J. 1941. A magyar Dante. In: ILLYÉS Gy. (szerk.) *Babits emlékkönyv*. 32–38.
- RÉZ P. 1997. Vas István regénye – akkor és most. www.beszelo.c3.hu/97/10/vasi.html
- ROELANTS, M. 1956. *Schrijvers wat is er van de mens?* Antwerpen: A. Manteau.
- ROLAND HOLST VAN DER SCHALK, H. 1945. Persoonlijke herinneringen aan J. Huizinga. *De Nieuwe Eeuw*. 28 april.
- RÓNAY Gy. 1966. Kosztolányi és a világirodalom. *Nyugat* 1966/9. 1382–87.
- RÓNAY Gy. 1973. *Fordítók és fordítások*. Budapest: Magvető Kiadó.
- RÓNAY L. 1981. Antik metrumok fordítása. In: Bart I. & Rákos S. (szerk.) *A műfordítás ma*. Budapest: Gondolat.

- ROYEN, G. 1942. *Ongaaf Nederlands*. Amsterdam: Noord-Nederlandsche Uitgeversmaatschappij.
- RUITER, F. 1999. Antoine Donkers Karaktertrekken der vaderlandsche letterkunde herlezen. In: K. ENENKEL et al. (red.) *Typisch Nederlands. De Nederlandse identiteit in de letterkunde*. Voorthuizen.
- SAPIR, E. 1971. *Az ember és a nyelv*. Budapest: Gondolat.
- SAUSSURE, F. de 1967. *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Budapest: Gondolat.
- SCHEIN G. 2000. A saját és az idegen. A fordítás humanista elméletei: Babits Mihály, Kosztolányi Dezső, Szabó Lőrinc, Csorba Győző. *Jelenkor*. 7/8. 768–776.
- SCHEPP, C. L. 1946. Muziek der sferen. *De Gids*. januári 106–109.
- SCHOPENHAUER, A. 1924. Nyelvről és szókról. In: *Válogatott munkái IV. Parerga és paralipomena. Kisebb filozófiai írások*. Budapest: Világirodalom Könyvkiadóvállalat. Schmidt J. ford. 320–335.
- SCHÖPFLIN A. 1930. Goethe Iphigeniája a Nemzeti Színházban. *Nyugat* II. 508–509.
- SCHÖPFLIN A. 1936. Kosztolányi Dezső novellái. *Nyugat* 29. 463–465.
- SCHLEIERMACHER, F. [1838]. Over de verschillende methoden van het vertalen. In: NAAIKENS et al. (eds) *Denken over vertalen*. 2004 Uitgeverij Vantilt. 41–53.
- SCHOTMAN, J. W. 1934. Vertalen. *Vertalen* 1/1.
- SCHOTMAN, J. W. 1954. *De moeilijke vertaalkunst. Wie kan en mag vertalen?* Serie Onderwijs Kunsten en Wetenschappen. Leiden: Nederlandsche Uitgeversmaatschappij.
- SCHUTTER, F. de 2000. *Het verhaal van de Nederlandse literatuur*. Band 3. Amsterdam: Uitgeverij Pelckmans.
- SICKING, J. M. J. 1993. *Overgave en verzet. De levens- en werledbeschouwing van Carry van Bruggen*. Groningrn: Passage.
- SNELL-HORNBY, M. 1988. *Translation Studies. An integrated approach*. Amsterdam: Benjamins.
- SOHÁR A. 1993. Translation in the Development of Hungarian Literature (1772–1820). In: P. Jansen (ed.) *Translation and the Manipulation of Discourse. Selected papers of the CERA Research Seminars in Translation Studies 1992–1993*. Leuven: CETRA.
- SOMLYÓ Gy. 1981. Két szó között. (Megjegyzések a fordítás poétikájához). In: BART I. & RÁKOS S. (szerk.) *A műfordítás ma*. Budapest: Gondolat. 102–147.
- SÖTEMANN, A. L. 1985. *Over poetica en poezie. Een bundel beschouwingen*. Groningen: Wolters-Noordhoff. 39–130.
- SPILLEBEEN, W. 1977. *De geboorte van het stenen kindje. Thematische analyse van het schepend werk van Martinus Nijhoff*. Nijmegen: Uitgeverij B. Gottmer, Brugge: Orion.
- STEINER G. 2005 [1975, 1992] *Bábel után. Nyelv és fordítás*. Ford. BART I. Budapest: Corvina.
- SUMONYI Z. 1982. *Vas István. Arcok és vallomások sorozat*. Budapest: Szépirodalmi.
- SZABÓ E. 1968. *A műfordítás*. Budapest: Gondolat.
- SZAUER J. 1962. *Kosztolányi Dezső összes versei*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- SZAUER J. 1963. Dante első magyar fordítása 1806. 347–361. In: *Olasz irodalom – magyar irodalom*. Tanulmányok. Budapest: Európa.
- SZEGEDY-MASZÁK M. 1998a. Fordítás és kánon. In: KABDEBÓ et al. (szerk.) *A fordítás és intertextualitás alakzatai*. Budapest: Anonymus. 66–93.

- SZEGEDY-MASZÁK M. 1998b. Kosztolányi nyelvszemlélete. In: KULCSÁR-SZABÓ E. & SZEGEDY-MASZÁK M. (szerk.) *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Budapest: Anonymus. 259–272.
- SZEGEDY-MASZÁK M. 1998c. *Irodalmi kánonok*. Debrecen: Csokonai Kiadó.
- SZEGZÁRDY J. 1929. *Babits Mihály Iphigenia-fordításának méltatása*. Szeged: Városi Nyomda.
- SZELE B. 2005. A fordító szeme mindent lát – Nádasdy Ádám Shakespeare fordításáról és a hazai „Shakespeare-iparról” *Fordítástudomány* 7. 2. szám 90–95.
- SZELE B. 2006. A magyar Shakespeare-fordítás története. Műfordítás-elméleti áttekintés 1785-től 2005-ig. *Fordítástudomány* 8. 2. szám 78–94.
- SZELE B. „Mi Shakespeare-t akarjuk kiadni.” Szabadpart. 27. szám www.kodolanyi.hu/szabadpart/27/index.html
- SZENTKUTHY M. 1943. Babits Mihály Sophokles-fordítása. *Magyar Csillag*. I. 110.
- SZERB A. 1980. *A világirodalom története*. Budapest: Magvető.
- TAKÁCS J. (szerk.) 1973. *A műfordítás elmélete és gyakorlata. Olasz Filológiai Tanulmányok*. Budapest: ELTE Olasz Tanszékének Kiadványa.
- TANDORI D. 1992. „Száll az idő itthaggy engem”. *Holmi* 4. 533–539.
- TERTS I. (szerk.) 2003. Szerkesztői előszó. In: *Egy magyar idegenvezető Bábel tornyában. Lénárd Sándor írásai nyelvekről*. Budapest: Typotex. 13–23.
- TÍMÁR Gy. 1975. Hányféle versfordítói hűség van? In: RÁKOS S. (szerk.) *Tanulmányok a műfordításról*. Budapest: A Magyar Írók Szövetsége Műfordítói Szakosztályának Külön Kiadványa.
- TÍMÁR Gy. 1981. A versfordító dilemmái. Egy magyar francia-magyar-francia fordító gondolataiból. In: BART I. & RÁKOS S. (szerk.) *A műfordítás ma*. Budapest: Gondolat.
- TÓTH Á. 1917. Babits Mihály „Vihar”-fordítása. *Nyugat* I. 222.
- TÓTH Á. 1920. Babits műfordításai. *Nyugat*. 212–215.
- TÓTH Á. 1921. Kosztolányi versei. *Nyugat* I/128–130.
- TOURY, G. 1980. *In search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter. Institute for Poetics and Semiotics.
- TRÓCSÁNYI D. 1914. *Humboldt Vilmos nyelvölcsesele*. Budapest: Pfeifer Ferdinánd Könyvkereskedése.
- TURÓCZI-TROSTLER J. 1930. Goethe Iphigeniájáról. *Nyugat* I. 470–471.
- VAESSENS, Th. 1998. *Circus Dubio & Schroom. Nijhoff, Van Ostaijen en de mentaliteit van het modernisme*. Arbeiderspers Amsterdam/Antwerpen.
- VALKHOFF, P. 1943. *Ontmoetingen tussen Nederland en Frankrijk*. Nagelaten opstellen, ingeleid en uitgegeven door Dr. B. M. Boerebach, Dr. M. Valkhoff. 's-Gravenhage: Leopold.
- VARGA O. 2006. Radó Antal (1862–1944) fordításszemlélete. *Fordítástudomány* 16. 2. szám 95–103.
- VARGA O. 2007. De vertaalopvattingen van Albert Verwey en Mihály Babits in het licht van hun vertalingen van de Divina Commedia. In: *Neerlandistiek in contrast. Bijdragen aan het Zestiende Colloquium Neerlandicum*. Amsterdam: Uitgeverij Rozenberg. 123–130.
- VAS I. 1969. *Megközelítések*. Budapest: Szépirodalmi.
- VAS I. 1974. *Az ismeretlen isten. Tanulmányok/1934–1973*. Budapest: Szépirodalmi.
- VAS I. 1978. *Összegyűjtött munkái* 6. *Körül-Belül. Tanulmányok*. Budapest: Szépirodalmi.

- VAS I. 1984a. *Nehéz szerelem. Harmadik rész. Miért vijjog a saskeselyű?* I. Budapest: Szépirodalmi.
- VAS I. 1984b. *Nehéz szerelem. Harmadik rész. Miért vijjog a saskeselyű?* II. Budapest: Szépirodalmi.
- VAS I. 1990. *Azután. Második kötet.* Budapest: Szépirodalmi.
- VENUTI, L. 2000. *The Translation Studies Reader.* London/New York: Routledge.
- VENUTI, L. 1997. *The Translator's Invisibility. A history of Translation.* London/New York: Routledge.
- VENUTI, L. 1998. Strategies of translation. In: Mona BAKER (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies.* London/New York: Routledge.
- VERDUYN, J. H. 1939. De moeilijke kunst van vertalen. *Vertalen.* I. 6de jaargang 2 april.
- VERES A. 2004. A „homo aestheticus”. Kosztolányi Dezső vázlatos pályaképe. *Literatura.* 3–4. sz. 293–307.
- VERSTEGEN, P. 1993. *Vertaalkunde versus vertaalwetenschap. Proefschrift.* Amsterdam: Thesis.
- VERWEY, A. 1904. Inleiding. In: Aischylos' Agamemnon, vertaald door P. C. Boutens. *De XXe eeuw, jrg X* (deel I). 23–26.
- VERWEY, A. 1923a. Inleiding. In: Dante, A. *De Goddelijke Komēdie. Vertaling in terzinen door Albert Verwey.* Haarlem: H. D. Tjeenk Willink & Zoon. 5–15.
- VERWEY, A. 1923b. Shakespeare en Dante. In: *Proza.* Deel X. Amsterdam: Van Holkema & Warendorf en EM. Querido
- VERWEY, A. 1930. Een blik op de Divina Commedia. *Leiding* 1. Algemeen Tweemaandelijksch Tijdschrift. 273–300.
- VERWEY, A. 1931. *Ritme en metrum.* Santpoort: C.A.Mees.
- VERWEY, A. 1934. *Mijn verhouding tot Stefan George. Herinneringen uit de jaren 1895–1928.* Santpoort: Mees.
- VESTDIJK, S. 1937. Poëtisch Maandbericht: Over vertaalde gedichten. *Groot-Nederland* I. 76–79.
- VOOYS, C. G. N. de 1923. Antieke metra in moderne vertalingen. *De Nieuwe Taalgids* 17e jaargang. 113–125.
- VOSSLER, K. 1932. *The Spirit of Language in Civilization* [1925]. London: Routledge.
- VRIES, Th. De 1954. Nijhoff's experiment. In: *Martinus Nijhoff.* Daamen N.V./G.A. Van Oorschot.
- WEIJNEN, A. A. 1946. *De kunst van het vertalen. Beginselleer.* Tilburg: W. Bergmans.
- WENSELEER, L. 1966. Awater. In: *Het wonderbaarlijk lichaam: Martinus Nijhoff en de moderne westerse poëzie.* The Hague: Bert Bakker/Daamen. 158–228.
- WEÖRES S. 1973. Milyen szerepe van a költő életében a fordításnak? In: TAKÁCS J. (szerk.) *A műfordítás elmélete és gyakorlata.* Budapest: ELTE Olasz Tanszékének kiadványa. 177–205.
- WESTERLINCK, A. 1946. *Het schoone geheim van de poëzie. Beluisterd niet ontluisterd.* Antwerpen: Standaard.
- WILAMOWITZ-MÖLLENDORF, U. von 1901. Was ist übersetzen? In: *Reden und Vorträge.* Berlin: Weidmann.
- WILLS, W. 1977. *Übersetzungswissenschaft: Probleme und Methoden.* Stuttgart: Klett.

A
TÁLENTUM SOROZAT
KORÁBBAN
MEGJELENT
KÖTETEI
ISSN 2063-3718

1. KUTASI ZSUZSANNA: *A ló a középkori arab irodalomban*. Budapest, 2012, ELTE Eötvös Kiadó, 210 oldal. ISBN 978 963 312 088 0
2. *Doktoranduszok a nyelvtudomány útjain. A 6. Félúton konferencia, ELTE BTK, 2010. október 7–8.* Szerk. PARAPATICS ANDREA. Budapest, 2012, ELTE Eötvös Kiadó, 266 oldal. ISBN 978 963 312 097 2
3. EMESE EGEDI-KOVÁCS: *La «morte vivante» dans le récit français et occitan du Moyen Âge*. Budapest, 2012, ELTE Eötvös Kiadó, 260 oldal. ISBN 978 963 312 110 8