

Mátyus Norbert

Babits és Dante

Filológiai közelítés Babits Mihály *Pokol*-fordításához

Mátyus Norbert

BABITS ÉS DANTE

**FILOLÓGIAI KÖZELÍTÉS
BABITS MIHÁLY *POKOL*-FORDÍTÁSÁHOZ**



Szent István Társulat
az Apostoli Szentszék Könyvkiadója
Budapest 2015

A kötet létrejöttét a PPKE KAP-1.2-14/018. számú,
Babits Mihály Dante-monográfiája és Isteni színjáték-fordítása című,
valamint az OTKA K 105293. számú,
Babits Mihály levelezésének, esszéinek, tanulmányainak,
a Babits Könyvtár és a Babits Kiskönyvtár köteteinek kiadása című pályázatok
támogatták.



PÁZMÁNY PÉTER KATOLIKUS EGYETEM



A borító Huszthy Ádám ötlete alapján készült.

© Mátyus Norbert, 2015
© Szent István Társulat, 2015

ISBN 978 963 277 547 0

Szent István Társulat
1053 Budapest, Veres Pálné utca 24.
www.szit.katolikus.hu
Felelős kiadó: Dr. Rózsa Huba alelnök
Felelős kiadóvezető: Farkas Olivér igazgató
Készült a budapesti Prime Rate Nyomdában
Felelős nyomdavezető: Dr. Tomcsányi Péter igazgató

TARTALOM

Bevezetés	7
1. A fordítás előzményei és az első találkozás a szöveggel	13
1.1. Babits tanulóévei és Dante	13
1.2. Szeged és <i>Az örök folyosó</i>	16
1.3. Babits első olasz <i>Commediája</i>	18
1.3.1. A kötet széljegyzeteinek datálása	19
1.3.2. A szótározás célja	22
1.3.3. A jegyzetek a későbbi fordítás fényében	27
1.4. A fiatal Babits fordítói elvei	30
1.4.1. A <i>Pávatollak</i> és a zsengek	31
1.4.2. A babitsi ízlés kiforratlansága	32
1.4.3. A fordítás mint költői gyakorlat	36
1.4.3.1. A <i>Chanson d'automne</i> fordítása (kitérő)	37
1.4.4. A fordítás mint kultúrpolitikai misszió	39
2. A Dante-fordítás első szakasza	43
2.1. Az <i>Isteni színjáték</i> -kézirat jellemzői	47
2.1.1. A kézirat datálása	52
2.1.2. A kézirat időbeli rétegzettsége és az alkotófolyamat	28
2.2. A modern Dante	66
2.2.1. Félrefordítások	67
2.2.2. Babits dantisztikai felkészültsége és forrásai	71
2.2.3. A stílromantika	77
3. Babits Dante-interpretációja és előzményei	85
3.1. A 19. századi magyar és nemzetközi dantisztika	85
3.1.1. A 19. századi magyar Dante-fordításokat éltető stíluseszmények	85
3.1.2. A 19. századi nemzetközi dantisztika	87
3.1.2.1. A romantikus Dante	88
3.1.2.2. A történeti-filológiai iskola	91
3.1.3. A 19. századi magyar Dante-interpretáció	95
3.2. A századforduló dantisztikája és Péterfy Jenő	99
3.2.1. A szecesszió korának Dantéja	99
3.2.2. Péterfy Jenő tanulmánya	102

3.3. Babits Dante-interpretációja	106
3.3.1. A líraiság	107
3.3.1.1. A babitsi líraértelmezés	109
3.3.1.2. Babits és Benedetto Croce	111
3.3.2. Dante, poeta doctus	113
3.3.2.1. Dante, a „szabadító”	116
3.3.2.2. Azonosulás	118
4. A magyar Dante	122
4.1. A változó kézirat és az új alkotói módszer	122
4.2. Babits forrásai	125
4.2.1. Kaposi József	129
4.3. Általános fordítói elvek és a gyakorlat	130
4.3.1. Az egy jó megoldás elve	131
4.3.2. Az eredeti és a fordítás értelmezhetősége	136
4.3.3. A verselés	138
4.4. A fordítás poétikai sajátosságai	142
4.4.1. Ismét a dekadentizmusról	143
4.4.1.1. A „paraszt” és a „silány viskó”	146
4.4.1.2. „Sebek”, „csengők” és „dobok”	149
4.4.2. A „szók helyzete”	150
4.4.2.1. A „közmondásszerű erő”	151
4.4.2.2. A terminuskövető magyar Dante	154
4.4.3. Dolce stil nuovo	157
5. Az <i>Isteni színjáték</i> szövegváltozatai és kiadásai	160
5.1. Kéziratok	160
5.2. Az <i>Isteni színjáték</i> kiadásai Babits életében	165
5.2.1. <i>Pokol</i>	165
5.2.2. <i>Purgatórium és Paradicsom</i>	171
5.2.3. <i>Isteni színjáték</i>	172
5.3. Az <i>Isteni színjáték</i> kiadásai Babits halála után	176
Bibliográfia	179
Melléklet	191

Úgy született hajdan a vers az ujjaim alatt
ahogy az Úr alkotott valami szárnyas
fényes, páncélos, ízelt bogarat.

(*Babits Mihály önmagáról*)

Dante dikciója olyan, mint a finoman
artikulált rovartest.

(*Babits Mihály Dantéről*)

Egy tévedés a filológus előtt egyike az
objektumoknak, amelyekkel tudománya
foglalkozik; éppúgy megérteni vágyik,
éppoly kevés oka van rá haragudni, éppoly
érelklődéssel, sőt szeretettel vizsgálja,
mint a természettudós a bogarat, melyet
tanulmányoz. A filológusban általában
van valami a bogárgyűjtőből.

(*Babits Mihály a filológusról*)

Bevezetés

Az alábbi tanulmány Babits Mihály monumentális Dante-fordításának születését, alakváltozásait és utóéletét kívánja feltárni. Miként minden alkotás, a babitsi *Isteni színjáték* is egyszerre egy szerző, egy korszak és egy irodalmi közeg szülötte, nem előzmények nélküli, semmiből teremtett remekmű. Amikor megkísérlem bemutatni ezen előzményeket, és a fordítás születésének körülményeit próbálom feltérképezni, azt az egyébként nyilvánvaló feltevést igyekszem majd igazolni, hogy egyrészt Babits költői pályájának és emberi útjának alakulása, a 20. század elejének nemzetközi Dante-filológiájában bekövetkező fordulat, valamint a magyar dantológia addigi eredményei egyszerre alakították és formálták a fordítást. Ezzel azt is állítom, hogy a magyar *Isteni színjáték* szövegének vizsgálata feltételezi Babits egykorú és megelőző szövegeinek, a nemzetközi Dante-kutatás korabeli eredményeinek, és a valóban jelentős magyarországi előzmények, fordítások és tanulmányok tanúságainak feltárását.

Talán közhelyesnek is tűnhetnek ezek az állítások, a téma szakirodalmának főnyében mégsem teljesen magától értetődőek. A babitsi fordítással kapcsolatos, mind műfajilag, mind tartalmilag igen vegyes irodalom néhány – alább említendő – kivé-

teltől eltekintve azt a kérdést elemezte, hogy a babitsi szöveg mennyire felel meg Dante művének, mennyiben adja híven vissza az eredetét. Az effajta megközelítések legfőbb sajátossága, hogy a fordításokhoz nem mint a szerző életművében önálló jelentéssel bírót, s épp ezért a filológiai kutatásra önmagukban is érdemes művekhez viszonyulnak, hanem a forrásnyelvi szövegeknek való megfelelést, vagy inkább meg nem felelést vizsgálják. Más szóval legfőbb célkitűzésük az ítéletmondás: a fordítás jó, mert képes magyar nyelven megszólaltatni az eredeti művet, vagy éppenséggel nem jó, mert számos helyen vét a filológiai, verstani, költői, stílusbeli, szemléletbeli (sőt felekezeti) ekvivalencia, mint a műfordítás ismérve és kritériuma ellen. Ez a kritikusi pozíció erőteljesen jellemzi Babits fordításainak megjelenését követő recenziók többségét. Az *Isteni színjáték* egyes főrészeinek megjelenésekor napvilágot látó szinte minden ismertetés egyazon nézőpontból közelít a fordításhoz. Elmondják, hogy valójában milyen Dante költészete, milyen költői, tartalmi és esztétikai sajátosságok jellemzik az eredeti szöveget, majd megvizsgálják, hogy Babitsnak mennyire sikerült ezen sajátosságokat érvényesíteni a magyar szövegben. Az erős kritikát megfogalmazó recenziók azt állítják, hogy Babits képtelen volt visszaadni Dante igazi költészetét,¹ de a pozitív értékelések is ugyanezt a szemléletet képviselik, csak ellenkező végkövetkeztetésre jutnak: a recenzens által felállított és nagy vonalakban leírt Dante-értelmezés sikeresen tükröződik vissza Babits fordításában, így a magyar szöveg pozitívan értékelhető.²

A recepció másik ágát az olyan összefoglaló, nagylélegzetű tanulmányok – jobbára monográfiák – jelentik, melyek a magyar fordítástörténetet, vagy annak egyes fejezeteit tárgyalva térnek ki Babits fordítói elveire és gyakorlatára. Ezen munkák megfogalmazzak egy hipotézist a magyar fordításirodalom történeti fejlődéséről (vagy alakváltozásairól), majd ennek fényében előadnak egy narratívát, amely az egyes szerzők szövegeiből vett idézetek segítségével igazolni látszik a megfogalmazott hipotéziseket. Véleményem szerint ez rendkívül nehéz és kockázatos műfaj, és nem ritkán zsákutcába vezet, mert egyrészt hatalmas erudíciót és széleskörű nyelvismeretet, másrészt komoly szintetizáló képességet követel meg az értelmezőtől; s ezen ismérvek némelykor érezhető hiányosságai jelentősen csökkentik a felállított hipotézis meggyőző erejét. E megközelítés alapján született művek közül éppen ezért csupán azt a két monográfiát emelem ki, amelyek elkerülve a műfaj buktatóit,

¹ Csak néhány példát hozva a *Pokol* megjelenése utáni első recenziókból: DOMBI 1913; RÁCZ 1913; RADÓ 1914.

² Itt is csak pár példával élve: HARSÁNYI 1912; KOSZTOLÁNYI 1913; DIENES 1913.

meggyőző értelmezésekkel szolgálnak, s így mindenképp érdemes támaszkodni rájuk egy-egy szerző – jelen esetben Babits – fordítási elveinek és gyakorlatának tárgyalásakor. A 2003-ban megjelent monográfiájában Polgár Anikó Catullus 20. századi magyar fordításait vizsgálta, s rámutatott azon fordítói eljárásokra, melyek Babitsot és részben nemzedékének tagjait jellemzik: Polgár Babits fordítói szemléletét a „nyugatos paradigma” egyik lehetséges példajaként említi, vagyis azon elvrendszer érvényesülését véli áttetszeni Babits fordításaiban, melynek lényege az „integráció” eljárásának alkalmazása, azaz „a műfordító egyéniségének lehető legnagyobb mértékű átsugárzása a fordított versbe.”³

Hasonlóan jelentősnek vélem Józán Ildikó 2009-es monográfiáját, amely elsősorban a magyar fordításelmélet történeti változásait kívánja szemléltetni. A Babitsnak szentelt fejezet egyik igen jelentős hozadéka, hogy Babits műfordítói elvi meglátásainak ismertetésekor bevezeti az „értelmezői fölény” fogalmát, ami valójában Babits azon elméleti (és gyakorlati) pozíciójára utal, hogy a fordító mint értelmező „teljesen saját befolyása alá hajtja” mind az eredeti szöveg jelentéslehetőségeit, mint az önmaga által előállított fordított szöveg értelmezési lehetőségeit.⁴ E gondolatra és a belőle következő gyakorlati fordítói eljárásokra a továbbiakban számos esetben kell majd utalnom.

Ugyanakkor jelen munka nem kívánja osztani sem a fent említett – leginkább a recenziókra jellemző – értékelő, sem a nagylélegzetű áttekintésekre jellemző szintetizáló szemléletet. Az előbbit azért nem, mert egy száz évvel ezelőtt keletkezett fordítás vizsgálatakor némiképp érdektelennek vélem az értékelői viszonyulást. Ezzel korántsem akarom azt állítani, hogy ne lenne létjogosultsága a fordítások – bármiféle fordítói kritériumok szerinti – bírálatának. Fordításról lévén szó, nem tekinthetünk el a ténytől, hogy a szöveg nem saját jogon kéri az olvasó figyelmét, hanem közvetíteni szeretne egy másik alkotást. Világos, hogy jelentős kritikai feladat annak bemutatása, hogy e szándéknak mennyiben felel meg a megvalósult mű. Főleg egy olyan alkotás esetében, mint az *Isteni színjáték*, amely középiskolai, egyetemi tananyag, nyilvánvalóan szükséges, hogy elgondolkodjunk az eredeti és a fordítás ellentmondásairól. Az olvasók kezébe mindenki olyan világirodalmi klasszikusokat és olyan Dantét szeretne adni, amelyik a lehető legközelebb áll az eredeti szövegéhez és szelleméhez. Hogy a babitsi *Isteni színjáték* megfelel-e a hű fordítás kritériumainak, az

³ POLGÁR 2003: 40-41; valamint 87-92. Vö. továbbá POLGÁR 2011: 210-225.

⁴ JÓZÁN 2009: 111-112.

tehát fontos kérdés, de a Babits-kutatást megkímélném ilyen dilemmáktól. Annál is inkább, mert egy „fordítás sikerének nem a forrásszöveghez való hűség a föltétele, hanem az, hogy az átköltés képes-e beilleszkedni a célnyelv hagyományába”.⁵ Ha így vetjük fel a problémát, akkor nem lehet kérdéses, hogy Babits fordítása az egyik legsikeresebb magyar fordítás.

Tehát az eredeti és a fordított szöveg viszonylatában értelmezhető hűség fogalmáról nem kívánok a továbbiakban szót ejteni. Az állítás, mely szerint van egy „igazi”, „dantei” *Isteni színjáték*, s a fordításnak ezt kellene hűen visszaadnia, mai irodalomértésünk perspektívájából nézve nehezen értelmezhető, miként az is, hogy a babitsi dekadens magyar Dante lehet ugyan szép, de hűtlen az eredetihez.⁶ Az igazi Dante talán valóban „nyugodt, klasszikus, népi ízektől duzzadó”, miként Képes Géza látta,⁷ de ugyanolyan joggal lehet dekadens is. Babits igazi Dantéja részben dekadens, részben népies, részben lírai, részben mesterkéltségek stb., s ezen jellemzők arányos érvényesülése alakítja olyanná fordítását, amilyen. A fordítás vizsgálatakor azt látom kritikusi feladatnak, hogy Babits „igazi” Dantéját próbáljuk felmutatni – túl könnyű mutatvány előhalászni egy Dante-értelmezést, és annak érvrendszerével szétzúzni egy másik alapján született fordítást. A hűség fogalma eszerint leginkább úgy tételezhető, hogy a fordítás mennyiben hű a saját maga megalkotta Dante-képhez. Ez azt is jelenti, hogy megpróbálom – már amennyire lehetséges – alapvetően Babits Dante-értelmezését megérteni és bemutatni, nem engedve teret a saját Dante-értelmezésem beszüremkedésének.⁸

Mivel könyvem leginkább Babits fordításának filológiai vizsgálatára törekszik, egyértelmű, hogy nem tud sokat hozzátenni a nagylélegzetű fordítástudományi összefoglalókhöz sem. (Ezt egyébként kompetenciáim sem tennék lehetővé.) Munkám

⁵ SZEGEDY-MASZÁK 1998: 70.

⁶ Ezért a mondatért elnézést kérek Rába Györgytől.

⁷ KÉPES 1949: 92.

⁸ Már csak azért sem, mert bár lenyűgöz Babits szövegének szépsége és Dante-értelmezésének a fordításban szinte mindenütt érvényesülő monumentalitása, egyetérteni vele mégsem tudok. Szerintem egyáltalán nem olyan Dante, mint amilyennek Babits láttatni kívánja. Csak értelmezése legkritikusabb pontjaira rámutatva: Babits szerint az *Isteni színjáték* lírai alkotás; nyelvének egyik meghatározó eleme a plasztikusság és a zeneiség; s ezen összetevők meghatározzák olvasásának mikéntjét is: az énekeket folyamatosan, jegyzetek nélkül kell olvasni. Magam úgy vélem, hogy az *Isteni színjáték* valahol a verses regény és a tanköltemény műfaja között helyezhető el, nyelvének pedig a többszólamúság és a mondatszerkesztés szigora a legfontosabb ismérvei. Ebből következik, hogy minél több tárgyi és nyelvi jegyzettel együtt szeretem olvasni, mert meggyőződésem, hogy az eredeti mű megfogadásakor a poétikai koncepció részét képezte, hogy majdan jegyzetek sokasága fog a szöveghez íródni.

elkezdésekor nem az érdekelt, hogy Babits hol helyezhető el a magyar fordítástörténet folyamában, hanem szinte kizárólag az, hogy miként olvasta, értelmezte és fordította az *Isteni színjátékot*. (Ugyanakkor azt megtiszteltetésnek vélném, ha a későbbiek folyamán az itt leírt eredmények hozzájárulnánk egy fordítástudományi szintézis létrejöttéhez.) Mindezzel jelzem azt is, hogy csupán csekély mértékben fogom felhasználni a fordításelmélet és -tudomány tapasztalatait és érvrendszerét. A fordítástudomány mindkét – nyelvészeti és hermeneutikai – nagy irányzata a célnyelvi és a forrásnyelvi szöveg (és sokszor: közeg) egybevetetőségét, egymásra hatását, párbeszédét stb. vizsgálja, és megpróbál az egyes fordítások tapasztalatai alapján általános elveket levonni. (Ezért is nevezik elméletnek.) Noha a továbbiakban sokszor fogom magam is összevetni Dante szövegét Babitséval, de mindenhol a babitsi szöveg sajátosságait kívánom vizsgálni, függetlenül attól, hogy az egyes megoldások mögött miféle általános – tehát más szövegek átültetésekor is használható – fordítói, értelmezői, olvasói mechanizmus sejlik föl.

Megközelítésemben a filológia, textológia szempontjait és módszereit kívánom érvényesíteni. Arra próbálok adekvát, alátámasztható és szövegszerűen bizonyítható válaszokat keresni, hogy mikor, miért, hogyan jött létre Babits fordítása. E tekintetben leginkább Rába Györgyhez tudok csatlakozni, aki *A szép hűtlenek* című könyv Babits Mihályt tárgyaló fejezetében a műfordításoknak a babitsi életművön belül elfoglalt helyét, a költői tolmácsolásoknak az eredeti Babits-versekre gyakorolt termékenyítő hatását, s az egyes fordítások mögötti poétikai elveket vizsgálja.⁹ Kiemelendő továbbá Sárközy Péter néhány tanulmánya, amelyek, legalábbis szemléletükben, Rába György munkájával rokoníthatóak. Értelmezése a dantei mű fordításának korhoz kötöttségét hangsúlyozza, illetve azt, hogy a babitsi fordításról mondott bármiféle ítélet csakis a szerző életművének egyéb darabjaival, valamint a korszak dantológiájával való összevetés fényében értelmezhető.¹⁰ Jól látható, hogy mind Rába György, mind Sárközy Péter erőfeszítései arra irányulnak, hogy a kritikai diskurzust eltávolítsák attól a problémakörtől, amelynek legfőbb tárgya a forrás- és célnyelvi szöveg összevetése, s az ebből leszűrhető tapasztalatok értékítéletre váltása. És ez, véleményem szerint, igen tiszteletreméltó erőfeszítés, hiszen arról tanúskodik, hogy az említett szerzők a babitsi fordítást önmagában, tehát nem csupán a forrásnyelvi szövegekkel történő egybevetés perspektívájában tartják kutatásra méltónak.

⁹ RÁBA 1969: 14-187.

¹⁰ SÁRKÖZY 2002: 595.

Noha munkám címe talán kicsit sokat ígér, az alcímmel próbáltam jobban körülhatárolni a vizsgálandó témakört. Az alcímet olvasva azonban joggal szegezhetné nekem bárki a kérdést, hogy az *Isteni színjáték*–fordítás egyetlen főrészenek, a *Pokol*nak, keletkezéstörténeti és filológiai vizsgálata vajon elégséges-e ahhoz, hogy a Babitsot és Dantét összekötő ezernyi szárról kimerítő képet kapjunk. Válaszul azt mondhatom, hogy egyrészt munkám általában – vagyis a *Pokol*–fordításon túlmutatóan – kíván értekezni Babits és Dante kapcsolatáról, viszont például a *Pokol* magyaráításából meríti. Mindennek elvi oka az, hogy meggyőződésem szerint Babits Dante-értelmezése a *Pokol*–fordítás készítése alatt kristályosodik ki, és ezek után már hangsúlyaiában nem változik. De egy gyakorlati ok is arra késztetett, hogy csak a *Pokol* fordítását tárgyaljam behatóbban: magam is némiképp bizonytalan vagyok megközelítem tarthatóságában és meggyőző erejében, s mivel évek óta készítem az *Isteni színjáték* kritikai kiadását, fontosnak láttam, hogy egy jól körülhatárolható, mégis nagyobb lélegzetű részletet kísérletképp a szakmai közönség elé bocsássak.¹¹

A különböző *Isteni színjáték*–kommentárokra sorközi, kiskapitálissal szedett hivatkozással utalok, és a hivatkozáskor nem szerepeltettem az oldalszámot. Egyrészt a szövegösszefüggésből nyilvánvaló, hogy a *Commedia* melyik sorára vonatkozó jegyzetre utalok (ha mégsem nyilvánvaló, akkor jelzem az oldalszámot), s ez biztosítja a visszakereshetőséget; másrészt a Dartmouth Dante Project honlapján ezen kommentárok, megbízható elektronikus szöveggel és a sorok szerinti keresés lehetőségét nyújtva, ingyenesen megtekinthetőek. Magam is sokszor támaszkodtam e hálózati kiadásokra. Azon ritka esetekben, ahol nem a szövegösszefüggésből kikövetkeztethető sor kommentárjára hivatkozom, ott feltüntettem a papíralapú kiadás oldalszámait. A *Divina Commedia* idézeteiben, ahol külön nem jelzem a szöveggonдозót, a SCARTAZZINI-VANDELLI 1903 kritikai szövegét hozom.

Tanácsaikkal, biztatásukkal és kritikájukkal sokan segítettek munkám során. Hálaosan köszönöm nekik: Dávid Kinga, Domokos György, Draskóczy Eszter, Hoffmann Béla, Kelemen János, Kelevéz Ágnes, Nagy József, Armando Nuzzo, Pál József, Sárközy Péter, Sipos Lajos, Tóth Tihamér. Külön köszönet illeti Nádasy Ádámot, aki elolvasta a szöveg kéziratát, és számos helyen javításra, a leírtak át gondolására ösztönzött.

¹¹ A itt közölt szöveg egyes részletei már közlésre kerültek, az alábbiak szerint: 1.3. = MÁTYUS 2006. 1.4. = MÁTYUS 2007. 2.1. = MÁTYUS 2008. 2.2.2. = MÁTYUS 2011. 3.1; 3.2 és 4.4.3. = MÁTYUS 2014. Gondolatmenetük, érveik jelen kötetben sem módosultak jelentősen, de néhol komoly stiláris és szerkezeti változtatásoknak vettem alá e részleteket.

1. A FORDÍTÁS ELŐZMÉNYEI ÉS AZ ELSŐ TALÁLKOZÁS A SZÖVEGGEL

1.1. Babits tanulói és Dante

Sajnos nem rendelkezünk olyan dokumentumokkal, amelyek alapján egyértelműen datálhatnánk Babits megismerkedését Dante főművével. Valójában csak magának a költőnek és egykori iskolatársainak viszonylag kései visszaemlékezései szolgálhatnak támpontul: ezek kétséget kizáróan hitelesek és egyirányba mutatnak, ám a pontos datálást nem teszik lehetővé.

Az 1920. november 15-én, Szabó Lőrincnek előszóban előadott babitsi múltidézés tanúsága szerint a pécsi diákok alatt került először kezébe az olasz szöveg, noha ekkor még – lévén olaszul nem tudott – csak a kötetet díszítő szuggesztív illusztrációk ragadhatták meg képzeletét. A táblabíró atyai barát és német műfordító, Ciglányi Béla otthonában volt lehetősége bepillantani a műbe:

Ciglányinak 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. Ciglányi el is mondta nagyjából, hogy miről szól.¹²

Valószínűsíthető, hogy a Ciglányinál tett látogatásokra még Babits apjának életében, vagyis 1898 májusát megelőzően került sor. De bizonyos, hogy az 1896. május 15-én, a millenniumi kiállítás alkalmával a Városligetben megnyílt Pokol-körképet is látta az ifjú Babits.¹³ A Molnár Árpád és Trill Károly által festett panoráma a dantei Pokol legszuggesztívebb jeleneteit és a túlvilág első országának a kor legmodernebb eszközeivel megelevenített topográfiját kívánta a látogató elé tárni. A körkép korabeli sajtóvisszhangja jól mutatja, hogy a kiállítás megálmodói sikerrel jártak: a Dante által leírt és elképzelt világ megrázó erejű összművészeti alkotásként került bemutatásra.¹⁴ Érdeemes megfigyelni, hogy Babits kései visszaemlékezéseinek tanúsága szerint ifjúként korántsem a szöveg, hanem az *Isteni színjáték* ihlette képzőművésze-

¹² SZABÓ L. 1974: 36.

¹³ BMH: b/5; idézi SÁRKÓZY 2002: 409

¹⁴ KAPOSI 1911: 265-267; KOVÁCS 1997.

ti alkotások ragadták meg képzeletét. Danténak a romantikától kezdődő újralfelfedezése óta persze mindig mindenki hangsúlyozta a *Komédia* világának alapvető vizualitását, s éppen a 19. század az, melyben a legtöbb Dante-illusztráció született. Kiemelendő továbbá, hogy Babits, aki könyvtára számára „nem gyűjtötte a ritkaságokat, sem a különösen szép darabokat”,¹⁵ a húszas évek végére „kisebb gyűjteményre” tett szert az *Isteni színjáték* különböző nyelvű illusztrált kiadásáiból.¹⁶ Ha a fiatal Babits első, s mint látjuk tartós és meghatározó élményei a később lefordítandó mű képi világához kalauzolnak, akkor e tény jó lesz szem előtt tartanunk a fordítás sajátosságainak értelmezésekor is.

1940-ben, a San Remo-díj elnyerésekor több újság riporterének nyilatkozik Babits, s mindannyiszor egy igen hosszú időszakként tárja elének azt a folyamatot, amely végül a fordítás megalkotásához vezetett. „Dantéval már diákkoromban kezdtem foglalkozni, de Dante-fordításom gondolata csak erdélyi magányomban érett meg” – írja az olasz kitüntetés kapcsán született önéletrajzában.¹⁷ „Még diákkoromban kezdtem meg a fordítás munkáját, inkább csak gyakorlatból magamnak kezdtem lefordítani egyes részeket” – mondja az Esti Újság riporterének.¹⁸ A Cs. Szabó Lászlónak adott 1940-es rádióinterjúban is hasonlóan fogalmaz Babits:

Vidéki diák voltam, mikor [Dante] először elém került fordításban. Mintha ködön át láttam volna valami gyönyörűt. Úgy éreztem, nem bírom ki, hogy eredetiben meg ne ismerjem. Megszereztem a könyvet, s kommentár nélkül, nyelvtudás nélkül, egy rossz szótárral próbáltam kihámozni a csodálatos sorok értelmét. Nemsokára fordítani kezdtem, itt is, ott is, csak úgy magamnak. Szinte azért, hogy magam számára közelebb hozzam. Szinte csak azért, hogy jobban megértssem. Boldog örömmel éreztem egyre jobban és jobban, hogy édes hazai nyelvem megbírja a Dante hatalmas szárnyalását, visszhangozni tudja zenéjét. De hosszú esztendők teltek még el, míg megfogant a vakmerő gondolat, a fölszaporodott töredékeket teljes magyar Dantévá egészíteni ki.¹⁹

A múltidézések közös vonása, hogy a diákevekre teszik az *Isteni színjátékkal* való ismerkedést, ám minden esetben hatalmas időintervallumot ölelnek át, s ennek alap-

¹⁵ VAS 1978: 145.

¹⁶ BMET: II, 159.

¹⁷ TÉGLÁS 1997: 414.

¹⁸ TÉGLÁS 1997: 416.

¹⁹ TÉGLÁS 1997: 420.

ján lehetetlen pontosan megmondani, hogy a szöveggel való egyre intenzívebbé váló kapcsolat különböző állomásai mikorra estek.

A „diákévek” megjelölés majdhogynem két évtizedet jelölhet, ám ha csak a „vidéki” diákévekre korlátozzuk figyelmünket, akkor ismét a pécsi gimnáziumi tanulmányok időszakához jutunk. Mint láttuk, Szabó Lőrincnek Babits csak a Gustave Doré által illusztrált olasz kötetéről emlékezett meg, ám korántsem lehetetlen, hogy a magyar Dante is kezébe került már a pécsi évek alatt. Gebhardt József, költőnk kisiskolás osztálytársa, felidézve a közös iskolába menetelek, beszélgetések és sakkozások élményét, egy érdekes adattal szolgál. Miután bemutatja Babits nagybátyjának, dr. Kelemen Mihálynak pécsi otthonát, beszámol arról, hogy az ifjú költőt leginkább a „sakkozás és az a gyönyörű könyvtár vonzotta”. Az iskolatárs emlékezete szerint „börkötéses klasszikusok – Dante is – ebből a könyvtárból kerültek először Miska kezébe”.²⁰ Habár világos, hogy a közös élményeket felidéző osztálytárs emlékeire komoly befolyásoló erőként hathatott Babits későbbi költői pályája, még sincs okunk szavait kétségbe vonni. Nagyon is valószínű, hogy egy korabeli vidéki értelmiségi könyvtárának polcain helyet kapott az akkor már több magyar fordításban is kiadott és viszonylag népszerű *Isteni színjáték*. S az is meglehet, hogy Babits valóban bele is lapozott egy-egy énekbe, s talán a teljes művel is megismerkedett – bár itt már a puszta feltételezések talajára léptem.

Ha elfogadjuk a szöveggel való pécsi ismerkedés lehetőségét, csodálkozva vehetjük észre, hogy az egyetemi években hosszú csend övezi Babits részéről Dantét. Sehol nem utal rá, az általa felvett egyetemi előadások egyikében sem valószínű, hogy hallott volna Dantéről,²¹ s még a barátaival folytatott, számos irodalmi problémát megtárgyaló levelezésben sem tűnik fel a firenzei költő neve. Igaz ugyan, hogy Kosztolányi többször is utal a *Komédiára*, és Dantét néhol irodalomtörténeti és –elméleti fejtegetései során példaként használja,²² de Babits részéről ezekre nincs válasz. Hasonló csend uralja a bajai éveket is, holott a fiatal gyakorlótanárnak lehetősége lett volna egyik tudós kollégájával is megvitatnia a dantei szöveg által felvetett problémákat. A későbbi *Timár Virgil fia* című regény címszereplőjéhez is modellként szolgáló Dombi Márk jól értett olaszul,²³ és a *Komédia* szövege sem volt teljesen idegen terep számára, amint azt az éppen a babitsi fordítás egyes canticáinak

²⁰ TŰSKÉS 1984: 87; valamint BELIA 1983: 94.

²¹ BELIA 1983: 146-151.

²² BML 90-06: 89; 117; valamint KDL 01-07: 150; 201-202; 439.

²³ SIPOS 2001: 339-340.

megjelenésekor publikált nem túlságosan kedvező, de az eredeti mű alapos ismeretét mutató recenziói alapján láthatjuk.²⁴

1.2. Szeged és *Az örök folyosó*

Minden bizonnyal a szegedi tanárság idejére tehetjük Babits egyre komolyabbá váló dantei érdeklődésének kezdetét. Támpontunkként egy 1927-es, Vér Györgynek adott, és a Délmagyarországban megjelent interjú szolgál, melyben Babits így fogalmaz:

Nagyon sokat dolgoztam Szegeden, körülbelül ott születtek első kötetem jelentős versei, Dantéra is ott gondoltam először, bár akkor még nem tudtam, hogy mi fog következni.²⁵

Persze bizonytalan, hogy miként értsük a „Dantéra gondolni” fordulatot, ám talán nem járunk messze az igazságtól, ha úgy véljük, ekkor már, a művet behatóbban ismerve, komolyabb tanulmányok lehetősége merült fel Babitsban. Adalékként álljon itt egy „kedves anekdóta”, melyet Babits szegedi tanártársa, Borosnyay Károly örökített meg. A polihisztor Hegedűs Pál (Babits elődje a szegedi katedrán) Korona utcai lakásán a könyvek között válogatva Babits egy Dante-kiadásra lelt, és így kiáltott fel: „Szinte kedvet kaptam a Divina Commediát lefordítani”.²⁶ 1924-ben, a Nyugat Babitsot köszöntő számában Juhász Gyula egy visszaemlékezést közölt pályatársa szegedi napjairól, s akkori alkotói tevékenységére térve megemlítette, hogy „itt érlelődött meg benne a Dante-fordítás”.²⁷

Mindeddig, vagyis az 1906-7-es évekig, Dante nyomát nem tudjuk fellelni Babits eredeti műveiben sem, ám az 1907-ben született *Az örök folyosó* már olyan szövegnek tűnhet, melynek forrásai között Dantét is megemlíthetjük.²⁸ Rába György több helyütt is amellet érvelt, hogy az 1906-7-es *Az örök folyosó* szegedi megszövegezésé-

²⁴ DOMBI 1913.

²⁵ TÉGLÁS 1997: 210-211.

²⁶ APRÓ 1983: 128.

²⁷ JGYÖM7: 90.

²⁸ Babits versei a BMÖV alapján idézem.

sekor Babitsnak már „világos fogalommal kellett rendelkeznie az olasz klasszikusról”.²⁹ Rába érvei egyrészt a szöveg tartalmi elemeire koncentrálnak, amennyiben az „*Örök folyosó*” szimbolikus motívuma a *Pokol* új, megíratlan bugyraként tárul elénk”.³⁰ S valóban a szöveg által megidézett világ – a végtelennek ható, „rejtett forrású fényben” úszó tér, a „holt oszlopok” szegélyezte „üres ür”, a „külső” sötétség, melyben a „Pokol lakói fülnek” – könnyen felidézhetik az olvasóban a dantei *Pokol* képiségét. S ha a szöveget egy lélekállapot leírásának tekintjük – s erre a babitsi tárgyias líra-poétikát, valamint Fülep Lajos Dante-értelmezését³¹ elfogadjuk megerősítő érvként –, úgy könnyen feltételezhető, hogy a vers a *Pokol* tornácának lakóit jellemző állapot megidézése. A dantei nemes kastély lakói, az antikvitás nagy szellemei, éppen a sehová nem tartozás és a kitaszitottság szenvedői, kiknek léte mintegy „fel van függesztve” (*sospesi*). Ugyanígy a babitsi szöveg narrátorát is a végtelenbe vetettség érzése hatja át: „A síma égnek semmi ránca / s szemed a földet nem leli.” Mindez azonban csupán asszociáció, melyhez konkrét filológiai érvek nem kapcsolódnak, ahogyan egyébként Rába értelmezésében is csupán sejtés marad a motivikus kapcsolat. Hiszen éppen a kiváló Babits kutató figyelmeztet, hogy a szöveg tematikus felépítése sokkal inkább idézi Nietzsche szellemiségét, mint Dantéét: „a vers köldökzsinórja Nietzschéhez fűződik, az ő *örök visszatérés* elméletének képi élménye alakult tovább *Az örök folyosóvá*”.³²

Rába György másrészt *Az örök folyosó* formai jegyeiben is Dante nyomát véli felfedezni. Eerre persze az indítja, hogy a szöveg tercinában íródott – igaz ugyan, hogy sem a szótagszám, sem pedig a rímelés tekintetében nem követi a dantei mintát. Ennek ellenére – állítja Rába – „irodalmunkban a tercina használata valamilyen összefüggésben van Dantéval”.³³ Azt hiszem, igazat kell adni a költő-filológusnak, de egy rövid kitérő erejéig érdemes elidőzni a problémán. Kétségtelen, hogy a tercina alapvetően olasz és dantei sajátosság, s minden előfordulásánál él a gyanú, hogy a formaválasztást a firenzei költő ihlette. De e gyanú nem mindig igazolható, mert vannak olyan esetek, amikor Dantétól függetlenül tűnik fel az irodalomban a hármás rím. S persze maga Babits is találkozhatott olyan tercinában írott költeménnyel, amelynek csak áttételesen van köze Dantéhoz. Sőt, Lacomte de Lisle *In excelsis* című, a

²⁹ RÁBA 1966: 567.

³⁰ RÁBA 1981: 224.

³¹ FÜLEP 1921.

³² RÁBA 1981: 223.

³³ RÁBA 1969: 118.

dantei formát követő versét még magyarra is ültette 1904-ben. Vagyis van arra adat, hogy Dantétól függetlenül is lehet tercinában verselni, s Babits nagyon is jól ismerte e lehetőséget. Mindez nem cáfolja Rába György egyébként hathatós érveit, csupán figyelmeztet arra a tényre, hogy *Az örök folyosó* dantei ihletettségének problémája nyitott kérdés, és filológiailag nincs teljesen meggyőző bizonyítékunk arra, hogy a szöveg a *Divina commedia* olvasása után és annak hatására született. Ez pedig azért fontos, mert így nem jelenthető ki teljes bizonyossággal, hogy Babits már 1906-ban megismerkedett a később lefordítandó nagy művel. Ugyanakkor Rába György interpretációja van annyira meggyőző, hogy annak alapján – legalábbis munkahipotézisként – elfogadjuk az 1907-es dátumot mint *terminus ante quem* a Dante-szöveg babitsi olvasása tekintetében.

1.3. Babits első olasz *Commediája*

Az első olyan korabeli dokumentum, ami minden kétséget kizáróan jelzi Babits megismerkedését az eredeti olasz szöveggel, az az OSZK Kézirattárában őrzött *Divina Commedia*, amely költőnk autográf széljegyzeteit tartalmazza:

La Divina Commedia di Dante ALIGHIERI, corredata dei segni della pronunzia e di nuòvi spediènti utili all'evidènza ai raffronti alle ricerche, alla memorazione dal Prof. Dr. Luigi POLACCO, Seconda edizione dal medesimo riveduta e arricchita di una tavola delle parti, Ulrico Hoepli Editore-libraio della Real Casa, Milano 1900, XIV, 400, [1].³⁴

A könyv kemény kartonált kötésben készült, a borítón a rövid címadatokon és a kiadó megnevezésén kívül egy aranyozott Dante-fej látható. A gerincen, léniák között, a szerző neve és a mű címe olvasható. A *Purgatóriumot* tartalmazó lapok (137–268) szélei pirossal festettek, jól elkülönül tehát a három főrész. A kötet jelenlegi állapota rossz: mind az első, mind a hátsó borító levált, s a gerinc is sérült. A címadatokat tartalmazó első oldalon Babits Mihály fekete tintával írt kézjegye olvasható. A kötet

³⁴ OSZK Kt Fond 172/172.

sorsáról mindössze a könyvtári katalóguscédula azon információjával rendelkezem, hogy az OSZK 1966-ban vásárolta Dr. Györgyi Gézáánétól.

A zsebkönyv méretű kötet mindenféle jegyzet nélkül közli a szöveget, a mű cselekményének megértését megkönnyítendő azonban rövid tematikus utalások kerültek a margóra. A szöveg közlésekor a szöveggondozó, legalábbis az előszó tanúsága szerint, mindenekelőtt a korszak legkitűnőbb kiadására, a Scartazzini-féle *Divina Commediára* támaszkodott.³⁵ Ugyanakkor számos nyomdahiba tarkítja a kiadást, ami így közel sem tekinthető filológiai mesterműnek. A szövegközlő elsődleges célja persze nem is egy kritikai kiadás pontosságával rekonstruált szöveg tálalása volt, hanem, ahogy a hosszú cím is jelzi, egy „kijetshű kiadás” [edizione ortofonica] elkészítése, amely a mű folyamán mindvégig jelzi a magán- és mássalhangzók pozíciójuknak megfelelő kijetési szabályait.

1.3.1. A kötet széljegyzeteinek datálása

Babits bejegyzéseinek vizsgálata alapján viszonylag nagy biztonsággal jelenthető ki, hogy ezek egyazon időben keletkeztek. Az egyes dantei főrészek, azon belül énekek megjegyzetelését nem választhatják el jelentősebb időintervallumok. Persze egy száz énekes, több mint 14000 sorból álló költemény olvasása és jegyzetelése során mindenképp számolnunk kell bizonyos megszakításokkal, esetünkben azonban mindez nem lehet jelentős. A lapszélre írt megjegyzések külleme, az apró betűs, jól olvasható, biztos vezetésű ceruzairás, valamint a jegyzetelés végig egységes módszere – Babits a szövegben aláhúz egy szót vagy kifejezést, majd a lapszálon lejegyzi magyar megfelelőjét – arra engednek következtetni, hogy egy olvasási periódus lenyomatai a margóra írt jegyzetek.

Nehezebb kérdés viszont ennek az egységes olvasási periódusnak a datálása. Itt csupán jelzem, s a későbbiek (2.1.1.) folyamán próbálom meg részletesen kifejteni, hogy költőnk 1908 őszén kezd majd bele a fordítás munkálataiba. E helyütt azt kívánom igazolni, hogy a jegyzetek még a fordítói munka megkezdése előtt születtek.

³⁵ SCARTAZZINI 1900.

Itt érdemes kicsit közelebről megismerkedni a Babits által jegyzetelt *Commediá*-val. A Polacco-kiadás jegyzetei egy olyan olvasótól származnak, aki először tartja kezében az olasz szöveget, és nyelvtudása is enyhén szólva hézagos. A legmegdöbentőbb jegyzetet 332. oldalon találjuk, ahol Babits a *mercato* szó mellé bejegyzi annak magyar megfelelőjét: *vásártér*. Szinte elképzelhetetlen, hogy aki egy kicsit is járatos a mindennapi olasz nyelvben, vagy egyszer volt már Itáliában – Babits első olasz útja 1908 nyarára esett – e kifejezést ne ismerje. Több ehhez hasonló, sokat használt és a hétköznapi kommunikáció nélkülözhetetlen alapszava mellett látjuk a magyar változatot: *pianura* – *sík* (139); *impara* – *tanul* (157); *maschio* – *férfi* (163); *Mi cambia' io* – *megváltoztam* (170); *gialla* – *sárga* (172); *si paghi* – *fizet* (175); *asciuga* – *kiszárit* (190); *guadagni* – *haszon, nyereség* (232); *inchiòstri* – *tinta* (239, 341); *rubare* – *rabolni* (309), és a sort még lehetne folytatni. Ugyanakkor feltűnő, hogy egyes kifejezéseket többször, szinte minden előfordulás alkalmával megjegyzeteli, kiszótárazza Babits. A *veleno* (*méreg*) főnév három helyen kap jegyzetet (258; 282; 342), a *scanno* (*pad*) főnév többes számú alakját, egymáshoz viszonylag közeli helyeken háromszor szótárazza ki Babits (191; 212; 328), míg a *pingere* (*taszítani, lökni*) ige különböző alakjait ötször jegyzeteli meg (*pinsi*, 143; *pinse*, 172; *pinge*, 181; *pinge*, 284; *pinti*, 321). Feltehető, hogy ezeknek a kifejezéseknek a jelentése, egy-két előfordulás után, már világos Babits előtt, ám magyar megfelelőjük mégis a margóra kerül. Ugyanez érvényes az olyan szavakra is, melyeknek jelentését más nyelvek, főleg a latin alapján könnyen felfejthette. A *lici* határozószó mellé Babits kétszer is lejegyzi a mai olasz, illetve a latin megfelelőjét: *li*, *illic* (55; 162). A jelenség okait vizsgálva azt mondhatjuk, hogy a nyelvet épp ekkor elsajátító Babits, mintegy megerősítésként önmaga számára, olyan kifejezéseket is megjegyzetel, melyeket már ismer. Ha olyan szóra lel, amelyet előzőleg megtanult, biztos kézzel viszi a margóra a magyar jelentést. Másfelől mindannyiunk tapasztalata, hogy egy idegen szöveg kiszótárazásakor korántsem csupán az ismeretlen kifejezéseket jegyezzük fel magunknak. A már ismert szavak jelentésének pontos megragadása a szövegértés szempontjából talán még fontosabb. Ezekben olyan biztos támpontra lelünk, amely köré csoportosítva a mondat még érthetetlen elemeit, máris sikerül valamiféle jelentést tulajdoníthatunk a szövegnek. Amikor Babits megjegyzeteli a már tudott szavakat is, csupán a dantei szövegfolyam első, számára értelemmel bíró csomópontját találja meg, amely megoldási kulcsként szolgál majd az adott mondat felfejtéséhez. Sok esetben maga a megoldás, vagyis a többi kifejezés jelenté-

se, már nem is kerül a kötet lapjaira, hiszen az összeállt értelemnek immár Babits emlékezetében, nem pedig a papírlapon kell megmaradnia. Mindennek fényében bátran kijelenthetjük, hogy a szöveg kiszótárazásakor Babits komoly nyelvi hiányosságokkal küzd ugyan, de az olvasás és értelmezés során, sőt talán annak köszönhetően, lassan elsajátítja az olasz, pontosabban a dantei nyelvet. Ám az is vitán felüli, hogy ekkori nyelvtudásával nem kezdetett volna bele a fordításba.

De túl a nyelvtudásbéli hiányosságokon, a széljegyzeteket készítő Babits nem igazán ismerhette a Dante-filológiát sem, amit nem lehet majd róla elmondani a fordítás készítésekor. A *tenzone* kifejezést kétszer is ellátja magyar megfelelőjével: *viszály* (22.), *vita* (175.). A *Tenzone* nemzetközi terminus, egy irodalmi műfajt, a középkori költészet egyik kedvelt formáját jelöli: verses vita, pajzán, durva és népies elemekkel átszőtt felelgetős. A dantei életműben és a 19. századi Dante-filológiában kicsit is jártas korabeli olvasónak nem kerülhette el figyelmét, hogy maga Dante is alkotott e műfajban, s hogy a Forese Donatival folytatott költői vetélkedése a 19. század dantológiájának egyik sokat vitatott kérdése volt. A három-három dantei és Forese Donati által írt szonetttről kialakult és attribúciós problémákkal tarkított korabeli tudományos diskurzus helyet kapott minden Dantét szisztematikusan tárgyaló monográfiában, és az *Isteni színjáték* különböző kiadásaihoz írott előszóban. Ugyanúgy, ahogy helyet kap majd a 1912-ben, a *Pokol* bevezetéseként született babitsi *Dante életében* is.³⁶ 1908-tól kezdődően, az olasz nyelv, de legalábbis a dantei nyelvezet egyre tökéletesedő ismeretében, valamint a dantisztikában szerzett komoly tapasztalatok birtokában Babitsnak bizonyosan nem okoztak volna gondot a fent idézett kifejezések.

S egy záró adalék az 1908 előtti datálásra. Tudjuk, hogy Babits 1908 végén már fordítja az *Isteni színjátékot*, azt azonban nem, hogy e kezdő dátum, s a mű 1912-es megjelenése között eltelt több mint négy évben milyen periódusokra osztva, milyen sorrendben, s milyen intenzitással végzi fordítói munkáját. Az első kiadás utolsó oldalain, a *Fordító megjegyzéseiben* elmondja, hogy a „legrégebbiek a III., V., XXII. és XXXIII. énekek”,³⁷ csakhogy az általunk tanulmányozott kötetben ehhez a négy énekhez összesen négy bejegyzés tartozik. Ha Babits 1908-ban a fordítással párhuzamosan jegyzetelte volna a könyvet, minden bizonnyal a négy éneket tartalmazó lapokon több nyoma maradt volna munkájának.

³⁶ KPk: 13. Az *Isteni színjáték* kéziratainak és kiadásainak leírását, és használt rövidítéseket ld. 5. fejezet.

³⁷ KPk: 331.

Végső elemzésben elmondható, hogy a kötet bejegyzései még a szisztematikusan végzett fordítás előtt, tehát 1908-at megelőzően születtek. Ettől sokkal pontosabb időmeghatározásra nincs módunk, de talán – kellő elővigyázatossággal – célszerű mégis 1907-re, a szegedi tanárkodás idejére datálnunk a dokumentumot, lévén a fent már bemutatott visszaemlékezések tanúsága alapján ekkor válik egyre szilárdabbá a fiatal Babits Dante iránti érdeklődése.

1.3.2. A szótározás célja

Mint jeleztem, a jegyzetelés módszere végig egységes: Babits az olasz szövegben aláhúz egyes szavakat, majd a lapszélre írja a magyar jelentést; vagyis a szótározás klasszikus esetével állunk szemben. A szótározás egy idegen nyelvű szöveg olvasása során a legegyszerűbb interpretációs tevékenység, amelynek célja az olvasott szöveg első, szó szerinti jelentésszintjének megragadása. Úgy tűnik, hogy a jegyzetelő Babits is csupán érteni szeretné az olasz szöveg mondatainak elsődleges jelentését, anélkül, hogy egy mélyebb és árnyaltabb interpretáció felvázolására törekedne. Dante számos életrajzi, történelmi, teológiai, bölcséleti utalása marad jegyzeteletlen, amiként nem találjuk nyomát annak sem, hogy Babits a szöveget átszövő motívumrendszer sajátosságaira összpontosítana, vagy a dantei szöveg igen gyakori, ókori szerzőktől vett vendégszövegeire figyelne. A kiírt olasz szavak is mindig első, vagy a szövegbe illő szótári jelentésükben jelennek meg. Babits nem keresi a szavakat, nem arról van szó, hogy a fordítás számára megtalált kifejezéseket viszi a kötet margójára, egyszerűen a megértés számára szükséges minimumot jegyzi le – későbbi átültetése során ennek megfelelően nagyon keveset hasznosít majd az itt megjelenő szavakból.

A korabeli magyar könyvpiacra két olasz-magyar zsebszótár létezett, a fiumei gimnázium négy tanára által 1887-ben szerkesztett *Dizionario*,³⁸ valamint a Kalóz J. Endre munkája révén létrejött 1898-as kiadású *Olasz-magyar és magyar olasz zsebszótár*.³⁹ A két szótár mindenben nagyon hasonlít egymásra, bár az előbbi valamivel

³⁸ *Dizionario* 1887.

³⁹ KALÓZ 1898.

több címszót tartalmaz. Szinte bizonyos, hogy Babits az 1887-es fiumei kiadásút használja az olvasás és értelmezés támaszául: egyrészt vannak olyan kiszótárazott kifejezések, amelyek a Kalóz-szótárban nem szerepelnek (pl.: *directani-hátsóláb* [98]; *putta-kéjlány* [179]; *Botoli-ebek*, [190]), másrészt azokon a helyeken, ahol egy szó esetében a két szótár nem azonos magyar kifejezést hoz, Babits jegyzete mindig a fiumei szójegyzéket követi (Például a *biacca* magyarítása Kalóz szerint *ólomfémér*, míg a négy szerzős szótár a *fehérólom* szót hozza, s ez szerepel Babits könyvének 73. oldalán.)

A kiszótárazott szavak mintegy 60%-a változtatás nélküli másolata a szótár adott szócikkeinek. A mechanikus másolás persze néhol problémákat is generál: a Pg. 26, 45. sorának *schife* igéje mellé Babits bemásolja a fiumei zsebszótár által hozott első két jelentést: *kitér*, *kerül*, ám a harmadikat, a szövegbe illőt (*utál*) már nem írja a margóra (238). Hasonló történik a Pr. 6, 115. sorának jegyzetelésekor is: az olasz *poggian* igealak mellé csak az első szótári jelentés kerül (*felszáll*), ami itt éppen ellentétes a szöveggörnyezetnek megfelelő értelemmel (291). Mindez komoly félreértések forrása lehetett az olvasás során, aminek azonban a későbbi fordításban nem maradt nyoma: a babitsi *Isteni színjáték* mindkét esetben pontosan és hűen adja vissza az eredeti olasz szöveget.

Ugyanakkor igen valószínűtlen, hogy a jegyzetelés alapján körvonalazható olasz tudása révén, ráadásul szerkesztői kommentár nélkül, Babits mindössze egy zsebszótár segítségével megértené Dante művét. Ehhez nagyon kevés az a kiszótárazott anyag, amely a kötetben olvasható. A kiírt kifejezések között nyilvánvalóan nem szerepel mindegyik, költőnk számára ismeretlen olasz szó, csupán azok, amelyek biztosítják, hogy az adott mondat jelentését egészében képes legyen megragadni. Világos, hogy Babits az olasz szöveg egészére figyel, a részleteket önmaga számára sem fejt fel pontosan. A jegyzetelés váltakozó intenzitása is egy bizonytalan, néhol csapongó, s csak egyes szövegrészletek esetében elmélyülni kívánó olvasói attitűd képét vetíti elénk. Vannak egyáltalán nem jegyzetelt énekek, más részeket viszont alaposan kiszótárazott Babits. Feltűnő, hogy a *Purgatorio* a két másik főrészhez képest sokkal több jegyzetet kapott, bár itt sem mindegyik ének hordoz bejegyzést. (Talán éppen ekkor alakult ki költőnkben az a vonzalom, amelynek majd *Purgatórium* előszavában ad hangot: „Jelen fordítás készítője a *Purgatórium*-ot szerette legjobban...”⁴⁰ Az *Inferno*ban ellenben átlagosan mindössze két jegyzet tartozik egy

⁴⁰ ISzR: 4.

énekhez. Elhamarkodott lenne azonban arra következtetni, hogy a szótárazatlanul hagyott részleteket Babits nem olvasta, vagy nem ebből a kötetből olvasta. Oldalakon keresztül érintetlenül marad a papír, majd a legváratlanabb helyen feltűnik egy-egy jegyzet, hogy aztán ismét „üres” oldalak következzenek. Ez a sajátosság inkább azt az olvasót idézi meg, aki néhol csak végigfutott a szövegen, aztán hirtelen valami felkelti érdeklődését, megáll, bejegyez, majd ismét folytatja az előbbi, lazább olvasást. Itt viszont abba a nehézségbe ütközünk, hogy 1907 előtt Babits olasz tudása egyszerűen nem teszi lehetővé az effajta felületes olvasást. A kijegyzetelt szövegrészek egyértelműen mutatják, hogy amikor Babits valóban pontosan utána megy a szavak jelentésének, akkor bizony sűrűn kell jegyezni. Ennek alapján úgy vélem, hogy az olvasás folyamán költőnk egy másik, bizonyára nem olasz nyelvű kommentált kiadást is szem előtt tartott. (E másik szöveg azért nem lehet olasz nyelvű, mert akkor nyilván abba jegyzetelt volna.)

E hipotézis felállításának jogosságát erősíti az a tény, hogy a vizsgált kiadás kommentár nélkül hozza a művet. Bármennyire is *poeta doctus*ként áll előttünk már a fiatal Babits is, azt mégsem képzelhetjük, hogy a *Divina Commedia* minden apró részletét és történeti utalását saját kútfőjéből felfejthette volna. Mindenképp számolnunk kell egy másik, fordított és kommentált kiadással, amelyet a nagy költemény eredetijének olvasása és megjegyzetelése közben folyamatosan szem előtt tartott. A Polacco-féle *Commedia* jegyzetei közül mindössze egy akad, amelynek segítségével ezt az erős hipotézist megpróbálhatom igazolni. Az *Inferno* 5, 59. *succedette* szavához Babits a következő megjegyzést fűzi: *sugger dette?* A jegyzet egyértelmű utalás a kor Dante-filológiájának egyik problémájára. Az adott helyen Dante a bujaság bűnöseit sorolja fel, s köztük Szemirámiszt említi:

Ell'è Semiramís, di cui si legge
che succedette a Nino e fu sua sposa

Babits tartalmilag is pontos fordításában:

Ez Semiramis, akit tudniillik
férje Nisus hagyott a trónon hátra

A *succedette* helyett a *sugger dette* variáns elfogadása esetén viszont nem követte, hanem szoptatta volna férjét Szemirámisz. A buják leírásának közepette talán megállhatná helyét egy ilyen olvasat, ám vitán felüli érvek állnak vele szemben. A texto-

lógiai probléma lényegét röviden így összegezhetjük: a londoni British Museum 22780-as, az oxfordi Bodleian Library 103-as jelzetű, 15. századi, vagyis viszonylag kései *Commedia*-kézirataiban, valamint a Lisszaboni Nemzeti Könyvtár O II 55-ös jelzetű hiányos Dante-kódexében az említett szöveghelyen a *succedette* helyett a *sugger dette* variáns olvasható. Ez alapján támadt a 19. század közepén heves vita a helyes olvasatról. Természetesen minden kétséget kizárólag a *succedette* a megfelelően rekonstruált variáns. Dante e helyütt az 5. században élt, s a középkor folyamán jól ismert történetíró Paulus Orosius *Historiarum Libri VII adversus paganos* című munkájából idéz szó szerinti fordításban. Orosiusnál ezt olvashatjuk: „Huic [Nisus] mortuo Semiramis uxor successit...” (I. 4, 7-8.)⁴¹

Számunkra az az érdekes, hogy a 19. században a kérdéssel minden fordító és kommentátor foglalkozott, megnevezve az általa helyesnek tartott olvasatot, ám a Polacco-kiadás nem érinti a problémát, tehát Babitsnak máshonnan kellett értesülnie róla. Mivel minden komolyabban kommentált *Commediában* feltűnik a kérdéskör, Babits egyszavas jegyzete alapján csak valószínűsíteni lehet, hogy melyik volt a forrása.

Mindkét nyomtatásban megjelent 19. századi teljes magyar *Pokol* utal a *sugger dette* olvasat lehetőségére.⁴² Szász Károly és Angyal János fordításait és kommentárjait Babits behatóan ismerte, s fordítása során fel is használta, de hogy már az átültetés megkezdése előtt is tanulmányozta volna Angyal munkáját, arról nincs adatunk. A fentebb idézett 1940-es rádióinterjú (és józan eszünk) alapján viszont tudjuk, hogy Babits fordításból ismeri meg a művet, s talán nem tévedünk, ha e fordításban Szász Károly munkáját látjuk. Az akadémikus tolmácsolása egyrészt igen népszerű, könnyen beszerezhető kiadás volt, másrészt Babits már 1908-ban úgy utal rá, mint aki kiválóan ismeri. Az 1908-ban Juhász Gyulához írott, a fordítás megkezdését bejelentő levélben Babits úgy fejt ki fordítói elveit, hogy közben tételesen mutatja ki a Szász-féle magyarítás hibáit.⁴³ Ezek alapján úgy vélem, hogy az olasz *Commedia* olvasásakor Babits asztalán mindvégig ott volt a fiumei kiadású zsebszótár, valamint Szász Károly *Isteni színjátéka*. Hogy az eddig mondottakat magának Babitsnak a tekintélyével is alátámasszuk, idézzük fel ismét a Cs. Szabó Lászlónak mondott szavakat: „Vidéki diák voltam, mikor [Dante] először elém került fordításban. Mintha ködön át láttam volna valami gyönyörűt. Úgy éreztem, nem bírom ki, hogy eredetiben

⁴¹ Vö. PETROCCHI 1994: II, 84.

⁴² ANGYAL 1878: 40-42; SZÁSZ 1885:141.

⁴³ BML 07-09: 107; BJKL: 173.

meg ne ismerjem. Megszereztem a könyvet, s kommentár nélkül, nyelvtudás nélkül, egy rossz szótárral próbáltam kihámozni a csodálatos sorok értelmét”.⁴⁴

Babits elsődleges célja tehát a sorok értelmének feltárása, de a jegyzetelés vizsgálata ennél többet is elárul. Nem kétséges, hogy a fiatal Babits nem csupán érdeklődő olvasó, hanem költő, aki ugyancsak odafigyel az előtte lévő szöveg poétikai sajátosságaira. Árulkodó már maga a tény is, hogy egy olyan kiadást szerzett meg, amely a dantei szöveg „helyes” kiejtésének rekonstrukcióját nevezi meg feladatául. S költőnk figyel is az egyes szavak kiejtését mutató jelekre. Az is elképzelhető, hogy önmaga számára skandalja Dante sorait. A *Költő és tolmácsa* című írásában ki is fejti, hogy a költői szövegek skandalva tárják fel legmélyebb és legfontosabb poétikai sajátosságaikat.⁴⁵ A Polacco-féle *Commedia* babitsi bejegyzései között van egy, amely a metrikára ügyelő jegyzetelőt idézi. Az *Inferno* 33, 45. sora a kötetben így szerepel:

e per suo sogno ciascuno dubitava

Nyilvánvalóan hibás a sor. Ebben a formában ugyanis nem endecasillabo, lévén szótagtöbblet jelentkezik. Elvileg két lehetőség lenne a rekonstrukcióra, vagyis elhagyhatnánk a sorkezdő kötőszót (*e*) is, de hogy valóban dantei lejtésű endecasillabo a minore-t (ahol a cezúra az ötödik szótagot követi) kapjunk, a legkézenfekvőbb megoldás a *ciascuno* kifejezés „o” hangjának törlése. Babits át is satírozza a fölösleges magánhangzót. Egy effajta hibára csak az az olvasó képes ráérezni, s csak az az olvasó tudja megfelelően javítani, aki valóban odafigyel a metrumra. (Mint fentebb láttuk, valószínűtlen, hogy Babits egy másik olasz kiadás alapján javítja a szöveget.)

De a verstani sajátosságok figyelemmel kísérése mellett, egy újabb érvet tudunk felhozni arra, hogy Babits ügyel a szöveg poétikai-esztétikai értékeire. Feltűnő, hogy a kiszótárazott olasz szavak döntő többsége, mintegy 80%-a, rímhelyzetben áll. (Vö.: Melléklet.) Azt állítottam, hogy Babitsot mindenképp a szöveg első jelentésének megragadása érdekli. Ilyen szempontból persze a rím��avak kiemelt súllyal esnek számításba. A dantei rím nem csupán verstani szükségszerűség, hanem értelmi, tartalmi csomópont is. A csattanóként érkező rímek megértése sok esetben feltárja a sor értelmét még akkor is, ha az előtte álló szavak jelentése homályban marad. Ám a rím��avak és belső kifejezések babitsi megjegyzetelésének aránya arról

⁴⁴ TÉGLÁS 1997: 420.

⁴⁵ BMET: I,523-529.

árulkodik, hogy nem csupán az effajta erős szemantikai többlettel rendelkező sorvégek kerülnek kiszótározásra. Inkább azt vélhetjük, hogy Babits nem egyszerűen megértés szükségzerű támpontjaiként néz a rím��avakra, hanem nagyon is foglalkoztatja a dantei rímképzés szabályrendszere. Azt vizsgálja, hogy a firenzei költő milyen szavakat, miért és hol csendít egybe. Anélkül, hogy Babitsnak az évtizedek folyamán többször módosuló, egyre világosabbá és mélyebbé váló Dante-interpretációját vizsgálánk, annyit mindenképp érdemes leszögezni, hogy egyvalami mindvégig állandó: a dantei vers alapjaként értett rímelés jelentőségének és erejének hangsúlyozása. Babits még mielőtt megkezdte volna a fordítást, 1908-ban, a már említett Juhász Gyulának írott levélben az „az utólérhetetlen terzinák szomorús csengéséről” beszél.⁴⁶ Az 1912-es, Dante fordításának kérdéseit tárgyaló *Műhelytanulmány* szerint „a rím nemcsak testhezálló köntöse, hanem szinte röpítő szárnya és irányadó csatornája a képzetnek”.⁴⁷ Még az *Európai irodalom története* is kitér a problémára: „a modernség kezdődik már a [dantei] nyelvvel és verssel: mert a klasszikus héroszi versek helyett a modern köznyelv rímei csendülnek itt”.⁴⁸ Jól látható tehát, hogy már az olasz szöveggel való első találkozás alkalmával egy olyan sajátosságra figyel fel Babits, ami egész dantista pályafutását és szemléletét befolyásolja majd.

1.3.3. A jegyzetek a későbbi fordítás fényében

Két probléma maradt hátra: egyrészt annak vizsgálata, hogy a babitsi szótározás eredményei tükröződnek-e a későbbi fordításban, másrészt elemeznünk kell, hogy az előttünk lévő olasz szöveg lehetett-e a forrása költőnk tolmácsolásának, vagyis ez a kiadás feküdt-e asztalán, miközben átültette magyarra a művet.

Már az eddigiek alapján is kiténik, hogy az első kérdésre nemleges választ kell adnunk. A jegyzetelés-olvasás és fordítás időben is jól elkülönül egymástól, ami már önmagában valószínűtlenné teszi, hogy közvetlen kapcsolatot, netán függést tételezünk fel a kétféle interpretációs tevékenység között. De meggyőzőbb érvünk, hogy mivel Babits célja egyértelműen a szöveg első jelentésének megragadása volt, a ki-

⁴⁶ BML 07-09: 107; BJKL: 173.

⁴⁷ BMET: I, 273.

⁴⁸ BMEIT: 134.

szótárazott szavak, néhány véletlennek vélhető kivételtől eltekintve, nem kerülnek át a fordításba. Esett már szó arról is, hogy a mechanikus szótárazás néhol hibák forrása is lehetne, sőt lehetett is az olvasás, értelmezés során, ám az esetlegesen hibásan kijegyzetelt szavak a fordításban már helyesen szerepelnek. Másfelől a fordítás megalkotásához sokkal több, sokkal figyelmesebb és elmélyültebb munka szükségeltett, mint amit Babits a szótárazás során elvégzett.

Ha a fordítás megalkotásakor Babits a jegyzetelés eredményeit közvetlenül nem is hasznosította, ez még nem zárja ki, hogy a Polacco-féle szöveg alapján dolgozott.

De minden jel arra mutat, hogy egy másik kiadásban kell keresnünk a babitsi fordítás alapját. Egyrészt számolnunk kell a ténnyel, hogy 1908 és 1912 között Babits könnyen hozzájuthatott számos sokkal jobb és filológiaiilag sokkal precízebben gondozott szövegkiadásokhoz, s ha így van, nyilván inkább ezekre támaszkodott, semmint a kommentálatlan, s több helyen hibás Polacco-szövegre. Nem ismerjük ugyan Babits könyvtárának olasz anyagát, de biztosan állíthatjuk, hogy – legalább már az újpesti tanárkodás évében – az alapvető Dante-kiadások és a kritikai irodalom legfontosabb munkái megtalálhatóak voltak a polcain, illetve módjában állott a megismerni ezeket.

Az 1927-es *Az én könyvtáram* című esszéjében szerényen ugyan, de egyértelműen közli, hogy komoly dantisztikai irodalom van birtokában: „Íme Dante-könyvtáram, mely életem egy egész epocháját őrzi, noha a legszükségesebb kézikönyveken, néhány fontos kiadás, kommentár, fordítás és tanulmány kollekciónál alig terjed túl”.⁴⁹

S ha a *Pokol*-fordítás éveiben még nem is lett volna olyan tetemes a Babits-könyvtár dantológiai állománya, a fiatal költőnek lehetősége volt a korszak bizonyára legjobb magyarországi Dante-könyvtárának köteteit tanulmányozni: Kaposi József rendelkezésére bocsátotta saját könyveit, illetve ismereteit (vö. 4.2.1).

Ha ezen közvetett adatokon túllépve, megpróbáljuk összevetni a Babits által írsaiban eredeti nyelven idézett szövegrészleteket a Polacco-féle kiadás megfelelő helyeivel, pontosabb kép tárul elénk. A *Dante fordításában*, Babits az *Inferno* 2, 127-130. sorait eredetiben, majd Ratisbonne francia szövege után saját tolmácsolásában is közli. Az itt szereplő „babitsi” és a Polacco által gondozott olasz szöveg eltéréseket mutat:

Babits

Qual’i fioretti, dal notturno gielo,
chinati e chiusi, poichè’l sol gl’imbianca,

Polacco

Quale i fioretti, dal notturno gèlo,
chinati e chiusi, pòi che il sol gl’imbianca,

⁴⁹ BMET: II, 159.

si drizzan tutti aperti in loro stelo,
Tal mi fec'io di mia virtude stanca.

si drizzan tutti apèrti in loro stélo:
Tal mi fec'io di mia virtude stanca.⁵⁰

A két szövegrészlet eltérési jelentősek ugyan, de esetünkben nem lehetnek perdöntőek. A 127. sor Babitsnál annyira romlott, hogy ebben a formában bizonyosan nem találhatta meg egyetlen olasz kiadásban sem. (A *quale* hasonlítószót Danténál nem követheti névelő – ebben egyébként romlott a Polacco szöveg is –, épp ezért az aposztróffal rövidített változata után az *i* mindig az *io* rövidülése, vagyis a szókapcsolat jelentése: mint én. A *gielo* pedig egyszerű helyesírási hiba, ami azonban nem lehet véletlen: a 125. sor rímiszava a *cielo*, s nyilván ez idézi fel Babits emlékeztében a *gielo* formát.) Azt gyaníthatjuk, hogy az idézett sorokat a tanulmány megszüvegezésekor Babits fejből veti papírra, s nem ellenőrzi helyességüket. Így viszont nem tudunk belőlük messzemenő következtetéseket levonni.

Bizonyító erejük viszont a *Purgatorio* 26, 140-149. sorai. Itt a provanszál költő, Arnaut Daniel beszél önmagáról, szerencsénkre anyanyelvén, nem pedig olaszul. Ezt a passzust, lévén Babits nem fordítja versben magyarra, egyszerűen átírja az előtte lévő kiadásból, ami kizárt, hogy a Polacco-féle szöveg lett volna. Íme:⁵¹

Babits

Tan m'abellis vostre cortes deman,
qu'ieu no me puese, ni-m voill a vos cobrire.
Jeu sui Arnaut, que plor e vau cantan;
consiros vei la passada folor,
e vei jauzen lo jorn, qu'esper, denan.
Ara us prec, per aquella valor
que vos guida al som d'esta escalina,
Sovenha vos a temps de ma dolor!

Polacco

Tan m'abellis vostre cortes deman,
qu'ieu no-m puese, ni-m voill a vos cobrire.
Jeu sui Arnaut, que plor e vau cantan,
car, sitot vei la passada folor,
eu vei jausen lo jorn, qu'esper, denan.
Ara vos prec, per aquella valor
que us guida al som de l'escalina,
Sovegna vos a temps de ma dolor!

A két szövegváltozat között olyan jelentős eltérések mutatkoznak, melyek alapján egyértelmű, hogy Babits forrását egy másik kiadásban kell keresnünk.

⁵⁰ A babitsi szöveg esetében a kéziratra támaszkodtam: MTA Ms 633/6. A Nyugatban megjelent változat néhol rontott, máshol javított a szövegen: 128. poi che il Sol; 129. Sidrizzan tutti apèrti; stélo:.

⁵¹ Babits szövegének esetében a kéziratra támaszkodtam: OSZK Fond III/2307/II. (Egyébként nincs eltérés a nyomtatásban megjelent változathoz képest.)

Összegzésként annyit mondhatunk, hogy az OSZK által őrzött, s Babits által jegyzetelt *Commedia*-kiadás nem lehet a magyar fordítás forrása, mindez azonban a könyv irodalomtörténeti jelentőségét nem csökkenti. Így is egy fontos dokumentum, amely a Babits Mihály és Dante közötti eszmei és költői kapcsolat egyik első tanúbizonysága. A kötet jegyzetei azt a pillanatot örökítik meg, amikor a Babits először vág neki, óriási lelkesedéssel ugyan, de szinte teljesen felkészületlenül az eredeti *Commedia* olvasásának. Költőként, de nem fordítóként, érdeklődve, de nem kutatva mélyed el a szövegben Babits, s világosan látható, hogy ekkor – valamikor 1907 előtt – még nem tudja, „hogymi fog következni”.

1.4. A fiatal Babits fordítói elvei

Mielőtt a *Pokol*-fordítás megszületésének útját végigkísérnénk, érdemes elidőzni a fiatal Babits versfordítói tevékenységének, valamint a művészi szöveg átültetéséről kialakított elveinek tanulságain. Az nem kérdéses, hogy Babits Mihály alkotói pályájának kezdetén meghatározó jelentőséggel bírnak a különböző versfordítások. Sokatmondó tény, hogy az első nyomtatásban megjelent Babits-szöveg egy fordítás: a *Szekszárd Vidéke* 1898-ban *Enyém vagy.* címmel közli költőnkől Julius Sturm egyik versének magyarítását. 1902-től pedig – a már említett szekszárdi lapban és a *Tolnavármegyében* – folyamatosan publikál versfordításokat; főképp Lenau, Nietzsche és Heine-szövegeket. Az egyre biztosabb francia és angol nyelvtudás birtokában aztán 1906-tól már Baudelaire, Richepin, Poe, Whitman verseket is közlésre ad.⁵² Ugyanakkor a nyomtatásban megjelent magyarítások csak töredékét teszik ki annak a hatalmas korpusznak, amely ekkor még a költő íróasztalának fiókjában marad.

A későbbi műfordításkötetekben megjelent, valamint a mai napig kiadatlan kéziratban maradt átültetések száma ugyanis vetekszik Babits eredeti alkotásainak mennyiségével. A már említett szerzőkön túl, a sokáig kiadatlanul maradt munkák között németből Heine, Goethe, Bodenstedt, Demhel, Hoffmannstahl, franciából Lamartine, Victor Hugo, Gautier, Laconte de Lisle és Verlaine, angoltól pedig Suckling, Wordsworth, Tennyson, Browning és Swinburne fordítások szerepelnek.

⁵² Vö.: BMB: 123-127.

Az első, s a kész munkák mennyiségéhez viszonyítottan igencsak szűkre szabott válogatást e magyarításokból Babits 1920-ban, a *Pávatollak* című kötetben tárja a nagyközönség elé. Noha a kiadások dátumát tekintve az 1920-as válogatás immáron harmadik műfordításkötete szerzőnknek – 1912-es a *Pokol*, 1916-ban pedig a Modern Könyvtár sorozatban *Wilde Oszkár verseiből* címmel jelent meg kötete –, a fordítások megszületésének dátumait tekintve azonban kétségtelen, hogy a *Pávatollak* magyarításai Babits alkotói és fordítói tevékenységének kezdeteihez visznek minket vissza. Az említett kötetben kiadott művek szinte mindegyike az 1910-es éveket megelőzően készült, vagyis ezen átültetések tekinthetők Babits első fordításainak.

1.4.1. A *Pávatollak* és a zsengek

Ugyanakkor a kiadatlan műfordítások figyelembevételével Rába György úgy véli, hogy a „*Pávatollak* előtt a zsengek korszakát is meg kell különböztetnünk”.⁵³ Eszerint tehát az *Isteni színjáték* magyarítása előtt Babits fordítói tevékenységét két korszakra kellene osztanunk. Rába György, miután kimerítően elemzi az OSZK Kt-ban őrzött zsengeket, arra a megállapításra jut, hogy e szövegek megszületése „jelentős részben külső, filozófiai indítékokra” vezethető vissza; továbbá ekkor „Babitsnak még nincs elhatározó élménye egy-egy költőről, s a műfordítás nyelvi fortélyaira sem eszmélt rá”.⁵⁴ Ezzel szemben a *Pávatollak* korszak szövegeiben költőnk egyre inkább törekszik az „alaki hűség elvének” minél pontosabb megtartására, fordításai „tónushűek”; s némiképp mindennek ellentmondva, vagy inkább ezt kiegészítve, Babits saját költői személyiségének az idegen költők általi gazdagítását tekinti legfőbb céljának.⁵⁵

Megjegyzem azonban, hogy a fenti distinkció nem érinti a fordítások feltételezett keletkezésének kronológiáját, hiszen a *Pávatollak* egyes darabjai időben jóval megelőzik a kötetbe fel nem vett, s itt „zsengekként” definiált munkákat. Anélkül, hogy Rába György érveit cáfolni kívánám, hangot kell adnom annak a sejtésemnek, hogy valójában Rába megkülönböztetésének alapja – miként már az első korszak fordításait definiáló terminus („zsengek”) is jelzi – az egyes fordítások esztétikai ér-

⁵³ RÁBA 1969: 15.

⁵⁴ RÁBA 1969: 24-25.

⁵⁵ RÁBA 1969: 25-29.

tékében, sikerülttségében rejlik. Egy effajta megközelítés azonban súlyos dilemmákat vet fel, hiszen a létrejött szöveg esztétikai minőségének perspektívájából szemléli a fordítás mögött felsejlő poétikai programot. Más szóval, a fordítások sikerülttségének fényében következtet a szöveg megszületésében szerepet játszó költői és fordítói szándékokra. Természetesen lehet létjogosultsága egy ilyen interpretációnak, de amennyiben úgy látjuk, hogy a megalkotott magyarítások esztétikai minőségének változékonysága mögött a szöveget életre hívó poétikai programok eltérése áll, akkor a fordító munkája mögött tudatos szemléletváltást kell feltételeznünk, vagyis azt kell gondolnunk, hogy Babits pályájának egy bizonyos pontján másként kezd viszonyulni a fordítandó szöveghez és általában a fordítás céljához, valamint módszereihez. Ha így lenne, akkor mindennek kronológiailag is igazolhatónak kellene lennie, azaz legalábbis körvonalaiban látszania kellene annak az időpontnak, amikor a szemléletváltás megtörténik. Mivel azonban – miként fentebb jeleztem – a kéziratban maradt, illetve a *Pávatollak* kötetben megjelent munkák datálása nem erősíti meg e feltevést, tehát kronológiailag nem osztható ketté Babits fordítói pályájának első szakasza, a magam részéről nem látok okot a zsengek és a kötetbe felvett átültetések megkülönböztetésére. Véleményem szerint egy fordítói program keretében jönnek létre ezek a szövegek. Az azonban nem lehet vita tárgya, hogy a létrejött fordítások minősége, finoman szólva, nem homogén.

1.4.2. A babitsi ízlés kiforratlansága

Ha ennek az egységes fordításpoétikai programnak a jellemzésére vállalkozunk, érdemes magának a szerzőnek a tekintélyét segítségül hívni. A *Pávatollak* előszavában ugyanis Babits egy rövid, de igen jelentős interpretációval szolgál. E bevezető szöveg annál inkább fontos lehet számunkra, mert az egyes darabok megírására mintegy 10-15 évvel korábban került sor, mint magának a kötetnek az összeállítására, vagyis a szerző már kívülről, egy évtized távolságából tekinthet vissza egykori szövegeire. Babits tehát a bevezetőben egyik, immár lezárt költői és fordítói korszakát elemzi, az ehhez mindenképp szükséges távolságtartás lehetőségeinek megléte mellett. Érdemes tehát az itt következő összegzést nem csupán egy szerző előszava-

ként, hanem egy szinte kívülálló interpretátor vagy kritikus megjegyzéseiként is olvasni. A jelentőségére való tekintettel a szöveget teljes terjedelmében idézem:

Pávatollakkal ékeskedem...

Ez a legújabb verseskötetem: csupa idegen vers. Mégis az én könyvem ez így együtt: Babits-könyv, semmi más. Nem 'reprezentál' ez semmit, semmiféle 'idegen költészetet'. Legfeljebb a magam inaséveit: mert a zöme az inasévekből való.

Egy részét csak azért merem műfordításnak nevezni, mert eredetinek nem merem. Mikor Dantét vagy Shakespeare-t fordítottam, a műfordítás minden igényét 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 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*. Tudatos félreértések vannak a versekben. És némelyik – mint a *Charmides* vagy a *Lótusz-evők* – egészen megtelt így a saját költészetem képzeletvilágával, a saját lelkem színeivel...

Máskülönben is: sokszor fog az olvasó ráismerni egy-egy szóra, egy-egy fordulatra, mely a magam verseiből lopózott be ide: vagy itt jelent meg először (próbálgatva az effektust), hogy aztán egy valóságos Babits-versben nyerjen végső helyet. Egy költői vázlatkönyv ez a könyv, stíltanulmányaim gyűjteménye. Sokszor egészen mindegy volt, hogy miből tanultam: véletlen vagy divat adta kezembe a poétákat – s kérem az olvasót, ne keresse itt izlésem történetét. Ne keressen itt mást, mint szép verseket, amiknek talán van némi létjoguk, bár származásuk kissé törvénytelen, s olyiknál nehéz lenne az igazi apát megnevezni. Ne keresse 'külföldi költők antológiáját', angolt, görögöt: hanem csak egy magyar költőt, egy szegény *graculus*-t, aki pávatollakkal ékeskedik...⁵⁶

A szöveg egyik legfontosabb állítása, hogy világosan elhatárolja a kötet fordításait éltető elveket és módszereket a későbbi, nagyobb lélegzetű magyarításokra (Dante, Shakespeare) jellemző fordításpoétikától. S míg az utóbbit a „műfordítás minden igényét” kielégíteni akaró törekvés jellemzi, addig a *Pávatollakban* tetten érhető fordítói attitűd egy nehezen körvonalazható, elméleti szinten sokszor reflektálatlan viszonyulás marad. Gondolatmenetem szempontjából ennek azért is lehet kiemelt jelentősége, mert rávilágít arra a radikális különbségre, amely a *Pávatollak*, s általában a fiatalkori műfordítások szövegeit elválasztja a Dante-átültetéstől. Ha most megpróbáljuk leírni Babits első fordítói korszakának legfontosabb sajátosságait, az alábbiakat említhetjük.

⁵⁶ BMKM: 411-412.

Az átültetendő szövegek, vagyis a fordításra méltónak vélt művek kiválasztását a véletlen, vagy a divat irányítja, következésképp a szövegek átültetési szándéka mögött nincs egy biztos és szilárd irodalomtörténeti kánon, amelyre a szerző támaszkodhatna. A fordítandó művek kiválasztásának esetlegessége és a babitsi ízlés instabilitásának ténye akkor tárul fel igazán, ha a *Pávatollak*-korszak fordításainak sokszínűségét a későbbi műfordításkötetekben érvényesülő jól körvonalazott szerkesztői koncepcióval vetjük össze.

Babits későbbi műfordításköteteiben ugyanis mindig egy világos szerkesztői és fordítói terv érvényesül: 1921-ben adja ki az *Erato* című gyűjteményt, amelyet Szabó Lőrincsel közösen megrendelésre készít, s melynek már alcíme is jelzi az egyértelmű szerkesztői koncepciót: *Az erotikus világeköltészet remekei*. 1923-ban jelenik meg, ismét közös munka eredményeként a *Romlás virágai*. Majd 1928-ban Edgar Allan Poe főképp prózai terméséből közöl válogatást Babits, *Groteszk és arabeszk* címmel. Mintegy három évvel későbbi az *Oedipus király és egyéb műfordítások* című gyűjtemény, amely Szophoklész drámája mellett Shakespeare és Goethe egy-egy színművét (*A vihar*, *Iphigenia Taurisban*), valamint *Kisebb költemények* cím alatt egy, részben a *Pávatollakban* már megjelent fordításokra támaszkodó válogatást közöl. Majd 1932-ban lát napvilágot a középkori himnuszoköltészet legjelentősebb darabjait összefogó *Amor sanctus*, s végül az Athaeneum életműsorozatának 9. köteteként 1939-ben jelenik meg, *Babits Mihály kisebb műfordításai* címen a költő majdnem teljes fordítói munkásságát reprezentáló kötet. Ugyanakkor nem hagyhatjuk figyelmen kívül az immár halálos beteg Babits utolsó alkotását sem, amely versfordítói tevékenységének mindenképp részét képezi, noha valójában drámafordításról van szó: 1941-es az óriási akarattal és lelkesedéssel készített *Oidipus király* és az *Oidipus Kolonosban*. Mindezen fordítások, a *Pávatollakkal* ellentétben, már korántsem esetleges választások eredményei: a saját hangját megtalált, és irodalmi ízlésében is megállapodott költő átgondolt, előzetesen eltervezett, vagy felkérésre vállalt alkotásai. E munkák mindegyike „reprezentál”: egy-egy szerző magyarországi bemutatását célozza – miként a Poe vagy a Baudelaire kötetek, avagy egy irodalmi tematika, vagy műfaj legjelesebb alkotásait kívánja a magyar olvasókhöz közelebb hozni: *Erato*, *Amor sanctus*.

Hogy a *Pávátollak* szövegeit nem tudjuk egy egységes szerkesztői és fordítói vezérfonalra felfűzni, az teljesen logikus és érthető: a fiatal, diákéveit élő alkotó éppen ebben az időszakban próbálja kialakítani irodalmi ízlését. Barátaival, főképp Kosztolányival, Juhász Gyulával, Zalai Bélával és György Oszkárral folytatott fiatalkori levelezés egyik tétje éppen ez: megnevezni, definiálni és követni az erre méltó elődöket és kortársakat. A levélváltások során oly sokszor felmerülő kérdés, a modern magyar, vagy „igazi dekadens” költészet megteremtésének problematikája szorosan összefügg a modellek kiválasztásának kérdésével. S a kánon kialakítása bizony nem ment könnyen. A különböző irodalmi divatok kanonizációs nehézségeire egyik legjobb – Rába György által is említett – példa Heine értékelése.⁵⁷ Az 1900-as évek elején például teljesen egyértelműnek látszott Heine központi helye az irodalomtörténetben: 1904-ben Kosztolányi egyik, éppen Babitsnak írott levelében úgy tekint rá, mint akinek jelentősége tagadhatatlan,⁵⁸ Juhász Gyula pedig a Goethe-Schiller-Heine triászt nevezi a germán líra legnagyobbjainak.⁵⁹ Évtizedekkel később pedig, immár az egyértelműen körvonalazott kánon definiálásaként is értelmezhető *Az európai irodalom történetében*, a korábban számos Heine verset magyarra átültető Babits így ír egykori kedves költőjéről: „Nem merném állítani, hogy nagy kedveltségét költői kvalitásainak köszönhette”.⁶⁰ De – hogy olaszos példát is hozzak – hasonló átértékelés jutott osztályrészül Carduccinak is. A fiatalkori levelezés folyamán még az egyik legígéretesebb új, modern és dekadens hang birtokosa ő, aki Baudelaire-hez mérhető, s akinek egyik kötetét az 1908-ban először Itáliában járó Babits nem is mulasztja el megvenni.⁶¹ Ehhez képest nem kis átértékelést jelent, hogy *Az európai irodalom történetében* Baudelaire ellenpontjaként a „kissé poros” Victor Hugo-hoz méri őt költőnk.⁶²

⁵⁷ RÁBA 1969: 15.

⁵⁸ BJKL: 46.

⁵⁹ BJKL: 71.

⁶⁰ BMEIT: 333.

⁶¹ BML 07-09: 108.

⁶² BMEIT: 417.

1.4.3. A fordítás mint költői gyakorlat

A *Pávatollak*ban megjelent, jórészt fiatalkori fordításokat azonban nem csupán a fordító szeszélyes válogatása, s illetéknépp a kötetet jellemző „antológia-izlés”⁶³ választja el a későbbi alkotásoktól. Nyilvánvaló, hogy az 1920-as válogatás fordítója alapvetően eltérő célokkal, intenciókkal és módszerekkel dolgozik, mint a későbbi átültetések alkotója. Babits fiatalkori tolmácsolásaira egyként jellemző az a viszonylagos szabadság és eltávolodás az eredeti szövegektől, amit a *Pávatollak* bevezetőjében büszkén vállal is. Persze teljesen igazat kell adnunk Rába Györgynek, aki szerint az „írói programok, előszók hangsúlya” mindig élesebb a „megvalósult törekvéseknél”, és „a Nyugat nagyjainak műfordításai sem annyira önkényesek, mint beköszöntőik hirdetik”.⁶⁴

Másfelől viszont, ha az átültetések nem is teljesen önkényesek, az kétségbevonhatatlan, hogy a fiatal Babits számára a fordítás problematikáját alapvetően nem az eredeti szöveg pontos visszaadásának igénye jellemzi. A művek átültetésének legfőbb hozadéka az lehet, hogy az idegen költők szövegei mellett eltöltött költői gyakorlat segítheti a szerző poétikai horizontjának szélesedését. Vagyis a fordítás az önálló alkotás egyik lehetséges formája. Az első fordításait alkotó költőt az eredeti szöveg így csak annyiban érdekli, amennyiben abból tanulni lehet. De ez természetesen nem jelenti azt, hogy magyarításai során szükségszerűen eltávolodna az eredeti szövegtől, hiszen nem egyszer éppen az jelenti a kihívást számára, hogy minél pontosabban követve a forrásnyelvi szöveget, új és eladdig a magyar költői nyelvben kiaknázatlan lehetőségekre bukkanjon. Máskor viszont az eredetitől némiképp eltérve – pontosabban továbbgondolva a forrásnyelvi szöveg megoldásait – képes olyan poétikai fogásokra bukanni, amelyeket érdemesnek talál elsajátítani.

Valójában szükségtelen lenne az itt elmondottakat példával illusztrálni, lévén Rába György magisztrális interpretációja már évtizedekkel ezelőtt leírta a fiatal Babits fordítói technikáit és módszereit.⁶⁵ Hogy mégis élek a példáhozás lehetőségével, azt inkább az illusztrációként felhozott szöveg jelentősége indokolja, nem pedig a róla mondandók újszerűsége.

⁶³ RÁBA 1969: 15.

⁶⁴ RÁBA 1969: 12.

⁶⁵ RÁBA 1969: 14-74. Vö. továbbá: BUDA 2007: 146-148.

1.4.3.1. A *Chanson d'automne* fordítása (kitérő)

Az OSZK Kézirattárában, Analekta 292-es jelzet alatt Babits néhány ismert műfordítása (Tennyson: *Szent Ágnes estéje*; *A lótuusz-evők*; *Maud*; Poe: *Emléksorok Francis Sargent Osgoodhoz*; *Himnusz*; *Lee Annácska*; *Álomország*; *Valakinek a paradicsomban*; Baudelaire: *Que diras-tu...?*, Verlaine: *Un grand sommeil noir...*; *Cythère*; Richepin: *Oceano nox*; *Terrienne*) között négy, eddig kiadatlan Verlaine-fordítás található: a *Mandoline*, a *Chanson d'automne*, az *Ariettes oubliées* című ciklus hetedik, *Oh triste* kezdetű darabja, valamint a *Le faune* szövegeinek magyarítása is olvashatjuk itt. A szerzői datálások hiányában bizonytalan ugyan a fordítások készítésének időpontja, de a kéziratári köteg többi, később publikált darabjainak keletkezési idejét ismerve nagy valószínűséggel jelenthető ki, hogy a fordítások 1904 és 1906 között születtek. Megerősítik e feltételezést Babits fiatalkori levelezéséből kikövetkeztethető adatok is. Költőnk 1904. szeptember 15-én, Kosztolányinak címzett levelében ezt írja: „A dekadensek közzül ép ezen a héten nagyon sokat olvastam: majd az egész Verlaine-t, aztán Mallarmét...”⁶⁶ Nem jelenti ez természetesen, hogy ekkor Babits fordított volna a francia költőtől, de lehetőségét nem lehet kizárni. Mégis valószínűbb, hogy az említett fordítások 1906 elején készültek, hiszen az adott év februárjában kelt és ismétcsak Kosztolányinak írott levelében Babits éppen Verlaine fordításokat ajánl barátjának: „Szívesen küldök új fordításokat is... sokat fordítottam Richepinből, és Verlaineből (ez utóbbitól: a mit kívülről tudtam, mert könyve nincs nálam...) Bizonyos formaügyességre kezdek már szert tenni”⁶⁷. Ha figyelembe vesszük, hogy a kéziratári csomóban többek között éppen Richepin és Verlaine szövegeket találunk, akkor valóban tarthatónak tűnik az 1906-os datálás. Továbbá, nem lehet véletlen a „formaügyességre” való hivatkozás sem. Diákkori fordításai során egyik legnehezebb feladat Babits számára mindenképpen a *Chanson d'automne* magyarítása lehetett, és – miként látjuk majd – kiválóan oldotta meg: jogos tehát a büszke hang.

⁶⁶ BML 90-06: 111.

⁶⁷ BML 90-06: 197-198.

Lássuk tehát az *Őszi dal* szövegét:

Őszi dal

Szívemnek fáj
az őszi táj
 bus zenéje
egyhanguan
belé suhan
 s rezg a mélye.

Elrémedőn
s halkán, midőn
 üt az óra
rágondolok
sirván a sok
 elmult jóra.

S ide, oda
járok, hova
 sorsom űz el:
mint rossz szelek
holt levelet
 viszik, ősszel...

Chanson d'automne

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure;

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà delà
Pareil à la
Feuille morte.

Túl azon nyilvánvaló, és a magyar szakirodalom által is jól körbejárt kérdésen, hogy a szöveg fordításának egyik kulcspontja a hangfestés sikeres visszaadása,⁶⁸ az eredeti szöveg ritmusát és zeneiségét az adja, hogy miközben a strófák egy szemantikai és szintaktikai egységet képeznek, a három és négy szótagos összecsendő sorok megbontják ezt az egységet, és szabályosan lüktető ritmusukkal szegmentálják a versszakokat. Más szóval a vershangzás, a ritmus, a metrika, illetve a vers szemantikai egységei egymástól függetlenül – illetve egymást kiegészítve – fejtik ki esztétikai hatásukat. Az első versszak például egy lineárisan felépülő egyszerű mondat, ám a rövid sorokra tördelés és a rímelés révén mégis olyan érzése támadhat az olvasónak, hogy valójában a kifejtés szakaszosan és töredezetten halad előre; pontosan azzal a monotonitással, melyet a szemantika szintje jelöl is. A fordításban Babits meg is próbál egy hasonlóan építkező magyar mondatot alkotni, amely mind szerkezetében, mind rímeiben szorosan követi az eredetit. (A hangfestés visszaadása persze nem

⁶⁸ RÓNAY 1973: 152; RÁBA 1969: 394-395.

erőssége a fordításnak: Babits változatában a mély és nazális hangzók korántsem jellemzik annyira a szöveget, mint az eredetit.) Kiemelendő továbbá, hogy a második versszak második sorában tűnik fel először az eredetiben a soron belüli értelmi szegmentálás, vagyis itt a metrikai egység, azaz a verssor, nem képez szemantikai egységet („Et blème, quand”). Babits a szövegnek ezt a sajátosságát tökéletesen adja vissza fordításában, még a szintaktikai egyezésre is figyelve: „s halkan, midőn”. Ugyanakkor az eredetiben a verssoroknak ilyen felbontásával nem találkozunk a későbbiekben, hacsaknem a harmadik versszak negyedik sorának ikerítésében („Deçà, delà”). Babitsnál viszont, az utolsó szakaszban háromszor is feltűnik a sorszegmentálás: „S ide, oda”; „járok, hova”; „viszik, ősszel...”. Úgy tűnik, mintha Babits a második szakaszban rálelt volna egy hatásos költői eszközre, melyet a harmadikban már szinte az eredetitől függetlenül alkalmaz. A *Pávatollak* bevezetőjében költőnk hangsúlyozza is a fordítói technikájának ezen elemét: állítása szerint sokszor „az effektust próbálgatva” dolgozott. Mindemellett a fordítás véleményem szerint egyáltalán nem nevezhető hűtlennek. Az adott magyarításban alkalmazott „effektus” ugyanis nincs ellentétben az eredeti szöveg szellemével, mert miközben a szintaxis és ritmika szintjén a magyar szöveg eltávolodik a francia szövegtől, a szemantika szintjén éppen ezáltal képes azt pontosan visszaadni. A töredezett és metrikailag kettéosztott sorok az utolsó versszak hasonlatának képi világát ültetik át a ritmikába: ahogyan a fáról leváló őszi levelek bizonytalanul szállonganak a föld felé, s ahogyan a vers énjét is a cél nélküli bolyongás jellemzi, úgy a magyar szöveg metrikai megformáltságára is a töredezettség és a szaggatottság jellemző.

1.4.4. A fordítás mint kultúrpolitikai misszió

Visszatérve a fiatal Babits fordítói tevékenységének jellemzésére, az eddig elmondott sajátosságok – Babits ízlésvilágának kialakulatlansága és ebből következően a fordítandó szövegek kiválasztásának esetlegessége, valamint a fordítói szabadságnak nagy teret engedő szemlélet – azt a kérdést vetik fel, hogy a fiatal költő miként gondolkodott a fordítás elméleti problémáiról, kultúrpolitikai hozadékaikról és nemzeti irodalom-gazdagító szerepéről. Azért is jelentős kérdés ez, mert a későbbiek során, az 1912-es *Műhelytanulmányt* követően, Babits mindenütt hangsúlyozta a fordítás

kultúrateremtő, sőt nemzetépítő szerepét. S mindez éppen azért lesz lehetséges, hogy a fordító minden erejét és egész művészetét aláveti egy olyan alázatos munkának, amely az eredeti szöveg minél hívebb visszaadását célozza, nem pedig önnön költői világának gazdagítására törekszik. Ilyen értelemben tehát az átültetés nem egyéni és személyes „stíltanulmány”, hanem egy idegen nyelvű mű magyar megfelelője, amellyel a fordító megajándékozza nemzetét és annak irodalmát. A már említett 1912-es tanulmányban ennek megfelelően ajándékként nyújtja át a magyar olvasóknak a születőben lévő Dante-fordítást: „Lemondok arról a hiuságról, hogy színeredeti költőnek tartsanak. Megpróbálom a legszebb könyvet adni nemzetemnek, amit adni tudok”.⁶⁹ Világos, hogy ezek a gondolatok a fordításhoz való elvi viszonyulásról szólnak, nem pedig annak gyakorlatára reflektálnak. De mint látni fogjuk, a *Pokol*-átültetés munkálatai során Babits a fordítói gyakorlat részévé és ihletőjévé avatja ezen elvi megfontolásokat. A mi kérdésünk most az lehet, hogy már a *Pávatollak*-korszak idején is megfogalmazódott-e Babitsban a fordítói tevékenység közvetítői jellege és nemzeti irodalom-gazdagító szerepe, s ha igen, akkor ennek van-e szövegszerűen is tetten érhető lenyomata az elkészült magyarításokban.

A kérdés első felére jó okunk van igenlő feleletet adni. Ugyan a Nyugatban megjelent *Műhelytanulmány* előtt Babits nem szólalt meg nyilvánosan a fordítás problémájáról, de az 1904-es, még egyetemistaként írott, s sokáig kiadatlanul maradt önéletrajzában megjegyzi, hogy Négyesy Lászlóhoz írt már egy dolgozatot a „fordítás elméletéről”, melyet a professzor megdicsért.⁷⁰ Sajnos magát a tanulmányt nem ismerjük, de a hagyatékából előkerült egy rövid, egyfóliós vázlat, amely *A műfordítás filozófiája* címet viseli, s amely valószínűsíthetőleg ehhez a dolgozathoz készült.⁷¹

a műf. mint különböző fajok (művészeti, érzelmi, szellemi) / közlekedésének eszköze. – /

a fajok különbsége hatványokban nőtt. / a fajok érintkezése által létrehozott kom / binációk e növekményt mennyiségileg kisebbé, / qualitative talán nagyobbá tették / Különböző nyelvű, de egymás nyelvét bíró / , egynyelvű, de egészen különböző népfá / jok mennyire értik meg egymást? / Szabad-e megérteniök egymást? / mért jogosabb a művészeti megértés, mint / a többi? / Kétféle műf.: idegen szellem más [:új:] nyelvre, s idegen <szellem> nyelv, más [:új:] szellem / re. Illusztrálva mondatokon. / művészeti megértés kül. fajok között / képzőművészetben és zenében? (Viszonyok / az irodalombeli műfordí-

⁶⁹ BMET: I, 285.

⁷⁰ TÉGLÁS 1997: 7.

⁷¹ RÁBA 1969: 23.

táshoz) / Nacionalizmus és internacionalizmus / viszonya témánkhoz: Példák: [nyíl az „idegen nyelv más szellemre” szöveghelyhez] Arany Arisztophanes-e ma / gyarizált; Shakesperje közelebb, mért? / Ahol az eredetit nem ismerjük. / Bércy Károly. / Lyrai lé: Bodenstedt. / Hans von Wolzogen és Hein / rich Voss. (Az Aristophanes féle ... szó és az „egy nap”)⁷²

Miként Rába György rámutat, a címszavakban megfogalmazott tanulmányvázlat elméleti alapvetése „Spencer filozófiájából nőtt ki”, amennyiben a fajok különbözőségének növekedése a „spenceri evolúció-tan differenciálódási eleme”, a fajok közötti megértés pedig az integráció lehetőségének spenceri tételére utal.⁷³ Számunkra ugyanakkor az a fontos, hogy a vázlat komoly egyezéseket mutat a későbbi *Műhelytanulmány* gondolati felépítésével. A műfordítás itt is „közlekedő eszköz két nemzet lelki élete között”, sőt a nemzetek „finomabb gondolati közösülésének jóformán egyetlen eszköze”.⁷⁴ Itt is felvetődik a képzőművészet és a zene megértésének problematikája, illetve ennek viszonya a műfordításhoz:

A közönség, ha kijön a színházból, dúdolja a hallott dallamokat. Azt hiszem, egy festő sem ért meg igazán egy képet, amíg meg nem próbálja lemásolni; még magam is, ha nézek egy szép rajzot, ujjam önkéntelen vonalai után mozog. Elöttem az egyetlen teljes asszimilálása valamely költőnek, ha megpróbálom lefordítani.⁷⁵

De a legárukodóbb jel a két szöveg gondolati struktúrájának egyezéséről, hogy a vázlatban szereplő példák a több mint egy évtizeddel később fogant tanulmányban is megjelennek: „Arany Aristophanese, *Szentivánéji álma*, Bérczy Károly *Anyeginje*, új fordulatokat, új lehetőségeket, új zenéket, sőt új tartalmakat adtak a magyar nyelvnek”.⁷⁶

Jogosnak látszik tehát úgy vélekedni, hogy Babits fordításelméleti nézetei már nagyon korán, egyetemista korában egy koherens rendszert alkottak, melyet az elkövetkező évtizedekben csak árnyalt, de lényegileg nem módosított a költő. És most kell visszatérnünk kérdésünk második felére: vajon ez a korán megszületett, szilár-

⁷² OSZK Kt. Fond III/1783.

⁷³ RÁBA 1969: 24.

⁷⁴ BMET: I, 274.

⁷⁵ BMET: I, 275.

⁷⁶ BMET: I, 276.

dan álló elméleti építmény ugyanúgy áthatotta-e fiatal Babits fordítói gyakorlatát, mint tette azt a *Pokol*-fordítás megkezdését követően?

Az ismertett elvekből mindenekelőtt az következne, hogy a fordítandó szövegek kiválasztása mögött tudatos koncepció rejlik. Az értékek közvetítőként fellépő költőnek tisztában kell lennie a forrásnyelvi szöveg jelentőségével – enélkül az ajándékozás gesztusa elveszíti valódi funkcióját, a nemzeti irodalom gazdagítása pedig nem a fordító akaratából megy végbe, hanem legfeljebb a véletlennek lesz majd köszönhető. Másrészt a nyelvek, irodalmak és nemzetek közötti közvetítéshez elengedhetetlen, hogy a közvetítés tárgya, esetünkben az idegen szöveg legyen a fontos, ne pedig a fordító saját művészete.

A fiatal költő magyartói gyakorlata valójában inkább ellentétes az általa vallott elméleti nézetekkel: az elkészült fordítások sajátosságai – az átültetések megválasztásának esetlegessége, az effektusok próbálgatása, az egyéni megoldások keresése stb. – mind afelé mutatnak, hogy a már egyetemistaként megfogalmazott elvi álláspont ekkor még nem volt olyan erős, hogy képes legyen Babits konkrét fordítói munkájára is hatást gyakorolni. Ebből persze még nem következik, hogy költőnk valamiféle feloldhatatlan ellentmondásba keveredett volna önmagával és önnön elveivel. Véleményem szerint Babits maga is tisztában volt fordításainak jellegzetességeivel, és azzal, hogy ezek némiképp ellentétesek fordítói nézeteivel. Éppen ez magyarázza, hogy a fiatal költő fordításait alapvetően az íróasztalfióknak készíti: az 1912-ig publikált fordítások mennyisége ugyanis elenyésző az elkészült munkák számához viszonyítva. Nyilvánvaló, hogy az önmaga számára dolgozó alkotó nem nemzetét ajándékozza meg, hanem egyszerűen gyakorol; nem tanít, hanem tanul. A későbbiek folyamán talán meggyőzően fogok amellet érvelni, hogy a *Pokol*-fordítás munkálatai lesznek azok, melyekben az itt leírt ellentmondások feloldódnak, és a mindennapos fordítói gyakorlat a már korán megfogalmazódott elvi alapvetésekhez minden tekintetben idomulni tud.

2. A DANTE-FORDÍTÁS ELSŐ SZAKASZA

Ha nem szeretnénk találgatásokkal felérő hipotézisekbe bocsátkozni, az 1. fejezetben leírt adatokat így összegezzük: a századforduló tájékán – igaz csak közvetett módon – Babits megismeri Dante főművét, majd az elkövetkező évek folyamán, 1907-ig, először magyarul, majd eredetiben is elolvassa, mígnem 1908-ra megéri benne a fordítás gondolata, s el is kezdi munkáját.

A magyarítás gondolatának felmerüléséről először az 1908 augusztusában, Szekszárdról Juhász Gyulának címzett levélben olvashatunk. Az első olaszországi útvjáról hazatérő fiatal költő a Fogarasra történt kinevezése miatt érzett megrendülését, valamint – sokkal szenvedélyesebb hangon – itáliai élményeit tárja barátja elé. Az olasz valóság, a „Nagy Élet” bemutatásakor folyamatosan Dantét idézi, mígnem kijelenti: „Nagy kedvvel, lelkesedéssel olvasom, fordítom, tanulmányozom a világnak kétségtelenül legnagyobb költőjét, Dantét.”⁷⁷ Röviddel később, 1908 novemberének második felében pedig szegedi barátjának, Kún Józsefnek ír hasonló sorokat: „Most nem igen verselek, hanem Dantét fordítom egyre, nagy kedvvel és némi sikerrel: szeretném ha valahogy, valahol sikerülne kiadatnom az egész modern Dante-fordítást”.⁷⁸ Vagyis az első itáliai útvjáról hazatért és fogarasi tanárkodását megkezdő költőt már nem csupán foglalkoztatta a fordítás gondolata, hanem el is kezdte a munkát. Ezt támasztja alá, hogy Osvát Ernő híres felkérő levelére még ugyanebben az évben adott válaszában a fiatal költő késznek mutatkozik közölni is egyes elkészült részleteket: „Jelenleg Dantét fordítom, a teljes *Divina Commediát*, terzinákban. Alkalmadtán e fordításból is szívesen küldenék részleteket a Nyugatnak”.⁷⁹ E bejelentett szöveggözlés azonban elmaradt. Nem valószínű, hogy a Nyugat munkatársai támasztottak volna nehézségeket a részletek publikálás elé, lévén Fenyő Miksa egy 1909. január 5-én kelt levelében még emlékezteti is Babitsot az általa ígért Dante-fordítás elküldésére.⁸⁰ Költőnk azonban adós marad a fordítások közzétételével, s a Nyugat 1912-ig semmit sem publikált a készülő munkából. Ugyanakkor tudjuk,

⁷⁷ BML 07-09: 107; BJKL: 174.

⁷⁸ BML 07-09: 157.

⁷⁹ BML 07-09: 168. Ld. továbbá: KELEVÉZ 1996: 102.

⁸⁰ BML 07-09: 182. Ld. továbbá: KÖSZEG-MÁRVÁNYI 1985: 142.

hogy Babits nem hagyott fel az alkotással, hiszen 1909 tavaszán, a húsvéti ünnepek előtt a következőket írja Juhász Gyulának: „Itt töltöm az ünnepeket: görögül tanulva és Dantét fordítva”.⁸¹ Júliusban elején pedig, Szekszárdról ír Osvát Ernőnek, és másnapra ígéri a „Dante-részlet” megküldését, amit – egy szintén júliusi levél tanúsága szerint meg is tett.⁸²

Az idézett levelek tanúsága arra enged következtetni, hogy Babits 1908 ősztől viszonylag nagy intenzitással dolgozik a fordításon. Ezt figyelembe véve meglepő, hogy a *Pokol* csak 1912 végén lát napvilágot, vagyis négy év telik el az alkotás megkezdésétől annak befejezéséig. Persze négy év nem feltétlenül nagy idő egy olyan mű lefordítására, mint a *Pokol*, mégis úgy vélem, hogy amennyiben Babits végig töretlen lelkesedéssel és munkatempóval dolgozott volna, hamarabb is elkészülhetett volna a nagy mű. Ezt leginkább arra tényre alapozva jelenthetjük ki, hogy a magyarítás utolsó, 1911/12-es szakaszában azt látjuk, hogy költőnk ismét óriási munkában van.

Sőt, a korabeli dokumentumok alapján valószínűsíthető, hogy a fordítás egy jelentős része már Újpesten, illetve Rákospalotán készült, abban a valamivel több, mint egy évben, melyet Babits itt töltött.⁸³ A levelezés elárulja, hogy a teljes fordítás valamikor 1912 őszen lett kész. Költőnk augusztusban kelt levelében Szekszárdról azt írja tanítványának, Komjáthy Aladárnak, hogy miközben a magyarítás első felének már a korrektúráján dolgoznak, a munka második fele „n'est prôte que depuis deux jours et je ne l'ai pas encore envoyée”.⁸⁴ Vagyis az itáliai útjáról éppen hazatért költő még javában dolgozik a mű befejezésén. De talán még meglepőbb, hogy olaszországi tartózkodása alatt sem pihenhetett, hiszen a határidő fenyegető közelsége itt is munkára kellett, hogy ösztönözze. Komjáthy egyik levelében fel is teszi a kérdést, hogy vajon a „firenzei nap, Dante áldott napja, a régies ódon épületek... inspirálnak e termékeny hangulatokat a fordításhoz?”⁸⁵ Nem tudjuk ugyan, mely részleteket fordította ekkor Babits, de támpontként szolgálhat egy, a hagyatékban fennmaradt kockás papírlap, amely a *Pokol* 24. énekének 148-151. befejező sorainak átültetését tartalmazza.⁸⁶ A szöveg kétségtelenül a sorok fordításának elsődleges, később javított változata, azaz a kicsiny jegyzetlap csupán az első variáns: a fordítás születésének

⁸¹ BML 07-09: 209. Ld. továbbá: JGYÖM9: 213.

⁸² BML 09-11: 25; 27.

⁸³ Ld. BMK 2: 372; 533.

⁸⁴ BML 11-12: 167.

⁸⁵ BML 11-12: 166.

⁸⁶ OSZK Kt, Fond III/1683 7r.

pillanatában lett lejegyezve. A lap versóján a 10. ének jegyzeteihez beillesztendő megjegyzés olvasható: „X ének A kétszeres száműzetés utalás az életrajzra!”, ami egybevág azzal a feltételezéssel, hogy a mű első felének ekkor már jegyzetelését, illetve korrektúrázását végzi költőnk, míg a második részlet csak ekkor fogalmazódik meg. Számunkra döntő fontosságú, hogy a jegyzetlap feljegyzései bizonyíthatóan Itáliában, mégpedig 1912-ben születtek. A lap rektóján ugyanis, a lefordított szövegrész alatt Babits sematikus rajza található, amely Giovanni Mochi, 19. századi firenzei festő *Dante in atto di presentare Giotto a Guido Novello* című munkáját kívánja megörökíteni. A mű Firenzében tekinthető meg, a Palazzo Pittiben, tehát minden bizonnyal itt „másolta le” Babits. A füzetlap versóján viszont, az idézett megjegyzés alatt egy trágár olasz szentencia olvasható, melyet Babits szinte bizonyosan egy olasz nyilvános vécé falán talált: „Qui si entra e non si paga, senza culo non si caca.” Ezek alapján világos, hogy a papírlap Itáliába kalauzol bennünket. Lévén Babits 1909-ben, 1910-ben és 1912-ben is járt Olaszországban,⁸⁷ azt kell még bizonyítanunk, hogy a fordítás és a feljegyzések az 1912-es útjához kapcsolhatóak. A papírlap ugyanabból a kockás tömbből származik, melyen a *Kártyavár* jegyzetei olvashatóak, ami egyértelműen bizonyítja az 1912-es datálhatóságot. (Az 1910-es olasz útja előtt Babits még Fogarason lakott, vagyis a minden ízében újpesti *Kártyavár*hoz ekkor még nem készíthetett jegyzeteket.) Mindebből az a meglepő tény következik, hogy 1912 nyarán Babits még a *Pokol* középső részein is dolgozik, vagyis munkájának jelentős hányadát végzi a kiadást közvetlenül megelőző pár hónapban.

S ha arra gondolunk, hogy ezidőtájt Babits szinte minden levelezőtársa élénken érdeklődik a fordítás állásáról; hogy felolvasóesteket tart a készülő műből,⁸⁸ hogy még a gimnáziumi óráin is felolvas hallgatóinak a magyar Dantéból,⁸⁹ akkor talán megengedhető egy olyan feltételezés, miszerint az újpesti-rákospalotai egy év a *Pokol*-fordítás tekintetében hasonló jelentőséggel bír, mint az azt megelőző fogarasi három esztendő. Újpestre kerülésekor Babits felkeresi a kor legnagyobb magyar Dante-szakértőjét, Kaposi Józsefet, akitől biztatást és segítséget kap a készülő alkotáshoz. Erre az 1911-es találkozóra, Kaposi halálára írt nekrológiájában úgy emlékszik vissza Babits, mint sorsdöntő, a fordítás szempontjából nagyon jelentős alkalomra,

⁸⁷ Az itáliai utazások adatai: 1909: BMK 2: 110-112; 1910: BMK 2: 213-217; 1912: BMK 2: 492-498.

⁸⁸ BML 11-12: 89; 95.

⁸⁹ ÉDER 1966: 124.

amely még a munkálatok elején zajlott le, s amelytől kezdődően új fordulatot vett vállalkozása.

Engem Dante vitt föl először József-körúti lakásába könyvért és tanácsért... Sohasem felejttem el örömet, meglepetését, mikor munkámból először mutatam neki részleteket... Attól fogva az én munkám az ő ügye is lett. Talán soha sem izgatták őt a maga könyvei úgy, mint az enyém, mely nélküle lehet hogy célhoz sem ért volna. Csüggedésemben ő biztatott, tudatlanságomban ő gyámolított a filológia útvesztői között... S ki nem mondhatom, mily bátorítás volt énnekem ő...⁹⁰

Minden jel arra mutat tehát, hogy az újpesti tanárkodás újfajta lendületet hozott a fordításban. A fiatal költőre visszatekintő egykori barát, Dienes Valéria is több helyütt elmondta, hogy ekkoriban Babits szinte minden nap új részleteket hozott és olvasott fel neki és férjének a fordításból.⁹¹ Költőnk dantei lelkesedéséről talán a legkifejezőbb dokumentum egyik újpesti diákjának visszaemlékezéséből tárul elénk. Szabó Tivadar így fogalmaz:

Egy decemberi napon az igazgató, aki tudta, hogy közel lakom Rákospalotán Babitshoz, elküldött hozzá meglátogatni, mert Babits beteg volt, be volt kötve a torka. Szobájában az asztalon réz teafőző, mellette egy térkép, a Pokol térképe, az ő rajzaival. Mint hadvezér állt meg Babits a térkép előtt, és magyarázott jó fél órát sorok, idézetek szerint. Tükön ültem, mert nem tudtam megmondani, hogyan kezdődik a *Divina Commedia*. Szomorú – mondta a költő –, hogy elfelejtetted, mert ezt könyv nélkül kellene tudnod. Bizonyára a magyar fordítás nem tetszett.⁹²

A korabeli dokumentumok, valamint a levelezésből leszűrhető tanúságok alapján úgy vélem tehát, hogy felállítható egy olyan hipotézis, mely szerint a *Pokol*-fordítás munkálatai alapvetően két nagy szakaszra oszthatóak: a fogarasi tartózkodás első évére, valamint az újpesti tanárkodás idejére. A közbülső időből nem maradtak ránk olyan evidenciák, melyek azt mutatnák, hogy Babits ekkor is olyan lelkesedéssel alkotott, mit tette azt előtte és utána. Nem lehet persze kizárni, hogy fogarasi évek derekán is fordított, sőt valószínűleg ekkor is elővette Dantét, de a munka intenzitása

⁹⁰ BABITS Mihály, *Kaposy Józsefről*, Nyugat 15 (1922), 1309-1311.

⁹¹ VITÁNYI 1975: 89; DIENES 1966: 252.

⁹² ÉDER 1966: 125.

itt kissé alábbhagyni látszik. Ám talán pontosabb úgy fogalmazni, hogy a Fogarason töltött első év után nem elsősorban a fordítói munka, hanem a dantisztikában való elmélyedés jellemzi Babitsot (vö. 3.3.2.1).

Ha azonban időben két különálló szakaszra tudjuk osztani az alkotás folyamatát, felmerül a kérdés, hogy vajon az elkülönülő időszakokban ugyanazon fordítói stratégiák és elvek szerint dolgozott-e a költő. A következőkben a kézirat jellemzőinek, valamint a fordítás tartalmi és poétikai sajátosságainak elemzésével azt próbálom meg igazolni, hogy a két intenzív munkaszakasz a fordítói koncepciók eltérését és elkülönülését is magával hozza.

2.1. Az *Isteni színjáték*-kézirat jellemzői

A *Pokol*-fordítás autográf kéziratok dokumentumai közül mind terjedelmét, mind pedig jelentőségét tekintve kiemelkedik az a fekete félvászon kötésű füzet, melyet az OSZK Kt Fond III/2307/I. jelzet alatt őriz (K1).⁹³ A 240 főlíót számláló füzetben elől 1, hátul pedig 10 üresen maradt főlíó található. A lapok mérete: 205x165 mm. A papír végig azonos minőségű, megsárgult, néhol penészfoltos. A főlíóknak csak a rektóján olvasható írás, a versök értelemszerűen üresen maradtak.

A kéziratok fizikai jellemzői és a szöveg lejegyzésének módja egyaránt azt sugallják, hogy Babits nem csupán a fordítói munka szükséges elemeként használta az egybekötött lapokat, hanem egy kézirat, de pontosan megszerkesztett, könyvészeti jellemzőit tekintve is valódi kötetet kívánt létrehozni. Tudjuk, hogy nem volt idegen a fiatal Babitstól, hogy írásait szerkesztői gonddal kezelje. Az *Angyalos könyv* első két füzetét az *Isteni színjáték*-kézirathoz hasonló, saját, otthoni használatra készített verseskötet, melyeket Babits nagy műgonddal – tartalomjegyzékkel és jegyzetekkel kiegészítve – állított össze.⁹⁴

Hogy Babits valódi könyvként kívánta megszerkeszteni a fordítás kéziratát, arra több jel is egyértelműen utal. A K1 valójában egy háromkötetes füzetegyüttes első része. A *Purgatórium* és a *Paradicsom* füzetes kéziratjai is a *Pokol*éval megegyező

⁹³ Az *Isteni színjáték* kézíratainak és kiadásainak leírását, és használt rövidítéseket ld. 5. fejezet.

⁹⁴ KELEVÉZ 2002: 63-65.

fekete félvászon kötésben, illetve azzal megegyező minőségű és méretű papíron találhatóak. Az OSZK Kézirattárában egy jelzet alá is lettek besorolva (OSZK Kt Fond III/2307/II, illetve OSZK Kt Fond III/2307/III). Mindhárom füzet elején egy fólió üresen maradt, majd a második fólió rektóján a címadatok találhatóak, nagybetűs, szépen vezetett írással: „Dante / Isteni Szinjátéka. / I. / A Pokol./ Fordította / Babits Mihály.” A két másik *cantica* esetében természetesen megváltozik a főrészt jelző római szám és az alcím, egyébként a három címdal írásképileg és a szövegnek a lapon való elrendezését tekintve megegyezik. Vagyis a kötés azonossága mellett a címdalok egyezése is jelzi, hogy a kötetek egyazon alkotói terv termékei, azaz amikor Babits bekötötte a három lappcsomót, akkor már megszületik benne a teljes szöveg lefordításának gondolata. Függetlenül tehát attól, hogy a kötetek megnyitására az egyes *canticák* közül mekkora fordított anyag állt már készen a rendelkezésére, bizonyosnak látszik, hogy a címadatokat egyidőben jegyzi be a három kötetbe.⁹⁵

Ugyanakkor bizonyos, hogy Babits nem egy már kész munka számára készített egy füzetegyüttest, melybe majd egyszerűen bemásolhatja az elkészült fordítást, hanem úgy kötötte be három lappcsomót, hogy a fordításból még viszonylag kevés részlet készült el. A *Pokol* kéziratának mintegy fele szépen – néhol szinte kalligráfusi műgonddal – vezetett írás: ezek a fekete tintával írott tisztázatok minden bizonnyal másolás eredményei. Sőt, egyes részletek, főképp az 1., 3., 5., 22., valamint a 33. énekek szövegei be vannak ragasztva a füzetbe. Mivel e passzusok egyébként biztos vezetési írással, tisztázatként kerültek már a beragasztott papírra is, lejegyzésük és megszületésük időpontja minden bizonnyal megelőzte a füzetlapok egybekötését.

Itt azonban egy kis pontosításra van szükség. Az inkollátumok döntő többsége, pontosabban azon szövegrészletek jó része, melyek különálló papírokra lettek leírva, majd beragasztva a füzetekbe, valójában fogalmazványnak tekinthetőek. A számos javítás, az előzetes variánsok (a fogalomról: 2.1.2.) nagy száma, a felváltva használt íróeszközök, mind azt erősítik, hogy ezen szövegrészleteket Babits ekkor írja először le a papírra. Ugyanakkor a javítások után is világosan kivehető az a szövegvariáns, melyet a szerző véglegesnek vélt. Valószínűleg ezért dönt Babits amellest, hogy az adott részleteket nem fogja bemásolni a füzetbe, hanem egyszerűen majd beragasztja

⁹⁵ Jelzem, hogy Róna Judit inkább azt valószínűsíti, hogy a *Purgatórium* kézirategyüttesének egybefűzésére 1920-ban került sor. Ha ez így lenne, akkor nyilván a *Paradicsom* egybekötése is későbbi. Vö.: BMK 3: 743.

a megfelelő helyre. Mármost ez az aktus, vagyis a beragasztás aktusa alakítja fogalmazványból tisztázattá az inkollátumokat, hiszen ezzel a fordító az egyszerű és mechanikus másolás munkáját kerüli el, miközben véglegesnek ismeri el a javításokkal teli, mégis egyértelműen érthető szövegváltozatot.

Az alábbi táblázat a *Pokol*-kézirat beragasztásait ismerteti:

Fólió	Ének	Sorok
2	1	1-21
3	1	22-33
16	3	1-18
17	3	19-42
34	5	64-90
35	5	91-114
37	6	1-12
43	7	2-16
147	22	1-24
148	22	25-51
149	22	52-77
150	22	79-105
151	22	106-129
152	22	130-157
226	33	1-18
227	33	19-42
228	33	43-66
229	33	67-75

A 18. énektől, vagyis a 119. fóliótól azonban egyre gyakrabban találunk sietős ceruzairású részleteket, melyeknek lejegyzésekor a központozás igen elnagyolt, a sorok vonalvezetése bizonytalan és viszonylag sok bennük az azonnali javítás. Ezeket egyértelműen fogalmazványoknak kell tekintenünk, melyek a lejegyzés pillanatában születnek. Nem lehet kérdéses, hogy e részleteket Babits már kötet összefűzése után készítette: ekkor már nem különálló papírokra dolgozott, hanem a fejben megszületett részleteket egyenesen a kötetbe írta. Az íróeszközök változó használatáról ad áttekintést a következő táblázat. Mivel a szöveg nagyobb hányada fekete tintával íródott, csak az ettől elért íróeszközt jegyzem:

Fólió	Ének	Sorok	Eszköz
64	10	1-18	kék tinta
65	10	19-42	kék tinta
66	10	43-66	kék tinta
71	11	1-18	kék tinta
72	11	19-30	kék tinta
119	18	1-9	ceruza
130	19	98-105	ceruza
131	19	106-133	ceruza
191	28	1-21	ceruza
192	28	22	ceruza
197	29	8-9	ceruza
198	29	35; 37-42	ceruza
199	29	43-49; 51	ceruza
203	29	132-139	ceruza
221	32	61-63	ceruza
222	32	64-84	ceruza
223	32	85-105	ceruza
224	32	106-126	ceruza
225	32	127-139	ceruza

A *Purgatórium* kéziratában alapvetően kétféle lejegyzési móddal találkozunk. A szöveg nagyobb hányada fekete tollal írott fogalmazvány, viszont jelentős mennyiségű ragasztott oldallal találkozhatunk, melyek általában gépiratok. Babits a 10-es évek közepén vásárolta első írógépét,⁹⁶ vagyis a *Purgatórium*-részletek leírásai csak is e dátum után készülhettek. Ugyanakkor a füzetlapok mérete jóval kisebb, mint a szokványos 210x295 mm nagyságú írógéplapé, melyekre egyébként Babits is írt. Ám a szövegrészletek úgy lettek gépbe ütve, hogy aztán a kivágott szöveg majd beférjen a feleakkora lapméretű füzetbe. Ebből pedig következik, hogy a gépiratok leírásának időpontjában a füzet már be volt kötve. Arra viszont nincs adatunk, hogy a valójában mikor születtek a gépirásos darabok – nem lehet kizárni, hogy egy-egy már régóta készen álló részletet, Babits a későbbiek folyamán gépelt le, például egy felolvasóestre készülvén.

Nagy valószínűséggel jelenthető ki, hogy a 33. ének kivételével a *Paradicsom* egésze a füzet bekötése után készült. A változó ceruza, fekete és kék tintairású szöveg mindenütt gyors, sietős lejegyzésre utal. Jól látható, hogy a leírás pillanatában fogalmazódik meg az alkotóban a szöveg. A 7. ének gépirásos, beragasztott oldalait

⁹⁶ KELEVÉZ 1998: 26.

leszámítva a 32. énekig fogalmazványról kell beszélnünk. A 12. énektől (83r) pedig már csupán igen elnagyoltan futó ceruzairás olvasható. A 33. ének szövege viszont végig beragasztott fekete tintaírási tisztázat. A beragasztott lapok minősége, az írásképe és a központozás gondossága arra enged következtetni, hogy a fordítás a *Pokol* beragasztott részleteivel egy időben, azaz a kötetbe rendezés előtt keletkezett.

Még mielőtt a kötet bekötésének valószínűsíthető időpontjára rákérdeznénk, érdemes megvizsgálni a kéziratkötetekben a szövegelrendezés módját, hiszen ez is arra enged következtetni, hogy Babits egy jól szerkesztett könyvet kívánt létrehozni. A füzetben minden ének új oldalon kezdődik, az ének számának középre rendezett megjelölésével, de a nyomtatásban megjelent címek nélkül. A bal margó mintegy 20 mm, a jobb oldalmargó viszont a sorok hosszúságától függően változik. A jobb felső sarokban mindenütt a *cantica* rövidített jelölése, római számmal az adott ének, végül a lapra került sorok számadatai olvashatóak. Csak a tercinakezdő sorok nyúlnak a margóig és ezek előtt fut a sorok számozása, a 2-3. sorok viszont mintegy 20 mm-es behúzással nyitnak. A szöveg képe tehát pontosan követi a korabeli kiadások szerkezetét. (A mai kiadásokban a behúzás a kezdősorokat érinti, míg a számozás a tercinaelőtti sorok előtt tűnik fel.) Az esetek döntő többségében 7 tercina, azaz 21 sor található egy oldalon. Kivételt képeznek egyfelől az énekkezdő oldalak, ahol az adott ének száma alatt csak 6 tercina, vagyis 18 sor olvasható, másrészt a beragasztott oldalak – melyeknek szövegelrendezése egyébként az itt leírt struktúrát követi – ahol néhol 8-9 hármas rím is került egy oldalra. Érdekesség, hogy a *Pokol* és a *Purgatorium* esetében 10-10, míg a *Paradicsomban* 4 fólió a kötet végén üresen maradt. Ha azonban a 8-9 tercinas oldalakon is csak 21 sor, vagyis 7 tercina lenne, úgy egy-egy ének több oldalra került volna, s ezáltal a *Pokol* és a *Paradicsom* kéziratában egy, és a *Purgatoriumban* is mindössze 2 fólió maradt volna üresen. Mindez annyit jelent, hogy nagy valószínűséggel a kötésre szánt papírlapok mennyiségét Babits előre kiszámolta. Ehhez mindenekelőtt ki kellett számolnia, hogy 18, illetve 21 sorokkal számolva egy-egy ének hány oldalra fér ki, majd az így kapott oldalszámokat összeadva megkapta a kötetet kitevő oldalak összegét. Babits tehát igen precízen és pontosan, a legapróbb részletre is figyelve tervezte meg a köteteket.

Az eddigiek alapján az is világos, hogy amikor szerzőnk bekötötte a füzeteket, még csak néhány részlet volt készen, s maguk a kötetek üresen várták a teljes magyar *Isteni színjátékot*. Úgy tűnik, Babitsban egy pár passzus lefordítása után megszületik a gondolat, hogy elkészíti a teljes mű átültetését: pontosan megtervezi az

egyelőre csupán az elhatározás szintjén létező munka külső formáját, egybekötött három lapcsomót, majd mindegyik főrésznek gondosan megszerkeszti a címlapját. Ám az igazi munka csak ezek után következik. Nem célszerű ugyanakkor lebecsülni ennek az aprólékos tervezetésnek a jelentőségét. A címmel ellátott, még üres – de pontosan kiszámolt – lapokból álló kötetek ugyanis a fordítás elkészültéig sarkallják a költőt, hogy ezt az önmagának tett vállalását teljesítenie kell. Talán felvethető, hogy ha nincs egyfajta belső késztetése Babitsnak, nem valószínű, hogy például a *Paradicsom* fordítását befejezte volna. Az első két főrész magyarításának értetlenséget mutató kritikai visszhangja, a befektetett energia és az érte nyert elismerés aránytalansága, továbbá a költő életpályáján a 10-es évek végén bekövetkezett fordulat, melynek révén a Nyugat szerkesztője lett, mind-mind arra ösztönözheték Babitsot, hogy inkább saját alkotásain munkálkodjék. A külső körülmények gátló hatását azonban valószínűleg kompenzálta a költő önmaga számára tett vállalása, melynek tárgyi lenyomata lehetett például egy üresen várakozó füzet is. És a *Paradicsom* kézírata megerősíti e feltevést: az utolsó cantica kétharmada sietős, bizonytalan sorvezetésű ceruzairás, elnagyolt ékezőssel, sokszor mindenféle központosítás nélkül. Olyan alkotó képe sejlik fel a kézirat mögött, aki kifejezetten siet, minél hamarabb be kívánja fejezni a munkát. S a *Paradicsom* fordításának utolsó szavait követő, nagybetűvel, szépen kanyarított „Laus Deo” is jelzi, Babits megkönnyebbült, amikor pontot tett a másfél évtizedes, óriási munka végére. Mindezek fényében döntő jelentőségűnek látom azt a pillanatot, amikor a fordító a tervezett munka számára bekötött három füzetet.

2.1.1. A kézirat datálása

Nem rendelkezünk olyan adatokkal, melyek révén egyértelműen meg tudnánk határozni a lapcsomók egybekötésének időpontját. De mint jeleztem, a fordítás munkálatainak elkezdése nem is feltétlenül kapcsolódik a kötetek létrehozásához, hiszen néhány részlet már ezt megelőzően is elkészült. Ennek bizonyítására alapvetően a kéziratban feltűnő lejegyzési módok különbségének vizsgálata alapján teszek kísérletet. Elméleti támpontként Kelevéz Ágnes úttörő munkáját használom, amely a ba-

bitsi *Angyalos könyv* harmadik füzetében olvasható versek genetikus elemzésekor a szöveg lejegyzésének három jól elkülönülő módját határozta meg.⁹⁷ Az általa használt terminusokat pontosan alkalmazhatjuk az *Isteni színjáték*-kézirat kapcsán is. Ami tehát a szöveg lejegyzési módját illeti, egyfelől találunk beragasztott tisztázatokkat, melyek minden bizonnyal még a kötetet egybekötésének időpontja előtt keletkeztek, másfelől találkozunk egyenesen a füzetben jegyzett tisztázatokkal, végül, főleg a *Pokol*-kézirat második felében, egyre gyakrabban tűnnek fel fogalmazványok, melyek valószínűsíthetőleg a füzetbe írás alkalmával születnek – legalábbis ekkor kerülnek először papírra.

A beragasztások esetében először is azt a kérdést kell felvetnünk, hogy ezek egy időben keletkeztek-e? Az a tény, hogy ezen szövegrészek előbb egy különálló lapra lettek letisztázva, majd ezután Babits beragasztotta őket a füzetbe, még korántsem jelenti, hogy megfogalmazásuk időpontja megegyezik. A fenti táblázat alapján is látszik, hogy az inkollátumok nem korlátozódnak a szöveg egy meghatározott egységére, hanem elszórva, a cantica teljes hosszában hálózják be a *Poklot*. Vagyis elvileg az a feltételezés is megállhatná a helyét, hogy az első énekek beragasztott tisztázatai korábbiak például a 22. ének szintén ragasztott szövegénél. Az azonban szinte bizonyos, hogy a *Pokol* első énekeinek inkollátumai nagyjából egy időben, a lapsomók egybefűzése előtt keletkeztek. Ha nem így lenne, vagyis már egy erre a célra megnyitott füzet várná az első énekek szövegét, akkor Babits minden bizonnyal nem kényszerült volna arra, hogy külön lapokra tisztázza le ezen szövegrészletek fordítását, s egyenesen a füzetbe írta volna a szöveget. Az inkollátumok kéziratbeli helyéről tudósító táblázat alapján tehát nagy biztonsággal jelenthető ki, hogy az 1., a 3., az 5. ének, valamint a 6. és 7. első sorai még a kötetek megnyitása előtt megszövegezést nyertek. De a szintén ragasztott 22. és 33. énekek szövegéről ezt nem lehet ilyen biztosan kijelenteni. Elképzelhető ugyanis, hogy miután Babits megnyitotta a füzetet, folyamatosan haladt a fordítás lejegyzésével, ám eközben néhány későbbi szövegrészleten – például az említetteken – az aktuális, már fogalmazványként is a füzetbe jegyzett fordítással párhuzamosan dolgozott. Ettől az elvi lehetőségtől függetlenül, joggal állíthatjuk, hogy a *Pokol* 22. és 33. énekeinek fordításai is a füzetnyitást megelőzően, a nyitóénekek alkotásával egyidősek. A beragasztott lapok minősége ugyanis minden egyes pokolbéli inkollátum esetében megegyezik – de igaz ez a *Paradicsom* 33. énekének beragasztásaira is. A kézírás továbbá végig egy-

⁹⁷KELEVÉZ 1998: 181.

séges: egyazon fekete tintával írott kisbetűs, szépen, de nem különösebb rafinériával formált kalligráfia jellemzi a főliókat, míg a *Pokol*-kézirát elején feltűnő, nem ragasztott tisztázatok esetében a betűméret nagyobb, s Babits már szinte művészi gonddal rajzolja a betűket.

Továbbá a *Pokol*-kiadáshoz írott utószóban maga Babits jegyzi meg, hogy a fogantatásukat tekintve „legrégebbe a III., V., XXII. és XXXIII. énekek”,⁹⁸ vagyis pontosan azok, melyek a kéziratos füzetben beragasztott oldalakon olvashatóak. Másfelől az átültetés elveiről szólva jelezni kell majd, hogy a *Pokol* első énekeinek, valamint a szóban forgó részletek fordítása után számolnunk kell egyfajta fordulattal. A hatalmas munka első fázisában – 1908 ősztől hozzávetőleg a fogarasi évek végéig – fogant szövegek esetében még egy szabadabb, az önálló alkotói fantáziának nagyobb teret biztosító átültetési stratégia jellemezte Babitsot, és – legalábbis a későbbiekhez viszonyítottan – dantisztikai ismeretei is hiányosoknak látszanak. A fordítói stratégia megváltozásának hipotézisét a következő fejezetben a szöveg stílári és tartalmi elemzésével, valamint magának a szerzőnek a kijelentéseivel próbálom majd igazolni. A kézirat fizikai jellemzőinek vizsgálata most abban legalábbis megerősíteni látszik feltételezésemet, hogy ezeket a fordításokat mindenképpen egy időben keletkezettnek kell tekintenünk.

Ha a fent mondottakat elfogadjuk, úgy az alábbi kép tárul elénk: 1908 őszén Babits elkezd részleteket fordítani az *Isteni színjáték*ból, s eredményeit külön lapokra tisztázza. Majd a munka egy adott fázisában megérlelődik benne a gondolat, hogy a teljes szöveget le kívánja fordítani; megkezd az átültetés szisztematikus, lineárisan előrehaladó munkáját, s az eredmények összerendezett lejegyzése céljából bekötött három lapcsomót. A már elkészült szöveg tisztázatait azonban nem másolja be a füzetbe, hanem egyszerűen beragasztja az adott helyre. De valószínűsíthető, hogy a pokolnyitó, nem ragasztott fordításrészletek is már előzőleg elkészült átültetések másolatai, nem pedig az alkotás megszületésekor lettek lejegyezve a kötetbe. Ezeken az oldalakon a kézírás annyira kimunkált, olyan szépen rajzolt betűk, pontos központosítás és ékezés jellemzi, hogy bizonyosan másolás eredménye. Vagyis amikor Babits megnyitja az *Isteni színjáték* kéziratos füzetét, már a *Pokol* első harmada, valamint a 22. és a 33. ének szövegei elkészültek.

Az előző fejezetben megpróbáltam bemutatni, hogy a fordítási munkálatokat Babits 1908 őszén, első itáliai útjáról hazatérve kezdi meg. Az átültetés gondolatát be-

⁹⁸ KPk: 304.

jelentő Juhász Gyulához címzett levélben azonban inkább az új kihívás szülte lelkesedés érhető tetten, nem pedig a szisztematikus, jól eltervezett munka átgondolt leírása. A Kún Józsefnek írott levélben már utal arra, hogy nem csupán pillanatnyi és múló rajongás vonzotta Dante művéhez, viszont a munka sikerével és kimenetelével kapcsolatban nem kis bizonytalanság érezhető a levélíró szavaiban. Az Osvát Ernőnek küldött levélben azonban már egyértelműen jelzi, sőt fontosnak tartja egy mellékmondatban nyomatékosan ki is emelni, hogy nem csupán részleteket fordít, hanem a teljes művet.⁹⁹

Az idézett levelek alapján talán joggal vélem úgy, hogy Babitsban viszonylag gyorsan, de fokozatosan érik meg a nagy terv gondolata. Ha elfogadjuk, hogy 1909 elejére már bizonyos részletek fordítását elkészíti, s a munka iránti nem fogyó lelkesedése, valamint a már megfogant átültetéseknek az alkotót is meggyőző sikerültsége alapján úgy dönt, hogy a teljes szöveg lefordítását megkísérli, úgy azt kell feltételeznünk, hogy ettől a pillanattól nem véletlenszerűen választja ki önmaga számára a fordítandó részleteket, miként eddig tette, hanem szisztematikusán és lineárisan halad a *Pokol* elejétől. Mégsem tartom valószínűleg, hogy magát a kéziratot is ekkor, vagyis 1909 elején nyitotta meg Babits. Az első 12 ének lejegyzési módja, a nagy műgonddal vezetett írás arra enged következtetni, hogy ezek a szövegrészek már a füzetek egybekötése előtt készen álltak, s a kötetekbe később lettek bemásolva.

Arra a kérdésre, hogy valójában mikorra is kellene datálnunk a kéziratkötet megnyitását, csak hipotetikus választ tudok adni. Mindenekelőtt szem előtt kell tartanunk, hogy a füzet írásának megkezdése egy szilárd elhatározás, egy jól végiggondolt, kiérlelt, hosszútávú terv megérésének eredménye. Erre csak azután kerülhetett sor, hogy az alkotó már legalábbis belekóstolt a munkába, átlátta nehézségeit és problematikuságát, de azt is, hogy képesnek érzi magát a nagy kihívásnak megfelelni. Az immár megfogant munkák tanulságai alapján véli tehát lehetségesnek végigvinni a fordítás nehéz és időigényes munkáját. Ám az ekkorra már felszaporodott részletfordítások méltó rendszerezésére és a még megalkotandó teljes szöveg lejegyzésére nem látszik alkalmasnak az eddigi módszer, a különálló lapokra történő leírás.

Bizonyos ugyanakkor, hogy a füzetek megnyitása nem annyira az elkészítendő szövegek azonnali lejegyzésének, hanem a már megfogant és a későbbiekben megalkotásra kerülő passzusok méltó megörökítése céljából történt. Más szóval Babits sa-

⁹⁹ A levelek szövegéből vett idézeteket ld. fentebb.

ját használatra kíván megalkotni és megszerkeszteni egy, a mű egészét szépen bemásolt tisztázatként tartalmazó kéziratos könyvet, nem pedig munkafüzetet nyit. Mindez egyértelműen emlékeztet az Angyalos könyv megnyitásának „szimbolikus gesztusára”. Kelevéz Ágnes meggyőzően érvelt amellett, hogy az Angyalos könyv 1909-es őszi megnyitásakor Babits gondosan kiválasztja a megalkotni kívánt versfüzér mottóját, elrendezi az elkészült kezdő versek sorrendjét, tehát tudatosan szerkeszt. Ám a kötet hamar átalakul munkafüzeté, melybe lassacskán már a töredékek, versötletek, kisebb fogalmazványok is bekerülnek.¹⁰⁰ Ugyanezt látjuk az *Isteni színjáték*-kézirat esetében is. A füzet mindenekelőtt egy jól megkomponált kéziratos könyvként születik, s létrehívása ugyanolyan „komoly elszánás eredménye”, mint az Angyalos könyv megnyitásáé. Hogy a két kézirat genezise – legalábbis a körülményeket tekintve – komoly hasonlóságot mutat, persze még nem jelenti azt, hogy fogantatásuk egyidős. Mindenesetre munkahipotézisként elfogadhatónak tűnik, hogy az *Isteni színjáték* kötetének egybekötését és megszövegezésüknek kezdetét 1909 őszére, az Angyalos könyv megnyitása körüli időre helyezzük. Egyfelől nagyon is lehetséges, hogy a köteteket létrehozó alkotói vállalás hasonlósága mögött időbeli egyezés is fennáll, másrészt a rendelkezésünkre álló egyéb – igaz nem bizonyító erejű – adatok is ezt látszanak igazolni.

A fordítás elkezdése 1908 őszére datálható, a füzetnyitás aktusa pedig a *Pokol* első 10-12, valamint a 22. és a 33. énekek megalkotása utánra. Jeleznem kell továbbá, hogy a 29. ének nem ceruzával írott részletei, melyeket jól kivehetően bemásolt Babits a füzetbe, valószínűleg szintén a fordítás első szakaszában keletkeztek – ezt a szöveg stiláris jellemzőinek vizsgálatával próbálok majd meg igazolni (vö. 2.2.3). Az 1908 ősztől az Angyalos könyv megkezdéséig eltelt egy év – véleményem szerint – nagyjából az említett szövegek elkészítéséhez minimum szükséges időnek tűnik. A levelezés alapján tudjuk, hogy Babits nagy hévvel és kedvvel dolgozott az átültetésen, de az is világos, hogy nyelvtudása és dantológiai felkészültsége korántsem volt olyan mélységű, mint lesz a későbbiek során. Ezek alapján vélem úgy, hogy bármekkora is volt lelkesedése és elszánása, a szöveg fordításán nem dolgozhatott túlságosan gyorsan. Egy-egy ének átültetésének megszövegezéséhez bizonyosan komoly előtanulmányokat kellett folytatnia, ráadásul az akkori életkörülményei sem igazán biztosíthatták a munkához való kellő nyugalmat és az elmélyedés lehetőségét. A Fogarasra költözés, és az ottani beilleszkedés praktikus nehézségei, majd az

¹⁰⁰ KELEVÉZ 1998: 170-171.

ugyanekkor megjelent, és Babitsot ismertté tevő Holnap antológia fogadtatása fölött érzett keserűség mind-mind olyan problémák, melyek hátráltathatták a *Pokol*-fordítás előrehaladását.

Ugyanakkor bizonyosnak tűnik, hogy az első főrész 18. énekétől kezdődően a fordítás már nem Fogarason, hanem az újpesti tanárkodás ideje alatt született. Ismét a levelezést hívva segítségül, azt látjuk, hogy a kiadást megelőző időben Babits óriási munkában van. Már a szöveg első felének korrektúráját javítja, illetve javíttatja barátaival, amikor még dolgozik a befejezésen. A már idézett visszaemlékezések alapján is kitűnik, hogy újpesti tanárként szinte folyamatosan a fordítás lázában égett. A Kaposi Józseffel történt találkozás, a filológus dantisztikai kérdésekben teljesen naprakész könyvtára megnyitotta új horizontok, a stratégia kikristályosodása révén Babits ekkor valóban új lendülettel vethette magát az átültetés időközben kissé megrekedt munkájába. A kéziratos kötetet böngészve is feltűnő, hogy a szöveg harmadik harmadának kezdetétől a lejegyzés módja megváltozik: ekkortól Babits egyértelműen munkafüzetként használja a kötetet. Sokszor csupán ceruzával, gyorsan, az ékezés és központosítás tekintetében gyakran elnagyoltan ír, nem pedig másol. A lapra kerülő szöveg nem egy már kész alkotás mechanikus és gondos átírása, hanem láthatólag a lejegyzés pillanatában kerül először papírra. A kézirat ugyanakkor korántsem tartalmaz annyi javítást, hogy a beírt szövegeket csak kezdetleges, még kiegészítésre szoruló megoldásoknak kellene tekintenünk. Megszaporodik persze az azonnali tollhibák és elírások miatt a korrekciók száma, ami láthatólag és természetes módon a gyorsaság eredménye, nem pedig a leírt fordítás esetlegességéé. Vagyis ekkorra Babits biztos kézzel képes már fordítani, nincs szüksége piszkozaton megörökíteni az eredményeket: képzett fordító és dantista lett.

Ha tehát a teljes, három évre nyúló fogarasi tartózkodása ideje alatt Babits az első 16-17, valamint a 22., 33. ének, valamint egyes részleteteket, köztük a 29. ének bizonyos sorait alkotta meg, akkor nem valószínű, hogy az első évben többet fordított, mint 11-12 ének. Még ha az előző fejezetben mondtak fényében úgy is véltem, hogy Fogarason egy idő elteltével szünet állt be a költőnk munkájában – vagy legalábbis a fordítás kezdeti intenzitása megcsappant –, kizárt, hogy csak az első évben dolgozott volna. Ezek alapján gondolom, hogy az első 10 ének átültetése után történt füzetnyitás legkorábbi dátuma 1909 ősze, az Angyalos könyv megkezdésének időpontja.

A *Pokol*-fordítás kezdeti szakaszának és a kötetek egybefűzésének datálásához képest szinte problémamentes a kéziratlezárás időpontjának meghatározása. Bizonyos, hogy Babits még a leadást megelőző utolsó pillanatokban is dolgozott a szövegen, vagyis egészen 1912 őszéig vezette a füzetet. De az is biztos, hogy a *Pokol* leadása után már nem tért vissza a kézirathoz, és a feltételezhetően 1918-ban megjelent második kiadáshoz eszközölt néhány lényegi változtatást nem vezette be ide. Ezt azért érdemes megjegyezni, mert – mint jeleztem – a füzet elsősorban szépen kidolgozott, könyvszerű, a fordítást méltón őrző szerzői példányként lett megalkotva, s a munkafüzeté történő átalakulása után is megőrizte ezt a jellegét; Babitsról pedig tudjuk, hogy például a szintén fontos dokumentumként őrzött Angyalos könyvben leírt egyes verskéziratokra a megjelenés után a későbbi variánsokat visszavezette.¹⁰¹ De esetünkben 1912 óta érintetlen a kézirat.

2.1.2. A kézirat időbeli rétegzettsége és az alkotófolyamat

Az alábbiakban a kézirat szerzői variánsainak időbeli rétegzettségét próbálom bemutatni, valamint az így kapott eredmények és egyéb dokumentumok alapján Babits alkotói módszerének vizsgálatára teszek kísérletet. Szükségesnek látszik azonban néhány elméleti és módszertani megjegyzés. A kézirat szövegek variánsainak időbeliségét tekintve mind a hagyományos, mind a genetikus textológia megkülönböztet azonnali, illetve utólagos variánsokat.¹⁰² Ha a szerző az éppen megfogant szöveg lejegyzésekor, szinte a leírás pillanatában észlelve egy hibát, vagy akár egy új, gyors ötlettől vezérelve módosítja a szöveget, akkor értelemszerűen azonnali variánsról beszélünk, ám amikor az írás aktusát és a javítást nagyobb időintervallum választja el, akkor utólagos variánssal állunk szemben. A kétféle típus közötti választás a textológus számára általában igen nehéz: fogódzókat jelenthet a szövegnek és a javításoknak a papíron való elhelyezkedése, a lejegyzéshez használt íróeszközök különbözősége, az íráskép változása, de sokszor mindezen jellemzők alapos elemzése sem képes megnyugtató eredményekre vezetni. Továbbá a variánsok időbeli réteg-

¹⁰¹ KELEVÉZ 1998: 65.

¹⁰² STUSSI 1994: 182; GRÉSILLON 1994: 143.

zetségének vizsgálatakor alapvető jelentőségű, hogy a kutató az adott szöveg megszületésének pillanatát tekintse kiindulópontnak, vagyis a lejegyzés folyamán létrejövő elsődleges szövegváltozathoz képest határozza meg a javítások és módosítások időpontját. Mindez implicálja, hogy sok esetben olyan szöveget kell viszonyítási alpnak elfogadnia, amely lényegesen különbözik például a későbbiek folyamán nyomtatásban megjelent változattól, hiszen abban a variánsok egymásra épülő rétegei elvésznek, s egy új, az alkotófolyamat egyes állomásainak nyomát már nem őrző szöveg jön létre. A hagyományos textológia módszertanát nézve mindez komoly probléma forrása lehet: az a szöveggondozói munka, amely egy alapszöveg – általában a szerzői akarat kitüntetett megnyilvánulásaként definiált *editio princeps* vagy *ultima manus* – kiválasztása után, az ehhez viszonyított eltérések leírása mellett egy ideális főszöveg megalkotására tör, gyakran összemossa az alkotófolyamat egyes fázisait, hiszen az alapszöveghez képest a variánsok nem úgy strukturálódnak, mint a szöveg elsődleges megfogalmazásához mértén. Persze a hagyományos szövegkiadó szándéka nem is az alkotás folyamatának bemutatása, hanem a főszöveg, a mű ideális változatának megalkotása, s innen nézve nincs is túl nagy jelentősége a korábbi vagy későbbi variánsok rétegzetségének: az ideális szövegváltozathoz képest ugyanis az eltérések – függetlenül attól, hogy mikor keletkeztek – hibáknak minősülnek.

Ezzel szemben a genetikus textológia számára, amelynek nem egy ideális és hibáktól megtisztított szöveg létrehozása, hanem az alkotófolyamat bemutatása a célja, a szöveg vagy szövegváltozatok időbeli rétegzetségének megállapítása a szöveggondozói munka egyik alapproblémája. A genetikus textológus lemond arról, hogy megalkosson egy normatív értékű, végleges és a végleges – vagy éppen elsődleges – szerzői akarat nyomát viselő szöveget, sokkal inkább az írás aktusát, a fokozatosan alakuló szöveg változásait kívánja figyelemmel kísérni. Ebből is következik, hogy szempontjából a variánsok nem hierarchikusan, a főszövegtől való függésük fényében strukturálódnak, hanem egyenrangú és egymás mellett létező, az alkotófolyamatra fény deríteni képes adatokká válnak.

Ez a monográfia eddig és ezután is az *Isteni színjáték* babitsi fordításának kialakulását, megszületésének folyamatát kívánta és kívánja leírni, vagyis látszólag a genetikus szövegkritika határozza meg látásmódját, s módszereinek megválasztásakor is leginkább a genetikusok útmutatásait követi. A szövegváltozatokra mint a szöveg létrejöttének egyes állomásaira tekint, és megpróbálja önálló – nem csupán a végleges műtől függő – szövegekként értelmezni azokat. A Babits olasz nyelvű *Commediá-*

jában olvasható széljegyzetek részletes leírása, a kézirat bemutatása, a későbbiek folyamán pedig a kiadások jellemzőinek elemzése mind azt a célt szolgálják, hogy költőnk Dante-fordításának egymásra épülő, de egymástól függetlenül is értelmezhető dokumentumait egyszerre önálló szöveggként, és egy folyamatban, a fordítás kialakulásának folyamatában elfoglalt helyük alapján láttassák. Nyilvánvaló például, hogy a Hoepli kiadású *Divina Commedia* kiszótározott szavai önmagukban is vizsgálhatók: rámutatnak, hogy Babits miként olvasott klasszikus művet, hogyan nyúlt először ismeretlen szöveghez stb. És az is egyértelmű, hogy a mű olvasását tanúsító jegyzetegyüttes, legalábbis keletkezése pillanatában, nem egy hosszú munka első állomásának dokumentuma, hanem egy egyszerű szótározás lenyomata. Amikor a fiatal tanár megjegyzetelte Dante művét, még nem a későbbi fordítói munkára való felkészülés motiválta, sőt talán nem is gondolta, hogy valaha le fogja fordítani a szöveget. S ha így van, akkor a mai filológusnak is be kell látnia, hogy csakis a későbbi adatok ismeretében, retrospektív módon válnak számára „előszöveggé” a szerző akkori munkájának eredményei. De igaz ez a szöveg összes változatára is, melyeknek egymásutánisága és sokszor egymásmellettsége tehát alapvetően nem a közöttük lévő hierarchikus viszony bizonyítéka, hanem a szöveg(ek) dinamikus természetének, pluralitásának dokumentuma.

Ugyanakkor nem hagyható figyelmen kívül, hogy miközben az egyes szövegváltozatok elkészülésük pillanatában valóban autonóm szövegekként tételeződhetnek, általában vannak olyan, a szerzői vagy akár a kiadói szándék és jóváhagyás tekintélyét őrző változatok, melyek az olvasók számára „a” szöveggként jelentkeznek. A szöveg első kiadása vagy éppen az utolsó például a szerzői szándék egyik legnyilvánvalóbb és legautentikusabb megvalósulása. A babitsi Dante-fordítás szempontjából azonban ugyanilyen kitüntetett, a szerzői akarat erős megnyilvánulásaként értelmezhető szerep jut magának a kéziratnak is. Az ismertett sajtóosságok ugyanis jelzik, hogy Babits kézírata nem csupán munkafüzet, amely majd a kiadásban kapja meg végleges és befejezett formáját, hanem már maga a kézirategyüttes is könyvnek, igaz csak személyes használatra szánt könyvnek készül. Az alkotó ugyan többször belejavit munkájába, de mindvégig szem előtt tartja, hogy valójában egy, már késznek tekinthető változaton dolgozik.

A kézirat alapos vizsgálata arra enged következtetni, hogy Babits a füzetbe jórészt az adott pillanatban véglegesnek tartott szövegváltozatot írja be. A szöveget általában szépen, az önmaga számára kigondolt formai sajátosságokat mindig figye-

lembe véve dolgozik, és fekete tintával ír. Néha azonnal belejavít a szövegbe, gondosan kihúzva az elnyomott variánst, vagyis mindig egyértelműsíti a szöveget. Találkozunk azonban olyan ceruzával írt variánsokkal is, melyeket jórészt utólagos megoldásoknak kell tekintenünk. Ezek a javítások minden bizonnyal úgy keletkeztek, hogy a már elkészült részeket újraolvasó költő egy-egy fordulatot szerencsétlenné, vagy javítandónak ítelt, s ennek megfelelően cselekedett is. Teljesen természetes, minden alkotóra és kézíratra jellemző sajátossággal állunk szemben, következésképp csak egy példát hozok.

A Pokol kapujának híres feliratában a második tercínát,

Giustizia mosse il mio alto fattore;
Fecemi la divina potestate,
La somma sapienza e il primo amore. (4-6)

Babits először így fordítja:

Nagy Alkotóm' vezette az igazság;
Isten teremtett meg hatalmi kénnyel,
az ősz szeretet és a fő Okosság.

A kéziratban jól kivehető, hogy ez volt Babits elsődleges változata, s legalábbis a szöveg lejegyzésekor nem gondolt módosításra. A sorok egymástól egyenlő távolságban aláhúzva, vízszintesen futnak. Majd az 5. sort az első szó kivételével („Isten”) Babits áthúzza, és a 4-5. sorok közé beszorítva ceruzával a következő került a papírra: „hatalma emelt szent fölényel”. Aztán anélkül, hogy bármit is áthúzna, már az 5. sorral azonos vonalba, de a papír szélére Babits még beilleszti az „égi kényel” szavakat, melyek a kiadásban bele is kerültek a műbe, nyilvánvalóan a gyors lejegyzésnek köszönhető helyesírási hiba javításával. A variánsoknak a papíron való elhelyezkedése jelzi, hogy a ceruzával írott részek itt biztosan utólag kerültek a papírra, azaz utólagos variánsok. A módosítások külleme, a gyors, szinte kapkodó írás ugyanakkor azt jelzi, hogy a két ceruzás variáns egyidős, vagyis egymáshoz képest azonnali javításoknak minősülnek.

Az alkotófolyamat szempontjából azonban egy másfajta, szintén ceruzával lejegyzett variánstípus érdemel figyelmet. Találhatunk ugyanis olyan szövegrészleteket, melyek a fekete tollal papírra vitt véglegesnek tekinthető megoldások alatt, a tinta által elnyomva vehetők ki. Ezek jórészt olyan sorok, sortöredékek, vagy rím-

szavak, melyek az alkotás egy bizonyos fázisában megfelelő, vagy legalábbis kiindulópontnak elfogadható megoldásoknak tűnhettek, de lejegyzésük pillanatában a szerző még bizonytalan volt a szövegbe való végleges beemelésüket illetően. A későbbiek folyamán aztán tollal, jóváhagyva vagy átjavítva, Babits fölülírja és véglegesíti ezen variánsokat. Amennyiben a fekete tinta használata a szerző által elkészültnek minősített szövegrészletek leírására, a végleges szöveg bejegyzésére szolgál, úgy e ceruzás részleteket ehhez képest előzetes variánsoknak tekinthetjük.

A *Pokol* 2. énekének 37-39. fekete tintával bevitt sorvégei alatt például jól kivehető a ceruzás „gától-szándokától” rímpár, amely láthatóan a végleges szöveg bejegyzését megelőzően került a füzetbe. Egyrészt az, hogy a sorok futásából adódó, természetsszerűleg következő helytől eltérően, kissé szélre lettek bejegyezve, másrészt maga az a tény, hogy helyet kaptak a papíron, elárulja: egy előzetes rímötletről van szó. Babits a fordításban még nem tartott az adott helyen, amikor eszébe ötlött, hogy ide majd megfelelő lesz a később el is fogadott rímpár, de hogy el nem felejtse, lejegyezte arra a helyre, ahová majd be kell illeszteni. Lévén ez került a végleges szövegbe, más nem magyarázza a rím��avak feltüntetésének szükségszerűségét. A már megalkotott sorok és rímek után nyilván nem írta volna még egyszer le ugyanazt a rímpárt, melyet a sorban alkalmazott.

Hasonló jelenségre figyelhetünk fel a 33. ének 105. sora alatt is. A kézirat 230. fóliójára az ének 88-105. sorai jutottak, s az utolsó sor alá Babits ceruzával, ismét csak gyorsan lejegyezte az alábbiakat:

Utunk arra vinni kezd már
az okot amelyetől ez száll

A 106. és 108. sorok végeinek variánsairól van szó. Anélkül, hogy a közbülső, 107. sort a költő megalkotná, önmaga számára emlékeztetőül lejegyezi a következő lapon majd megjelenő rímeket. (Ugyanilyen előzetes rímmegoldásokat találhatunk az alábbi szöveghelyeken is: *Pk.* 1, 86; *Pk.* 2, 31; *Pk.* 5, 86; *Pk.* 11, 31-33; *Pk.* 13, 124-126; *Pk.* 14, 111.)

De nem csupán rím��avak és rímötletek, hanem teljes sorok előzetes variánsai is helyet kaptak a kéziratban. Az 1. ének 77. sorát – „perché non sali il dilettoſo monte” – például Babits először így próbálja fordítani: „mért nem törekszel fel a gyönyörű hegyre”. Először ceruzával leírja a megoldást, ám amikor tollal átírja, már a végleges, a kiadásból is ismert változatot jegyezi fel: „Mért nem törekszel fel a szép halomra”.

Az előzetes variáns nyilván akkor került a füzetbe, amikor a következő sorok fordításai még nem születtek meg, hiszen a 79. és 81. sorok rímei – „omla-homlokomra” – kizárják annak lehetőségét, hogy az előzetes variánst – melynek rímszava a „hegyre” – már a következő sorok megfogolásával egy időben írta volna le az alkotó.

A 33. ének 71. sorának – „vid'io cascar li tre ad uno ad uno” – ceruzával leírt előzetes szövegvariánsa a következő: „ugy láttam sorban elterülni őket”. A ceruzára aztán Babits tollal ráírja a végleges módosítást: „sorban elesni láttam mind a hármat”. A sorvégek különbsége ismét csak arra figyelmeztet, hogy az elsődleges megoldás csupán egy ötlet volt, melyet a költőnek el kellett vetnie. Hasonló variánstípusok tűnnek fel az alábbi helyeken is: *Pk.* 1. 50; 62; *Pk.* 5, 92; *Pk.* 7, 62; *Pk.* 20, 124-126; *Pk.* 22, 122; *Pk.* 23, 44.

Ezen példák mindegyike olyan sort szemléltet, amely a hármas rím első sora, vagyis egy költőileg megoldandó feladat, a gondolati tartalmak és a rímek összefűzésének első állomása. Érthető, hogy Babits ezen szöveghelyeken hezitál, és sokszor csak félmegoldásokat és olyan ötleteket is papírra visz, melyek az alkotás következő, már a végleges kimunkálást jelentő szakaszában nem mindig állják meg helyüket.

De találunk példát olyan részletekre is, ahol az első rím megszületése után a második és harmadik rím sorok kapnak csupán ceruzás bejegyzéseket. A 2. ének 70-75. soraiban Beatrice Vergiliust kéri Dante megmentésére:

Beatrice vagyok ki menni kérlek,
jöttem, ahova vágyom visszatérni,
szerelem hitt le s teszi, hogy beszéljek.
Gyakran foglak majd tégedet dicsérni,
ha majd megint az Úr elébe térek.
Elnémult akkor s én kezdtem beszélni:

Babits fordítása mindenben, még a szórendben is szinte eltérés nélkül tapad az eredetihez:

Io son Beatrice che ti faccio andare;
Vegno dal loco, ove tornar disio;
Amor mi mosse, che mi fa parlare.
Quando sarò dinanzi al Signor mio,
Di te mi loderò sovente a lui.⁷
Tacette allora; e poi cominciò a io.

A kéziratban az idézett sorok olvashatóak, csakhogy míg a 70-72. sorok szépen, fekete tintával vannak lejegyezve, a következő részletek, jól kivehetően először ceruzával kerültek a füzetbe. A bizonytalanság oka talán a magyar poétikai hagyományokkal nem teljes összhangban lévő, kissé sután hangzó, és nem a legköltőibb vénára valló „visszatérni-dicsérni-beszélni” rímhármás lehet, amely az első pillanatban nem győzi meg az alkotót. Aztán mégis jóváhagyja elsődleges megoldását, hiszen tollal a ceruzás írást egyszerűen javítás nélkül felülírja. Egyrészt a kezdő rím „visszatérni” egy olyan sorba került, amely az eredetinek tökéletes tükörfordítása, tehát nyilván nem szívesen változtatott volna rajta a költő, másrészt észre kell vennünk, hogy az adott szöveghelyen a dantei szöveg is infinitivuszokat („campare-andare-parlare”) rímeltet – igaz persze, hogy az olasz metrika és költői hagyomány egészen másként ítéli meg az effajta összecsengést.

A példa egy általános szituációt próbált meg bemutatni: megfigyelhető, hogy a kéziratban a második és harmadik rímhelyre beírt elsődleges variánsokat Babits az esetek döntő többségében jóváhagyja, s leginkább csak ott nyúl javításokkal a szöveghez, ahol ezt kisebb strukturális és szintaktikai módosításokkal teheti.

A kézirat javítástípusainak és időbeli rétegzettségének vizsgálata tehát egy olyan alkotó képét vetíti elénk, aki az íróasztalánál ül, melyen kinyitva látja maga előtt az eredeti szöveget, keze ügyében egy toll és egy ceruza, és sorról sorra haladva írja be a füzetébe az elkészült fordításrészleteket. Néha gond nélkül, folyamatosan dolgozik, s ilyenkor toll van a kezében, ám olykor egy-egy ötlet, egy-egy bizonytalannak tűző szöveghely lejegyzésekor inkább a ceruzát alkalmazza. Aztán, ha megszületik benne a véglegesnek ítélt megoldás, ismét tollat vesz kezébe, és fölülírja a ceruzás variánsokat. Lévéen nem csupán egy fordításon dolgozik, hanem egyszerre egy könyvet is szerkeszt, amely minden vonatkozásában már egy kiadás formai jellemzőit viseli magán, nem hogy ceruzás bejegyzéseket, hanem még ott is ráír a ceruzás variánsra, ahol semmit sem változtat rajta.

Mindez egyáltalán nem meglepő, s látszólag csak az érdemelne szót, hogy valaki oly nagy gondot fektet egy kézirat formai sajátosságaira, küllemére, hogy még az íróeszközeit is váltogatja. Mert egyébként a mindennapi tapasztalatból is ismert alkotófolyamattal állunk szemben: nyilvánvaló, hogy egy éppen megszülető munkán dolgozva mindenki leír később elvetendő ötleteket, sokszor utólagos javításokat eszközöl stb. S értelemszerűen így van ez egy olyan munka esetében, mint az *Isteni*

színjáték fordítása, melynek során túl az eredeti szöveggel való egyezésen, a dikció, a metrum, rímek kötött rendszerére is nagyon oda kell figyelni.

Véleményem szerint mégis kitüntetett figyelem illeti főleg az előzetes variánsokat, éppen azért, mert nem hálózzák be az egész szöveget és a teljes kéziratot. Nem arról van ugyanis szó, hogy Babits végig így, a leírtaknak megfelelően alkotott volna. Előzetes variánsokkal főleg a beragasztott oldalakon, és az azokhoz közeli szöveghelyeken találkozunk, valamint főképp a 8-18. énekeket tartalmazó lapokon. A kézirat elején illetve a végén csak elvétve tűnik fel egy-egy. A 27. énektől a *Pokol* végéig – a 33., beragasztott éneket kivéve – mindössze egy előzetes variáns olvasható. Ebből az következne, hogy a főrész közepe és az inkollátumok megszövegezésekor Babitsra más alkotói és fordítói attitűd jellemző, mint a mű elejének és végének megalkotásakor. Mégsem így van. A *Pokol* elejének nem ragasztott oldalai jól láthatóan be lettek másolva a füzetbe, feltételezhetően egy olyan – mára elveszett – kéziratról, melyet Babits nem tartott megfelelőnek a könyvbe történő beillesztésre. Ezen oldalak szépen, szinte hibátlanul futó írása, a betűk már-már rajzolt, díszes lejegyzése elárulja, hogy maga a szöveg nem ekkor érik meg a költőben, hanem egyszerű másolásról van szó. Feltételezésem szerint az a kézirat, melyen e szöveghelyek első változata helyet kapott, még több variánst, átírást, javítást tartalmazott, mint az inkollátumok. Az a tény, hogy Babits a füzetbe olyan lapokat is beragaszt, melyeken számos módosítás látható, arra enged következtetni, hogy csak azokat a kéziratlapokat nem másolja be a füzetbe, melyek már szinte az érthetőséget és az egyértelműséget veszélyeztetően sok hibát és ötletet tartalmaznak.

Mindenesetre a másolt szöveghelyek nem adnak módot, hogy következtessünk az alkotófolyamatra, de talán célszerű a fenti fejtegetéseket figyelembe venni. Egyértelműen igazolható viszont, hogy a 10. énektől kezdődően Babits egyre gyakrabban használja munkafüzetként is a kéziratot, vagyis az éppen megszülető fordításrészleteket is ide írja, nem különálló lapokra. A kézírás jellemzői, a gyors lejegyzés, a bizonytalanabban futó sorok elárulják, hogy 18. énektől kezdődően pedig már nincs másolt lejegyzés, csakis fogalmazvány. Ugyanakkor feltűnő, hogy elkezdenek ritkulni az előzetes variánsok is, vagyis arra kell gondolnunk, hogy ekkor nem egyszerűen a lejegyzés módja, hanem az alkotói folyamatok módosulnak. Babits immár nem az íróasztal mellett ülve, aprólékosan mérlegelve, próbálgatva fordít, hanem sokkal biztosabb kézzel, a dantei szövegben is jártasabban, a megszülető sorokat folytatólagosan, az írást nem megszakítva veti papírra.

Vagyis a korabeli, a munka első és végső fázisára vonatkozó fent idézett egykori visszaemlékezésekből és dokumentumokból leszűrt tanúságokat, most kiegészítve a kézirat jellemzőiről elmondottakkal, és az alkotófolyamatról kikövetkeztethető hipotézisekkel, egyre meggyőzőbbnek látszik az az állításom, miszerint egyfajta, a fordítás minden szintjén tetten érhető fordulattal kell számolnunk, valószínűleg az Újpestre kerülés időszakában. A következő fejezetben arra teszek kísérletet, hogy leírjam az első, fogarasi alkotói szakasz magyarázatának tartalmi, stiláris és poétikai jellemzőit.

2.2. A modern Dante

Jelképes jelentőségűnek is tűnhet Babits megfogalmazása, amikor a fordítás tervét bejelentő egyik első, Kún Józsefhez írott levelében így ír: „szeretném ha valahogy, valahol sikerülne kiadatnom az egész modern Dante-fordítást.” A vállalkozás eredménye eszerint egy „modern Dante” lenne. Ezzel szemben a mű 1912-es megjelenésekor publikált előszó első szavai egy másik jelzõt alkalmaznak: „E magyar *Inferno* több évi, inkább gyönyörűséges, mint fáradtságos munka eredménye.”¹⁰³ A fordítást jellemző kifejezés megváltozása egyben a fordítás kezdeti és befejező szakasza közötti alapvető különbséget is érzékeltetheti. Nem állíthatom, hogy maga Babits tudatosan, és a koncepcióváltást ekképpen érzékeltetve változtat a kifejezésen, mindenestre munkája elemzéséhez – talán akaratlanul – olyan fogódzókat kínál a kései filológusnak, melyek alkalmasnak látszanak eltérő fordítói stratégiáinak definiálására. Meglátásom szerint az átültetés vizsgálatakor ugyanis az egyik legfontosabb és legnagyobb kritikai feladat éppen annak érzékeltetése, hogy a fogarasi, kissé szabadabb, kissé bizonytalanabb, kissé személyesebb „modern Dante”, miként formálódik át valóban szabatos, filológiai is alapos, s a korábbi hazai fordítói eredményekkel is számot vető „magyar Dantévá”.

¹⁰³ KPk: 4.

2.2.1. Félrefordítások

A teljes babitsi *Pokol*-fordításban valójában viszonylag kevés félrefordítással találkozhatunk. Ráadásul ezen félrefordításoknak a műegész hiteles visszaadásának szempontjából semmiféle jelentőségük nincs: egy-egy dantei mondatszerkezet grammatikájának hibás felfejtéséből adódnak, nem kiemelt jelentőségű szöveghelyeken. Azért érdemelnek mégis figyelmet, mert leginkább a *Pokol* első énekeiben tűnnek fel, vagyis a munka első fázisában, mintegy jelezve, hogy Babits ekkori nyelvismereete még nem olyan tökéletes, mint lesz a későbbiek során.

Mielőtt azonban a konkrét példákat áttekintenénk, érdemes a félrefordítás fogalmát körbejárni. Sajnos az *Isteni színjáték* megjelenését követő recenziók, majd később a kritika is előszeretettel mosta egybe a félrefordítás és az ún. hűtlenség terminusokat, hallgatólagosan is azt állítván, hogy a babitsi fordítás szép ugyan, de a félreértéseknek is beillő átköltések okán bizony hűtlen az eredeti szöveghez.

Úgy vélem, hogy amikor a korabeli recenziók a félreértés és hűtlenség fogalmakat használják, akkor alapvetően három, jól elkülöníthető fordítói szövegmódosítást kevernek egybe.

Egyfelől vannak olyan esetek, ahol Babits kissé átírja, színezi, betoldásokkal, vagy kihagyásokkal, a forrásnyelvi szövegben nem tetten érhető képekkel dúsítja az eredeti szöveget. E helyeken világosan látszik, hogy Babits tökéletesen érti a dantei szöveget. Az átváltásokat jórészt úgy végzi, hogy segítségükkel megerősíti és kiemeli az eredeti szöveg kínálta interpretációs lehetőségeket – természetesen ilyenkor saját Dante-értelmezése perspektívájából szemlélve minősülhet egy-egy megoldás az eredetiben lévő lehetőségek kiaknázásának. Ritkábban egyszerűen a rímelés és magyar vers ritmusa mintegy kényszeríti egy-egy betoldásra, vagy kihagyásra.

A *Pokol* első énekében egy hasonlat kerül be a fordításba úgy, hogy az eredetiben nincs nyoma. Amikor az erdőből kijutó Dante az új reményt ébresztő hegyhez ér, fölpillant, miközben a narrátor egy értelmező félmondattal az átszelt völgyet is jellemzi.

Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto,
là dove terminava quella valle
che m'avea di paura il cor compunto,
guardai in alto...

13 De mikor rábukkantam egy hegyaljra,
hol véget ért a völgy, mély, mint a pince,
melyben felébredt lelkem aggodalma,
16 a hegyre néztem...

A babitsi átültetés, nyilván a rímkényszer miatt is, a „mély, mint a pince” hasonlattal bővíti Dante egyszerű helymegjelölését. Észre kell azonban vennünk, hogy nem esetleges megoldásról van szó, hanem egy értelmezői lehetőség kiaknázásáról. A dantei szöveg úgy állítja elénk a völgyet, a hegyet és a mögötte felemelkedő napot, hogy általuk a túlvilági vándor itt induló útjának egyes állomásait – a Poklot, Purgatóriumot és Paradicsomot – metaforizálja. Amennyiben tehát a völgy egyszerre a földalatti, valóban pincyszerű, és a föld középpontjáig mélyülő Pokol előképe is lesz, úgy Babits fordítása az eredeti szöveg kiegészítése marad ugyan, de teljesen jogos értelmezésként is szolgál.

A számos hasonló betoldást, kiegészítést, kihagyást és átváltást félreértésként definiálni igencsak problematikus, de a hűtlenség terminust is kerülném, legalábbis addig, amíg megnyugtató meghatározást nem találunk a fordítás hűségének fogalmára.

A fordítói szöveg módosítások másik típusa sokkal körültekintőbb mérlegelést igényel. Arról van szó, hogy némely helyen Babits látszólag valóban téved, legalábbis úgy fordít, hogy az általa javasolt átültetés nem felel meg az eredeti értelemnek, illetve olvasatnak. Klasszikus eset a *Pokol* 2. énekének 61. sora. Beatrice itt megkéri Vergiliust, hogy mentse meg az erdőbe tévedt Dantét, akit egy körülírással nevez meg:

amico mio, e non de la ventura

Babits a passzust így fordítja:

sors üldözöttje, nékem jóbarátom

vagyis két, ellentétes értelmű birtokos szerkezetet tételez a mondatban: nekem barátom, a sorsnak pedig nem barátja. Miközben grammatikailag helytálló lehetne a babitsi szövegértés, értelmileg komoly félreértés. Hogyan lehet az az ember a sors üldözöttje, aki teljesen nyilvánvalóan önhibájából és saját vétkeinek nyomán jutott szorult helyzetbe, s akinek ráadásul éppen ebben a pillanatban adja meg a sors, pontosabban a kegyelem, hogy kilábaljon a földi pokolból, és a történelemben harmadikként betekintést nyerjen Isten titkaiba? Kis túlzással olyan logikai ellentmondásba ütközünk, ahol az egész szöveg értelmezésének problematikája forog kockán.

Az ellentmondás feloldása banálisan egyszerű: a vulgáris olaszban sokat használt „amico della ventura” kifejezés egy rögzült szókapcsolat, melynek jelentése: érdek-

barát. A dantei sor értelme eszerint: igaz barátom, aki nem érdekből szeret. Így teljesen logikussá és a szövegegészbe maradéktalanul beilleszthető válik Beatrice mondata. Csakhogy az egész problémát Francesco Mazzoni vetette fel és oldotta meg 1967-ben.¹⁰⁴ Előtte senkinek sem szűrt szemet a szöveghely. Babits korában minden kommentár, a legjobbak is, úgy értették a passzust, ahogyan a magyar fordító. Bortorság lenne tehát azt állítani, hogy költőnk félreérti a szöveget, vagy hogy fordítása hibás. Inkább arról van szó, hogy a látszólag állandó szöveg és annak interpretációja folyamatos változásban van. Következésképp Babits fordításának megértéséhez az olasz szövegnek és értelmezésének azt a változatát kellene először megismernünk, amely munkájában vezette, s csak ezeknek ismeretében alkothatunk bármiféle ítéletet egy-egy szöveghely helyes vagy helytelen fordításának kérdésében.

Végül essék szó a valódi félrefordításokról, azokról, ahol Babits nem érti meg az olvasott olasz mondat szerkezetét.

Az első példám egy kicsiny fordítói botlás. A 4. ének nemes kastélyának lakói között pillantja meg Dante a filozófusokat, köztük elsősorban Arisztotelészt:

Vidi l'maestro di color che sanno
seder tra filosofica famiglia. (131-132.)

A kézirat alapján látható, hogy a sor jelentése gondot okozott a fordítónak. A kéziratban Babits először így próbálja megoldani a szöveghely magyarítását:

láttam azok vezérét, akik érték
ülni a titkos filozófiát.

Nyilván Babits is érezte, hogy az átültetés képzavar, ezért módosítja is a 132. sort:

láttam azok vezérét, akik érték
megülni a mély filozófiát.

Noha így érthető magyarul a gondolat, viszont nem felel meg az eredeti szövegnek. A probléma forrása, hogy Babits a „seder-ülni” főnévi igenevet a „sanno-tudnak” igéhez kapcsolja, miközben az Danténál a „vidi-láttam” ige tárgya. A hibát Radó Antal szóvá is tette az 1914-es recenziójában.¹⁰⁵ Babits belátja tévedését, s a szöveg-

¹⁰⁴ MAZZONI 1967.

¹⁰⁵ RADÓ 1914.

hely azon kevesek egyike lesz, melyeket Babits javít az 1918-as újraközlésben. Az új, és az eredetinek megfelelő változat tehát:

ott láttam ülni a Tudók vezérét,
hol körben ült a Bölcselő Család.

Az eset csak akkor érdemel figyelmet, ha mellétezzük az 5. ének 133-134. sorának magyarítását is. Francesca da Rimini beszél bűnbeeséséről:

Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi...

Babits fordítása:

Szent mosolyáról olvasván a vágynak,
mely csak egy csókra szomjazik bolondul,
ez,...

Nem állíthatom, hogy a babitsi fordítás félreértés, de az ellenkezőjéről sem vagyok meggyőződve. Függetlenül a stiláris problémáktól – melyekre később térek vissza –, azt kell kiemelni, hogy a szöveg visszaadásának nehézségével egy nyelvtanilag a fentebb idézethez hasonló mondatban találkozunk. Mintha az igeneves tárgy, és a latinból az olaszba ekként öröklődő accusativus cum infinito megértése problémát okozna a fiatal költőnek. Hangsúlyosan jegyzem meg, hogy csak a munka elején járó Babitsnak okoz problémát a szerkezet, mert később sehol nem vét hasonló helyen.

Érdekesebb, noha még ettől is kisszerűbb a következő fordítási probléma. A *Po-kol* 6. énekében tűnik fel Cerberus, a torkosok körét őrző szörny. Amikor Dantét és Vergiliust megpillantja:

le bocche aperse e mostrocci le sanne;
non avea membro che tenesse fermo. (23-24)

Babits szerint:

...száját tárta, vicsorogva:
nem volt tagom, melyen szilárdan álljak.

A 24. sor félrefordítás, hiszen az eredetiben az „avea” alanya még mindig a szörny, nem pedig az utazó, miként Babits fordítja. A mondat jelentése: „nem volt olyan tagja, mely szilárdan állt volna”, azaz egész testében remegett. A tévedés forrása a „tenesse” igealak. Amennyiben első számban szerepelne – „tenessi” –, a mondat valóban megfelelné a babitsi átültetésnek, lévén az „avea” az egyes szám összes személynél használatos.¹⁰⁶

Értelmezhetjük úgy a példát, hogy Babits ekkor még némelykor bizonytalan az olasz nyelvben, néhány finom megoldás, egy-egy nyelvtani szerkezet felfejtése gondot okoz a számára. Logikus, hogy így van: neki is el kellett valamikor sajátítania a nyelvet, nem anyanyelvi beszélő, és főképp nem kortársa Danténak. De nem is e néhány botlás lepi meg a mai olvasót, hanem az a tény, hogy a későbbiekben Babits nem fordít félre hasonló helyeken. Vagyis a munka második szakaszából visszatérve válnak érdekessé e kezdeti nehézségek. Ha a babitsi fordítást – az első pár éneket kivéve – összevetjük a korabeli német, angol és francia szövegekkel, azt tapasztaljuk, hogy a költőnk kora egyik legfelkészültebb Dante-fordítója és filológusa, aki mindenhol érti, és érthetően adja vissza az eredeti szöveget.

2.2.2. Babits dantisztikai felkészültsége és forrásai

Az előbbi példa egy másik jelenségre is rávilágít. Nem biztos, hogy Babits félreértette Dantét. Ha jobban megvizsgáljuk a passzust, történhetett a botlás úgy is, hogy Babits egyszerűen elnézett egy betűt: „tenesse” helyett „tenessi”-t olvasott. Nem ismerek olyan kiadást, amelyben el lenne nyomtatva az adott betű, tehát nagy valószínűséggel félreolvasásról, vagy tényleges félreértésről lehet szó. Ugyanakkor mindkét esetet furcsának, de legalábbis árulkodónak vélem.

Minden korabeli Dante-kommentár megjegyzeteli a helyet (TOMMASEO, POLETTA, SCARTEZZINI stb.), és allegorikus jelentést tulajdonít Cerberus ideges vonaglásának. Eszerint a szörny a düh és az eszeveszett torkos vágy prédája, miként ezt a következő sorok hasonlata is nyomatékosítja. TORRACA kommentárja még Arnaut Danielt is

¹⁰⁶ A hibára egyébiránt Babitsot egy magánlevélben figyelmezteti Froznik György. Vö.: BML 12-14: 76-86.

idézi. Ha Babits asztalán ott lett volna bármelyik is ezen *Divina Commedia*-kiadások közül, bizonyosan nem érthette, vagy olvashatta volna félre a szöveghelyet. Jó lesz azonban a továbbiakban evidenciában tartani, hogy az egyetlen olyan népszerű és könnyen beszerezhető Dante-kiadás, amely nem foglalkozik a problémával, Enrico MESTICA kommentárja.

Ha Babits fogarasi dantisztikai felkészültségére és fordításainak lehetséges forrásaira kérdezzük rá, nem feledkezhetünk meg arról, hogy az erdélyi határszélen viszonylag kevés lehetősége volt hozzájutni a vállalkozáshoz szükséges szakirodalomhoz és forrásanyaghoz. Az 1908 őszén Itáliából hazatért költő, már a nagy tervvonzásában, bizonyosan beszerzett egy, a Polacco-szövegénél a munkához alkalmasabb kommentárt. A felső osztályok könyvtárának öreként¹⁰⁷ nyilván Fogarason is hozzájuthatott Szász Károly és Angyal János magyar fordításaihoz – Újpestre költözésekor nála maradt például a könyvtári *Purgatórium*, legalábbis ezt valószínűsíti Borbély Gyula számonkérő levele.¹⁰⁸ Tudjuk, hogy járatta az angol *Studio* című folyóiratot,¹⁰⁹ s hogy előszeretettel vásárolta a Tauchnitz kiadó olcsó, ám színvonalas sorozatait,¹¹⁰ amelynek kiadványai között például Longfellow Dante-fordítása is megtalálható volt – dokumentum nincs ugyan róla, de látni fogjuk, hogy be is szerezte.

Nincs kizárva, hogy az említett kiadásokon és a könnyen megszerezhető magyar Dante-irodalmon, valamint a világirodalmi összefoglalókon túl más kiadásai és tanulmányai is voltak, de a magam részéről ezt valószínűtlennek tartom. Babits fogarasi Dante-ismeretének egyetlen dokumentuma számunkra maga a fordítás, amiből nehéz ugyan, de nem lehetetlen forrásaira következtetni. Mint látni fogjuk, ekkori átültetései még nem jellemző az a filológiai biztonság, amely az újpesti évben tetten érhető lesz, ezért jó, ha a fordításhoz felhasznált tudományos korpuszt nem tételezzük túlságosan nagynak. Ugyanakkor nem arról van szó, ekkori megoldásait a teljes szabadság, az állandó félreértés, és a filológiai pontatlanság uralja, mindössze a fentebb is érzékeltetett kicsiségek árulják el, hogy Babits még nincs birtokában – legfőképp nem a felkészültségnek – hanem a munkához beszerezhető és később be is szerzett segédanyagnak. De még ezen állításon is finomítanom kell: a Fogarason készült fordításrészletek egy egyébként nagyon jól képzett, és könyvtárát tekintve is

¹⁰⁷ BISZTRAY 1976: 501.

¹⁰⁸ BML 11-12: 61.

¹⁰⁹ BISZTRAY 1976: 470.

¹¹⁰ KELEVÉZ 2002: 383.

kellően felvértezett dantistát idéznek, aki – legalábbis retrospektív módon következtetve – még mindig fejlődőképese, és aki a következő években tovább bővíti majd dantisztikai könyvállományát. Éppen ezért abba az ellenkező hibába sem eshetünk, hogy Babits erdélyi Dante-könyvtárát a lehető legminimálisabbra, például a Polacco-kiadásra redukáljuk.

Lássuk tehát azokat a szöveghelyeket, amelyek alapján meghatározható Babits korabeli felkészültsége és forrásanyaga.

A 3. énekben a valódi Pokolba való bejutásra várakozó meztelen, káromkodó lelkek bemutatásakor Kháron, a révész érkezését Dante e szavakkal festi le:

Poi si ritrasser tutte quante insieme,
forte piangendo, a la riva malvagia
ch'attende ciascun uom che Dio non teme.
Caron dimonio, con occhi di bragia
loro accennando, tutte le raccoglie;
batte col remo qualunque s'adagia. (106-111)

Babits fordításában:

Aztán sirás közt elhagyván a sajkát,
visszahúzódtak a partra, mely várja
mindazt, ki Isten ellen nyitja ajkát.
Cháron ördög parázs szemekkel állja
el útjokat és visszaintve nyáját,
ki rest, az evezővel taszítja.

Az átültetés alapján egy olyan kép tárul az olvasó szeme elé, mintha Kháron megjelenésekor a lelkek kissé megijednének, hátrahúzódnának, majd a pokoli révész visszaintené őket. De erre az oda-vissza mozgásra utaló összes kifejezés babitsi találmány. Először is az „elhagyván a sajkát” egyszerű betoldás. (És csakis úgy értelmezhető, hogy eltávolodtak tőle, hiszen fel még nem szálltak.) Danténál nem visszahúzódnak, hanem összegyűlnek a lelkek, ráadásul Kháron is egyszerűen csak int a bűnösöknek, nem pedig visszainti őket.

A hiba forrása bizonyára a 106. sor „si ritrasser” igéje, amelynek valóban lehet „visszavonulni, visszalépni” jelentése is, de jelen esetben minden kétséget kizáróan „összegyűlni” jelentésben áll – miként arra minden kommentár figyelmeztet (TOMMASEO, POLETTA, SCARTAZZINI, TORRACA). SZÁSZ ÉS ANGYAL is ennek megfelelően

fordít. Azaz Babits előtt ismét nem lehettek ott az idézett kommentárok, amikor az adott szövegrészt fordította. Az asztalán lehetett viszont MESTICA szövege és kommentárja, hiszen ott nem szerepel ilyen értelmű jegyzet a szöveghely kapcsán. Ez persze még nem magyarázza, hogy Babits egy egész képet alkosson egy tévedésből.

A megoldás LONGFELLOW fordítása:

Thereafter all together they drew back,
Bitterly weeping, to the accursed shore,
Which waiteth every man who fears not God.
Charon the demon, with the eyes of glede,
Beckoning to them, collects them all together,
Beats with his oar whoever lags behind.

Longfellow érti félre a „si ritrasser” igét („they drew back”), Babits csak követi. Talán nem túl merész állítás, hogy utána viszont Babits érti félre Longfellowt, hiszen a „loro accenando” fordulatnak tökéletesen megfelelő „beckoning to them”-be belehallja a „back” határozószót, s így lesz nála a hívásból, visszaintés.

Van tehát legalább egy olyan szöveghelyünk, aminek fordítása igazolja, hogy Babits nem rendelkezett a korban leginkább használatos kommentárokkal, s néhol más fordítások követésére volt utalva.

Költőnk forrásainak elemzésekor talán még meggyőzőbb fogódzót találhatunk a híres „Ámor-tercinák” fordítása kapcsán. Francesca da Rimini itt fejt ki azon szerelem-teóriát, amely Paoloval közös végzetét okozta.

Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende 100
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.

Amor, ch'a nullo amato amar perdona, 103
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.

Amor condusse noi ad una morte: 106
Caina attende chi a vita ci spense.
Queste parole da lor ci fuor porte.

Szerелеm, gyenge szívnek könnyű méreg
társamat vágyra bujtá testemért, mely
oly csúf halált halt — rágondolni félek.

Szerелеm, szeretettnek szörnyű métely
szivemet is nyilával úgy találta,
hogy látod, itt se hágy keserve még el.

Szerелеm vitt kettőnket egy halálba,
ki vérünk ontá, azt Kaina várja.«
A gyászos pár ily szavakat kiálta.

A magyar szakirodalom számára mindmáig kétségkívül e passzus átültetése jelentette a legnagyobb problémát. Már az első recenziók felhívták a figyelmet az átköltésre,¹¹¹ aztán Kardos Tibor is kiemelte a részletet, rámutatva, hogy a „könnyű méreg”,

¹¹¹ RADÓ 1913.

szörnyü mételey” kifejezések babitsi betoldások (DÖM: 1102). A szöveg hely valóban a fordítás szecessziós, dekadens stílusjegyeinek egyik iskolapéldája lehetne, s ilyen értelemben idézi Rába György is.¹¹²

Szempontunkból mégsem az jelent problémát, hogy Babits olyannyira díszíti, árnyalja, már-már a századvégi „világfájdalommal” telíti az eredeti sorokat, hogy inkább a baudelaire-i „spleen” visszatükröződését nyújtja, mintsem Dante szavait. Ezt ugyanis máshol is teszi, méghozzá tudatosan, és fordítói koncepciójának, Dante-interpretációjának perspektívájából szemlélve nagyon is megokolható módon. Az igazi kérdés az, hogy miért éppen e helyütt dúsítja és színezi a szöveget.

A probléma megközelítésekor nyomatékosítanunk kell, hogy az eredeti sorokat illetően két igen erős interpretációs hipotézis áll egymással szemben. Egyfelől a passzus Francesca és Paolo mindent elsöprő, még a Pokolban is élő szenvedélyének leírására szolgálhat. Másfelől úgy is érthetjük a sorokat, mintha a „dolce stil nuovo” Andreas Capellanustól kölcsönzött szerelemteóriájának tételszerű felmondását nyújtánák, amellyel Francesca védekezik, és morális felelősségét egy hibás filozófiai koncepcióra hárítja. Manapság, főképp Bruno Nardi alapvető kutatásai óta,¹¹³ az utóbbi értelmezés örvend nagyobb tudományos hitelnél. Bán Imre szavait idézve: „szó sem lehet arról, hogy Dante a szerelemi szenvedély valaminő megdicsőülését kívánná festeni”.¹¹⁴ Látható, hogy ezen interpretáció ad alapot Kardos Tibornak a babitsi fordítás kritikájára. Kérdés, hogy joggal vagy sem.

A 19. század folyamán a romantikus Dante-értelmezések nyilván a szenvedély hangját hallják kicsengeni a sorokból, s ennek megfelelően értelmezik a részletet, de éppen a századforduló tájékán, köszönhetően az egyre mélyebb pozitivisták történeti-filológiai kutatásoknak a kommentátorok kezdik problémává emelni a három tercina értelmezését. Noha a következtetések terén korántsem jutnak oly messzire, mint 1932-ben Michele Barbi,¹¹⁵ vagy később Nardi, az már ekkor világossá válik, hogy a dantei szöveg adott helyén stilnovista tételmondatok hangzanak el. Tehát a Dante-tudományosság szűk, szakértőkből álló köreiből ekkor válik elfogadottá az a nézet, miszerint nem a szerelem fatális erejének alliterációkkal stilizált dicsőítéséről van itt szó. A kommentárok utalnak is az új interpretációs lehetőségre. Már SCARTAZZINI idézi Guido Guinizelli szerelemteóriáját, illetve az azt megjelenítő szonettjét. POLETTO

¹¹² RÁBA 1966: 599.

¹¹³ NARDI 1942: 135-157.

¹¹⁴ BÁN 1988: 128.

¹¹⁵ BARBI 1932: 48-69.

és TORRACA egyértelműen jelzik, hogy a szöveghelyen filozófiai definíciók hangzanak el. A századelő Dante-kutatójának mindez nem kerülhette el a figyelmét. Kaposi József már 1911-ben jól tudta, hogy Dantétól „távol állott a szándék, hogy Francesca házasságtörését idealizálja”.¹¹⁶

Nos, ezek figyelembe vételével azt kell mondanunk, hogy Babits nem volt naprakész. Nem figyel fel arra tényre, hogy nem szenvedélyes leírást, hanem doktrinális passzust fordít. Ez pedig leginkább a későbbiek fényében világos: a filozófia leírásokat, didaktikus részleteket máshol mindig a legnagyobb körültekintéssel fordítja. Gondoljunk csak a *Pokol* 11. énekének, a túlvilág első országának morális felosztását bemutató szinte terminuskövető megoldásaira. Vagy ahogyan már a 2. ének 17. és 22. sorában a rendkívül bonyolult mondat szerkezetet is vállalja, hogy a latin „et quis et qualis” terminust pontosan vissza tudja adni (vö. 4.4.2.2.). Vagyis azt állítom, hogy itt Babits nem a „hű” fordítás elve ellen vét, hanem önnön fordítói koncepcióját nem érvényesíti: doktrinális helyeken ugyanis máshol nem „téved stílo-mantikába”.¹¹⁷

És a babitsi fordítás itt válik számunkra igazán érdekessé. Noha egy Dante-filológus, például Kaposi József, valóban hozzáfért olyan forrásokhoz, melyek egyértelműen jelezték számára a sorok értelmezésében tapasztalható fordulatot, ugyanakkor egy, a Dante-tanulmányokban járatos, de a dantisztika nem minden rezdülését nyomon követő tudóshoz sem jutott el feltétlenül az új interpretáció. Olyan erősen tartotta magát – még hosszú éveken keresztül – a szenvedélyes Dante képe, hogy nem meglepő, ha egy erdélyi gimnáziumi tanárhoz, legyen akár Dante-fordító, nem ért el az új idők szele.

Vessünk hát egy pillantást azokra a kötetekre, melyeket virtuálisan Babits íróasztalára helyeztem, s amelyekben munkája segédanyagait véltem eddig felfedezni. Szász Károly a halálban „önként” egyesülő lelkekről beszél, akik így fordulnak egymáshoz: „*Nélküled a mennyország sem kell nekem, veled a pokol is mennyország*” (SZÁSZ: 127). LONGFELLOW Coledriget idézi, és a szenvedély erejét zengi. Mestica pedig, miközben minden elméleti utalás nélkül, afféle érdekességként idézi Guinizellit, sőt a *Vita nuovát* is, így kezdi a sorokhoz írott kommentárját: „ezekből egy lélek édes melankóliája árad, egy olyan léleké, aki a kegyetlen csapda és a szerelmi szenvedély fatális törvényének vigasztalhatatlan áldozata” (MESTICA).

¹¹⁶ KAPOSÍ 1911: 294.

¹¹⁷ RÁBA 1966: 608.

Ilyen értelmezésekkel a szeme előtt az lett volna meglepő, ha Babits nem így fordítja a híres tercínákat. Sőt teljesen motiváltnak látszik, hogy némiképp még tovább is viszi a sorok édeskés, szecessziós interpretációját.

A munka későbbi szakaszában Babits bizonyára ráébredt az átültetés problematikuságára. Ha más nem, Kaposi nyilván figyelmeztette a másik, nagyobb tudományos megalapozottságnak örvendő interpretációs lehetőségre. Az első kiadás megjelenés után pedig a kritikák oly élességgel bírálták a passzust, hogy Babitsnak mindenképp át kellett gondolnia korai megoldását.

De nem változtatott rajta. Amellett, hogy – legalábbis a kézirat sajátosságai alapján ítélve – Babits igen nehezen, és csak nagyon indokolt esetben ír át már kész szövegrészeket, a szöveghely változatlanul hagyása Sárközy Péter idevágó érveit erősíti. Ő figyelmeztetett rá, hogy az adott passzus, lévén már az 1912-es Nyugatban, az új átültetést bemutatandó is megjelent, „részét képezte a babitsi »provokációnak«, annak, hogy felhívja az irodalomkedvelők figyelmét az új fordítás másságára, újdonságára, »különös« jellegére”.¹¹⁸

Az felsorolt példák mindenesetre számunkra annyiban voltak érdekeseek, amennyiben általuk képesek vagyunk behatárolni Babits fogarasi Dante-könyvtárát és szöveg-, valamint kommentárismeretét. Azt hiszem, némileg megalapozott immár kijelentenem, hogy Babits ismeri Szász Károlyt, Longfellowt, de ekkor még nem ismeri kora legjobb Dante-kiadásait. Kissé bizonytalanul ugyan, de Enrico Mestica kommentárját jelölném meg a fordítás erdélyi szakaszának fő forrásaként.

2.2.3. A stílromantika

Már az utóbbi két szöveghely elemzése módot adhatott volna a fordítás sokat emlegetett dekadens jellegének láttatására. Ismét csak egy nehéz és immár fél évszázados kérdéshez értünk. A szakirodalomban mára teljesen elfogadottá vált az az állítás, mely szerint a babitsi fordítás a magyar szecesszió jegyében fogant. Az árnyalatokban és az állítás értékelésében van csupán különbség. Először Képes Géza foglalkozott a problémával, azt állítván, hogy „Babits a maga vibráló dekadens nyelvét borí-

¹¹⁸ SÁRKÖZY 2002: 612.

totta rá Dante nyugodt, klasszikus, népi ízektől duzzadó költői látomására”.¹¹⁹ A jelenség nála negatív előjelet kapott, sőt a dekadens vonás az, amely immár (1949-ben) „elavulttá” teszi Babits fordítását. A 60-as években Rába György tért vissza a problémára, s egy sokkal alaposabb elemzést nyújtott, melynek végén az alábbi tanúsággal szolgált: „Babits Dante-fordításának szépségei alapján inkább a szecessziót kell újra mérlegre tennünk, mint az ő művét elmarasztalnunk”.¹²⁰ Végül Sárközy Péter értelmezése hozott új szint a vitába. Szerinte a fordítás „nem »dekadens«, »szecessziós« jegyei *ellenére, hanem épp ezek miatt* számít a magyar századelő egyik legértékesebb költői szövegének, hiszen Babits Dante-interpretációja teljesen megfelelt a kor legmodernebb Dante-képének”.¹²¹

E fejezetben csupán a fordítás szecessziós jegyeinek felmutatására vállalkozom, de már itt meg kell jegyezmem, hogy a dekadens színezés túlkapásai, az eredetitől valóban eltávolodó, és inkább magát Babitsot, a saját hangján szóló költőt idéző átültetések csak a fordítás első szakaszára jellemzőek. Az újpesti áthelyezés e tekintetben is újat hoz majd. Mindamellett az olyan dekadensnek vagy szecessziósnak nevezhető eljárások, mint a díszítés, finomítás, színezés végig jellemezni fogják a művet – a *Purgatóriumot* és a *Paradicsomot* is. De nyilvánvalóan e sajátosságok már nem a fiatal Babits saját művészetének beszüremlései lesznek a szövegbe, hanem a tudatosan vállalt fordítói koncepció részeivé lépnek elő, s egy világos Dante-interpretáció körvonalazódását jelzik.

A szecessziónak a babitsi fordításra gyakorolt hatását vizsgálva Rába György ki-merítő elemzése nyújthat támpontokat. Kiváló tanulmányaiban Rába példákkal bőven alátámasztva mutatta be azokat a fordítói megoldásokat, melyekben tetten érhető a századelő korizlésének belopódzása Babits szövegébe. Az alábbi példákban és jellemzésükben tehát főképp a költő-filológus immár több évtizedes, de máig alapvető munkájára támaszkodtam.

Rába mindenekelőtt az átültetés „sejtelmességet, hangulatiságot, világfájdalmat, az elkésett romantika patetikus és pittoreszk” jegyeit sugalló részleteit, valamint az ünnepélyes mondatfűzést és a szókincsében és szemléletében „erősen szimbolista” nyelvhasználatot emeli ki.¹²²

¹¹⁹ KÉPES 1949: 92.

¹²⁰ RÁBA 1966: 630.

¹²¹ SÁRKÖZY 2002: 595.

¹²² RÁBA 1966: 600-601.

A sejtetés, a homályos hangulatok beemelődésére a *Pk.* 7, 123. sorát említhetjük:

portando dentro accidioso fummo

mert bellül méla ködöket cipeltünk

Máshol a századvég dekadens világfájdalma szólal meg Dante magyar hangján (*Pk.* 30, 47-48):

sovra cu' io avea l'occhio tenuto,
rivolsilo a guardar li altri mal nati.

... figyelmem szerte foszlott
a többin, kik e völgyet sírva lakják.

A pátosz, néhol a romantika örökségeként megmaradt szenvelgés sem idegen a fordítótól. A *Pk.* 15, 87. sorában Dante csak az egyszerű „mentre io vivo” mondattal él, Babits azonban jóval túllép ezen: „amig rám borul a síri szender”. Vagy másutt (*Pk.* 10, 58-59.):

...se per questo cieco
carcere vai per altezza d'ingegno

...Ha e vak tömlőcéjet
így végigjárni biztat büszke lelked

Arra is találunk példát, amikor Babits az egyszerű kijelentésből jól kidolgozott képet alkot (*Pk.* 4. 33-36.):

ch'ei non peccaro; e s'elli hanno mercedi,
non basta, perché non ebber batesmo,
ch'è porta de la fede che tu credi;

...semmi véték
nem volt szivükben, ámde, mert a vámon
nem mentek át, mely kapuja hitednek,
éremük mind megtörik e hiányon.

A díszítés és stilizálás legkézenfekvőbb eszköze a jelzők betoldása, melyet költőnk is szívesen alkalmaz (*Pk.* 1, 31-33.):

Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta.
una lonza leggera e presta molto,
che di pel macolato era coverta;

És im, amint meredni kezdte lejtóm,
egy fürge, könnyü párdac tünt élémbe
szép foltos bőrrel, csábosan, megejtón.

A példákat sokáig lehetne folytatni. Az igazi kérdés mégis inkább az, hogy vajon a szecessziós stílusjegyek megléte Babits és kora ízlésének természetzerű, mintegy reflektálatlan beáramlása a szövegbe, avagy tudatos fordítói és poétikai stratégia részeként jellemezhető. Nyilvánvalóan a válasz nem a „vagy-vagy” elkülönítéssel adható meg. Értelemszerűen Babitsra is hatott saját költészete, kora költészetértelme-

zése és gyakorlata, de egy olyan tudatos költő, mint Babits, valószínűleg jól átgondolva használta ki a korízlés kínálta lehetőségeket. Úgy vélem azonban, e tekintetben is elkülöníthető egymástól a fordítói munka két szakasza: a fogarasi Dante valóban sokkal inkább babisti, modern átültetés, mint az újpesti, érettebb magyar *Inferno*.

Sokat mondó már az is, hogy Rába György példáinak döntő többsége, de legfőképp azok, melyeket elmarasztalólag ró fel költő-műfordító elődjének, a fentiekben a fogarasi alkotói fázisra datált szövegrészletekből merít. Azt próbálom tehát az alábbiakban illusztrálni, hogy a munka első szakaszában még valóban több olyan poétikai sajátosság tűnik fel a fordításban, melyek inkább Babits költészetét, semmint későbbi, tudatos fordítói megoldásait idézik.

A századvég dekadens irodalmának és ízlésvilágának egyik legszembetűnőbb, a fordításban is körvonalazódó eleme bizonyos szavak és kifejezések többszöri és szinte a permanens jelenlétet érzetető használata. Rába is megjegyzi, hogy a „fordítás leggyakoribb... jelzői: bús, balga, zord”.¹²³ Ez igaz, de nem egyenlő eloszlásban jelentkeznek a *Pokolban*. A „bús” jelző az 1-16., valamint a 33. énekben 13-szor került a szövegbe, míg többi szövegrészletben 11-szer fordul elő. Ám érdekes, hogy a 29. éneknek a nem ceruzával írott soraiba háromszor is bekerült. Ha most e három előfordulást is a munka első szakaszához számoljuk, akkor valóban nagy eltérést tapasztalunk: 16:8, ami már azt is szükségtelenné teszi, hogy az eredetivel összevegyésük előfordulásuk indokoltságát. A „bú” főnév mindössze egyszer, a 4. énekben, s ráadásul az eredeti által is motivált helyen tűnik fel, tehát szempontunkból nem perdöntő. Árulkodó viszont a „búsul-busul” ige ragozott alakjainak vizsgálata: az első alkotói szakaszra datált énekekben négy előfordulást regisztrálhatunk, valamint egy ötödiket a 29. ének 22. sorában. A „búsan” határozószó háromszor szerepel a szövegben, a 2., az 5., valamint a 14. énekekben. A „balga”, jelzőként, illetve főnévként 9-szer tűnik fel, s a két munkafázisra eső előfordulások aránya: 5:4. De ismétcsak figyelmet érdemel, hogy a 29. énekben is olvasható a kifejezés, vagyis véleményem szerint az arány így módosul: 6:3. A „zord-zordan-zordul” kifejezéseket Babits 25-ször építette be a fordításba, mégpedig ilyen arányban: 17:8. E példák akkor kapják meg igazi jelentőségüket, ha végiggondoljuk, hogy a dantei narráció természetéből adódóan a *Pokolban* egyre mélyebbre haladva a lelkek egyre inkább „búsnak” nevezhetőek, „balgaságuk” egyre nyilvánvalóbb, túlvilági életkörülményeik pedig egy-

¹²³ RÁBA 1966: 601.

re „zordabb”, vagyis az eredeti szöveg – legalábbis általánosságban – épp azokon a szöveghelyeken motiválná a kifejezések használatát, ahol Babits kevésbé él velük. S egy utolsó példa: az „édes” jelző előfordulása a következő arányt mutatja: 14:2, miközben a dantei „dolce/i” melléknév az általunk vizsgált énekefelosztás tekintetében 13:8-hoz megfelelést mutat.

A fordítás szecesszióba hajló megoldásai között Képes Géza az enjambement „anakronisztikus” használatát is Babits szemére vettette.¹²⁴ Rába György válaszként példával is szemléltette, hogy néhol Dante „is alkalmaz enjambement-t, ha nem is oly sűrűn, mint magyar fordítója”.¹²⁵ A vitához érdemes tekintetbe venni magának Babitsnak a *Dante fordítása* című, 1912-es műhelytanulmányát, melyben éppen a dantei sorszerkezet pontos visszaadásának igénye mellett érvelt, s példával illusztrálta a *Purgatórium* egyik sorának egyetlen lehetséges magyar megfelelőjét.¹²⁶ A tanulmány 1912-ben született, s az újpesti fordításrészletekből szemünkbe is ötlük az a fordítói koncepció, amely pontosan idomítani próbálja az átültetés sortördelését az eredetihez. De a korábbi részletekben nem mindig érhető tetten e törekvés. A „legrégbbi” éneket nézve azt tapasztaljuk, hogy a *Pk.* 33. énekében Babitsnál 25 erős (jelzöt, jelzett szót; birtokos szerkezetet elválasztó stb.) áthajlás található, míg Danténál csupán 12. Az 5. énekben Babits 19-szer alkalmazza a kérdéses poétikai megoldást, Dante 9-szor. A 22. énekben a fordítás és az eredeti enjambementjainak aránya: 31:11. S most nézzük a később készült fordításokat: a 25. énekben az arány: 17:16, a 34. énekben: 18:17. Jól látható tehát az elmozdulás a minél forráskövetőbb fordítói attitűd felé. Az eddigiek után külön tárgyalás illeti meg a 29. éneket, ahol a 17 dantei áthajláshoz 22 babitsi rendelődik. De válasszuk el a ceruzával írott, s már bizonyosan újpesten készült részleteket a tollal jegyzett, feltételezésem szerint jóval korábban született részletektől. Utóbbi sorokban a babitsi, illetve dantei enjambementok aránya: 4:3, vagyis korábbi részletekben ez az arány így módosul: 18:14. Az eredmény nem mutat szignifikáns eltérést, de nem zárja ki, hogy a 29. ének jelzett részleteit a füzetbe kerülést jóval megelőző időre datáljuk.

A „szecessziós jelzők” és az eredeti szöveg által nem motivált áthajlások mérséklődése jól illusztrálja az a folyamatot, amely a kezdeti fordítói elképzelésektől és a korizlésnek is teret engedő magyarítói gyakorlattól a letisztult és jól körvonalazott fordításpoétikához vezet. Persze nem arról van szó, hogy Babits, mint valami mé-

¹²⁴ KÉPES 1949: 90.

¹²⁵ RÁBA 1966: 616.

¹²⁶ BMET: I. 283-284.

telyt fokozatosan kiírja szövegéből a kor irodalmának divatszavait, hiszen számos, a századelőn sokat használt kifejezés kerül így is a fordításba (mereng, méla, bágyadt, fakó stb.). Inkább azt mondhatjuk, hogy a munka folyamán bizonyos szavak használatának aránytalansága módosul, és a gazdag, nyelvi regisztereit is gyakran váltogató dantei szöveghez egy hasonlóan árnyalt és széles skálát bejáró magyar szókincs társul. Ugyanez érvényes az enjambement használatára is. Korántsem értékeli Babits „anakronisztikusnak” az áthajlás kínálta lehetőségeket, s az előfordulásuk gyakorisága sem azért mérséklődik, mert a fordító „belátja”, hogy ezek által saját kora költői dikciója szüremlik az eredeti tisztán, értelmileg és metrikailag is sorhatárok szerint szegmentálódó szövegbe. A forrásszöveg mellett eltöltött idő és fordítói gyakorlat inkább a dantei sorképzés mechanizmusát tárja fel az egyre képzetebb költőnek, aki ezáltal megpróbál egyre jobban idomulni ahhoz. A szecessziós jegyek tehát nem vesznek ki a fordításból, hanem legfeljebb mérséklődnek, és a fordító immár teljesen tudatos munkamódszerének megfelelően beilleszkednek az egyre pontosabb és érettebb babitsi Dante-interpretáció sugallta megoldások és formai-stiláris jegyek közé.

A kezdeti átültetések dekadens sajátosságainak legfeljebb túlfeszített használata szúrhat szemet, nem a meglétük. Fordítói problémára csak ott figyelhetünk fel, ahol a századvégi ízlés, és ennek a magyarításban szövegszerűen megjelenő nyoma mintegy fölülírja Babits koherens Dante-képét. Más szóval azokat a helyeket ítéltjük hibásnak, melyekben úgy buzog túl a szecesszió, hogy nem engedi érvényesülni a babitsi – egyébként szecessziós – Dantét (vö. Bevezetés).

Minden bizonnyal van olyan szöveghely, amely ilyen értelemben hűtlen. De ezek is csupán azt mutatják, hogy az alkotás adott fázisában Babits egyrészt olyan értelmezéseket (is) követ, melyek nem felelnek meg saját, igaz talán csak később kikristályosuló Dante-felfogásának, másrészt hogy van olyan eset, amikor kontroll nélkül engedi beszűrődni munkájába saját korának és kortársainak poétikai ízlését és világlátását.

Egy érdekes, de fölöttébb problematikus példához kell ismét visszatérnünk: Paolo és Francesca „nem is gondolva rosszra” olvasgatja Lancelot és Geneviève szerelmének történetét, szemük többször összevillan, mígnem (*Pk.* 5, 133-136):

Quando leggemmo il disiato riso
esser basciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi basciò tutto tremante.

Szent mosolyáról olvasván a vágynak,
mely csak egy csókra szomjazik bolondul,
ez, aki tölem többet el se válhat,
ajkon csókolt, remegve izgalomtul.

A két pokolbéli vétkes bűnbeesésének pillanataról van itt szó, vagyis életüknek azon mozzanata játszódik le szemünk előtt, amikor szabad akaratukból nem a morálisan helyes, az isteni törvénynek engedelmeskedő életet választották, hanem engedve a test és a vágy csábításának a gonosz útjára léptek. Innen nézve igencsak kérdéses a „szent” jelző használata. A már idézett szenvedélyes Dante-értelmezések köszönnek vissza Babits megoldásában, továbbá Dante Gabriele Rossetti stilizált ábrázolásai, és a számos 5. ének-illusztráció. Ezek ugyan feljogosítanak és érthetővé tesznek egy érzelmes, édeskés fordítást, de a doktrinális részeket is ismerő, és azoknak is nem kis jelentőséget tulajdonító Babitstól mégsem várnánk. Lehetséges, hogy a bűnben foganó, mégis szeplőtelen szentség, az önnön morális készleteseinek engedelmeskedő, a mocsokban élve is tiszta, nagy személyiség századvégi alakja játszik bele Francesca figurájába, mintegy függetlenül magát az ítéleteiben Babitsnál is mindig skolasztikus Dantétól. A „szent” jelző itt inkább Ady Endre szóhasználatának jegyeit mutatja:

Szent kéj a csók és szent az élet,
a pázrás végtelen sora
S átok a csók és átok az élet
ha nincs csóknak mámora. (*Csókok átka*)

És a babitsi Francesca alakját is egészen jól hasonlíthatnánk Ady menyasszonyához:

Tisztító, szent tűz hogyha általéget:
Számalyjuk együtt bé a mindenséget.

Mindig csókoljon, egyformán szeressen:
Könnyben, piszokban, szenvedésben, szennyben.

...

Meghalnánk, mondván:

„Bűn és szenny az élet,

Ketten voltunk csak tiszták, hófehérek.” (*Az én menyasszonyom*)

De egy másik – bizonyára a babitsi intenciótól távoli – interpretációra is lehetőségünk van. Az adott szövegrészben nem az isteni ítéletet megértő és tisztelő narrátor beszél, hanem maga a bűnös. Francesca kellően retorikus szólama akár az őt elítélő igazsággal dacolni kívánó buja asszony öntelt vallomásaként is értelmezhető. Így vi-

szont nagyon is motiválttá válik a „szent” jelző, hiszen az asszony áttételesen saját csábító mosolyát illeti vele, így önmagát szinte tisztává avatja, s eközben – azt állítván, hogy szentet büntetett – káromolja az ítélkezőt. Ne feledjük, hogy nem a tiszta szerelem mártírja, hanem egy pokolbéli bűnös szólalt itt meg.

Bármiképp is próbáljuk értelmezni a babitsi leleményt, mindenképpen abba a problémába ütközünk, hogy önmagában, a szövegegészről függetlenül talán tulajdoníthatunk neki legitimitást, de a *Pokol*-fordítás egészét, s az azt éltető babitsi Dante-interpretációt tekintve kissé indokolatlannak hat.

3. Babits Dante-interpretációja és előzményei

Oly sokszor kellett már eddig is hivatkoznom Babits Dante-értelmezésére, hogy immár nem halogatható ezen interpretáció elemzése. De hogy valóban kellő alaposággal nyúljunk a témához, mindenképp néhány szóban vázolnom kell a magyar és nemzetközi *Isteni színjáték*-receptió 19. századi történetét, hiszen Babits fordítása mögött (vagy azáltal) tetten érhető Dante-értelmezés kétségkívül sokat köszönhet a magyar dantisztika egyre mélyebb és számottevőbb eredményeinek, valamint a *Commedia* romantikus újrafelfedezése és az azt követő főleg német, angol és olasz receptió termékenyítő hatásának.

3.1. A 19. századi magyar és nemzetközi dantisztika

3.1.1. A 19. századi magyar Dante-fordításokat éltető stíluseszmények

Szauder József 1966-ban azzal a kijelentéssel kezdte nagy ívű, a XIX. század magyar dantológiáját bemutató tanulmányát, miszerint „Dantéhoz méltó, kongeniális fordításunk a 19. századi, egymásra épült hazai eredmények és a nyomukban támadt még magasabb igények magasán jött létre, betetőzésül”.¹²⁷ Az irodalomtudós tanulmányindító állítása két szempontból is jelentős: egyfelől azt sugallja, hogy a tárgyalt évszázad magyar Dante-képének alakulása fokozatos fejlődésként írható le, másrészt úgy véli, hogy Babits fordítása a magyar dantisztika korábbi eredményeit zárja le és foglalja egységbe.

Azt hiszem, a szakirodalom a fenti állítások egyikét sem vonta azóta kétségbe. Kelemen János úgy véli, hogy a századforduló és az azt megelőző időszak „a magyar Dante-receptió kiemelkedő korszaka... Bizonyos, hogy ezen előzmények nél-

¹²⁷ SZAUDER 1966: 499.

kül nem születhetett volna meg Babits felülmúlhatatlan fordítása...¹²⁸ Szauder József másik állításának tudományos elfogadottságát pedig leginkább az a tény érzékelteti, hogy amikor az egyik közelmúltban kiadott tanulmánykötetben Pál József három, egymásra épülő nagy korszakot említ a korabeli magyar dantisztika történetében – romantika, népies realizmus, dekadentizmus – akkor pontosan követi Szauder interpretációját, amennyiben a Dante-fordításokban a magyar irodalom áramlatainak pontos leképeződét látja.¹²⁹ Magam is úgy vélem, hogy az irodalomtörténész érvei időtállóak, s hogy a 19. század magyar dantológiájának történetére valóban a magyar irodalom egykorú stílusirányzatainak és koreszméinek változásai gyakorolták a legnagyobb hatást. Ez persze abból is következik, hogy a korszak magyar Dante-irodalmát jórészt fordítások képviselik, melyekbe természetes módon szüremlenek be az átültetések készítőire jelentős hatást gyakorló stíluseszmények.

Így tehát – Szauder nyomán – joggal jelenthető ki, hogy a Döbrentei Gábor kiadatlanul maradt, és valószínűleg 1806-ban készített *Pokol*-töredékei,¹³⁰ valamint Császár Ferenc 1854-ben kétszer is kiadott *Új élet*-fordítása és csupán pár évvel későbbi *Commedia*-részletei a magyar romantika történetébe ágyazódnak be. S ugyanígy igaz Arany Dante-tanulmányként is felfogható munkáinak – az 1852-es *Dante* című költeménynek és *A kis pokol*nak, valamint az 1856-ban közzétett *A magyar nemzeti vers-idomról* írott tanulmányának – és ösztönző hatásának korszakos jelentősége is, hiszen az ő útmutatásait követő Szász Károly fordításában (1885-1899) már egy teljesen újszerű, leginkább a népies realizmus stílusjegyeit magán viselő költői felfogás érvényesül. Angyal János 1878-ban megjelent *Pokol*-fordítása pedig a két korszak határán helyezhető el, amennyiben egyértelműen Császár örökségét viszi tovább, ám megoldásai már Szász Károly eszméit is idézik.

Ez a Szauder József által meggyőzően kidolgozott – ám itt csak sematikusán felvázolt – interpretáció úgy épül fel, hogy a magyar fordítások stilisztikai, metrikai, egyszóval poétikai sajátosságait elemzi, és ebből következtet a magyarítók Dante-felfogására. Teljesen jogos az effajta megközelítés, hiszen például Angyal János a fordításain kívül semmit nem publikált Dantéről, vagyis az értelmező csakis az általa készített *Inferno* és *Purgatorio* átültetéseket tekintheti alapnak, amikor a szerző Dante-képét kívánja megrajzolni. (Továbbá Babits kapcsán is a fordítást kell majd az interpretáció legfőbb kifejeződésének tekinteni, hiszen költőnk Dante tárgyú ta-

¹²⁸ KELEMEN 2002: 36.

¹²⁹ PÁL 2001: 70.

¹³⁰ SZAUDER 1963: 347-361.

nulmányai általában nem egy újszerű és árnyalt tudományos értelmezés megalkotására törnek, hanem vagy népszerűsítő jellegűek, vagy a szöveg olvasásához szükséges történeti, filozófiai ismeretek átadását célozzák.) Másfelől szinte szükségszerű is Szauder megközelítése, mivel – mint utaltam rá – a magyar Dante-tudomány története a 19. században szinte egyet jelet a fordítások történetével.

Ha beszélhetünk is tudományos recepcióról a korszakban, az mindig valamiféle összefüggésben van a fordítás problematikájával. A Dante nevét említő első magyar tudományos cikkek éppen műve lefordíthatatlanságára hívják fel a figyelmet. Döbrentei Gábor aggódva teszi fel a kérdést 1817-ben az Erdélyi Múzeum lapjain: „Ki fogja ezen hatalmas teremtő észláng Divina Comediáját nyelvünkre fordítani?” (VII. 91.) A Tudománytárat szerkesztő Balogh Pál pedig 1841-ben hiányolja az *Isteni színjáték* és az *Új élet* fordítását, lévén azok „minden művelt nemzetek nyelvére le vannak fordítva” (V. 235). Ugyanakkor a század második felében folyamatosan szaporodnak azok az a tudományos jellegű írások, melyek – általában persze az időközben elkészült fordítások recenziója ürügyén – már magát a dantei költszetet is vizsgálat alá vonják. E munkákról pontos bibliográfiát és kimerítő értékelést nyújt Kaposi József *Dante Magyarországon* című könyve. A későbbi babitsi fordítás perspektívájából nézve ezt a tudományos recepciót, az a feltűnő, hogy a magyar irodalomtudomány egyaránt átvesz elemeket a főképp Itáliában és Németországban divatos történeti-filológiai értelmezésekből, valamint az angol és szintén német területen virágzó romantikus indíttatású egzegézisből.

3.1.2. A 19. századi nemzetközi dantisztika

E helyütt tehát néhány szóban ki kell térnem a 19. századi nemzetközi dantológia történetének rövid felvázolására. Mindezt azonban részben Aldo Vallone recepció-történeti nagymonográfiájára támaszkodva teszem,¹³¹ és csak azoknak a tendenciáknak a leírását tűzöm ki céloomul, melyek véleményem szerint jelentőséggel bírhatnak a korabeli magyar, valamint a babitsi Dante-interpretáció szempontjából.

¹³¹ VALLONE 1981: 352-578.

3.1.2.1. A romantikus Dante

Szinte közhely, hogy a dantei költészetet a modernség számára a romantika fedezte fel, s hogy azok az értelmezési sémák, melyeket a romantikusok használtak az *Isteni színjáték* magyarázatakor, egészen a 20. századig élnek és hatnak. Valójában Hegel az, aki az *Esztétikai előadásokban* rámutat, hogy a *Commedia* szerzője saját kora teljes ismeretanyagát alapul véve és felhasználva alkotta meg művét, mégpedig úgy, hogy ezt a tudásanyagot személyes és egyéni látásmóddal itatta át és így ötvözte költészeté. Éppen ezért lesz a „romantikus” forma egyik legnagyobb műepozzává az *Isteni színjáték*,¹³² amely képes volt az egyediben megragadni és felmutatni az általánost és az örök érvényűt. Hasonló értelemben beszélt Schelling is Dante költészetéről, amely szerinte „nem valami különös kornak, a műveltség valamilyen különös fokának egyedi alkotása, hanem ősmintaképszerű, először is az általános érvényűség révén, amelyet az abszolút individualitással egyesít, másodsor az egyetemesség révén, hogy ti. az élet és a műveltség egyetlen oldalát sem zárja ki”.¹³³ Így Dante a romantikus költő mintájává lép elő, hiszen „kimondta azt, amit a modern költőnek kell tennie, hogy kora történelmének és műveltségének egészét, a rendelkezésére álló egyetlen mitológiai anyagot valamilyen költői egészben örökítse meg”. A tételt, mely szerint az egyetemesség és az individualitás egyesül a dantei műben a század folyamán számtalanszor és szinte mindenhol idézik, ahol Dante szóba kerül. „Költeményében korának és népének egész egélyi és világi ismeret-halmazza egyesítve [van] Dante egyéni lényével” – mondja mintegy nyolcvan évvel Schelling után Angyal János a *Pokol*-fordításához írott bevezetőben (ANGYAL: XXXII).

De recepciótörténeti szempontból jelentős az a gondolat is, mely szerint a műben megidézett kor tudásanyaga – az „objektív élet teljessége”¹³⁴ – művészileg, vagyis költői formában nyer bemutatást. Mind Hegel, mind Schelling esztétikájában e tétel a költészetfelfogás egyik alapköve, hiszen a művészi ábrázolás egy adott történeti korszak életének, gondolkodásának, látásmódjának kusza és esetleges halmazát éppen az egyéni költői formaadás révén emeli és változtatja át szükségszerűséggé és általános érvényűvé. Az *Isteni színjáték* szempontjából mindez azért rendkívüli fontosságú, mert egy ilyen szemlélet nem egyszerűen középkori enciklopédiát, vagy tankölteményt lát a műben, hanem a kor filozófiájának és történelmének költői szín-

¹³² HEGEL 1980: 313.

¹³³ SCHELLING 1986: 31.

¹³⁴ HEGEL 1980: 313.

tézisét. Más szóval a költői forma nem valamiféle retorizálás és stilizálás eredménye, nem külsődleges elemként rakódik a műre. Dante műve éppen azért válhat „példaszerűvé” az „egész modern költészet számára”¹³⁵, mert benne a megjelenített ismeretanyag egy költői látomás révén és abban feloldódva mutatkozik meg. A romantikus értelmező számára pedig mindebből az következik, hogy a szövegben tartalmilag megjelenő tudásanyag megragadása nem jelentheti a mű világának feltérképezését. A szöveg értelmezése ugyanis elsősorban a költői forma, vagyis a tartalmat – a középkori filozófiát, teológiát – átszövő költőiség megértése révén válik lehetségessé. Egyszóval az *Isteni színjáték* nem azért nagy mű, mert a középkor tudományának és világlátásának szintézise, hanem mert költői alkotás. E gondolat azonban nyilván implikálja a szöveg történetiségének háttérbe szorítását.

Jöllehet mind Hegel, mind Schelling kifejezetten hangsúlyozzák a mű történetiségét, és korba ágyazottságát, a romantikus érzékenység inkább a dantei egyéniség és zseni korok fölött álló nagyságát hirdeti majd, hiszen a költő műve „nem egy különös kornak” a terméke, hanem éppen egyéniségének és teremtő fantáziájának alkotása. Az életében számkivetett és költészetében és költészetével egyéni mitológiát, nyelvet és nemzetet teremtő Dante alakja így válik egyre inkább a korával szembe szegülő reformátor, próféta és – például Carlyle értelmezésében¹³⁶ – a szenvedélyes lázadó hős prototípusává. De a dantei költészet individualitásának hangsúlyozása egy még jelentősebb, egészen Crocéig ívelő interpretációs tétel kimondásához is elvezet. Ha a mű genezisést az egyéni fantázia határozta meg, akkor ennek szükségszerű következménye, hogy maga a szöveg is az őt létrehozó individuum kivetülése legyen. „Az *Isteni színjáték* által elmesélt történetben a különböző epizódok és jelenetek sokasága közepette az első, egyetlen és igazi főszereplő a Költő” – mondja az irodalomtörténésznek is kiváló Ugo Foscolo,¹³⁷ mintegy utat törve ezzel a kijelentéssel a szöveg műfaji meghatározása felé is.

Míg a neoklasszicizmus számára az *Isteni színjáték* műfaji besorolhatatlanságának ténye a róla mondandó pozitív ítélet egyik gátját képezte, addig Hegel és Schelling vagy éppen Schlegel számára már fontos elméleti kérdésként vetődik fel a műfaji probléma. Hegel és Schlegel egyértelműen eposzként értelmezi a művet, Schelling viszont külön műfajúnak tekinti.¹³⁸ Ám ahogy a későbbiek folyamán az egyéniség és a

¹³⁵ SCHELLING 1986: 29.

¹³⁶ CARLYLE 1923.

¹³⁷ FOSCOLO 1959: 375.

¹³⁸ KELEMEN 2002: 189.

szenvedélyesség attribútumaival ruházódik fel a szöveg; ahogy a mitológiát teremtő fantázia, a személyes érzelmek kivetülése és az egyetlen főszereplővé előlépett költő lelki gyötrelmeinek és persze fejlődésének leírása lesznek a szöveg meghatározó jellemzői, úgy válik egyre világosabbá, hogy az *Isteni színjáték* nem eposz, nem dráma, hanem líra. Noha ma ezt a tételt leginkább Benedetto Croce és éppen Babits révén ismerjük, már jóval korábban megfogalmazódott. Giacomo Leopardi már az 1820-as években feljegyzí naplójába, hogy a *Commedia* valójában „egy hosszú lírai költemény [lirica], melynek középpontjában mindig a költő és az ő érzelmi állnak”.¹³⁹ Am amikor az egész művet átható líraiságról szó kerül, a korabeli interpretátorok hamar észreveszik, hogy a költemény egyes részei nem egyező arányban részesülnek belőle. Vagyis az értelmezésekben feltűnik az a szándék, hogy megragadják a mű – általában nyilván a *Pokol* – leglíraibb, legegényibb, legszenvedélyesebb passzusait. És egyes énekek és jelenetek – Paolo és Francesca, Farinata, Odüsszeusz, Ugolino epizódjai, vagy Beatrice feltűnése a Földi paradicsomban – önmagukban, a szövegegészből kiszakítva is teljesen koherens szövegekké avanszálnak, hiszen leginkább e passzusokban mutatkozik meg az „igazi”, szenvedélytől fűtött dantei zseni. Ugyanakkor a doktrinális részek – a *Pokol* morális szerkezetét feltáró 11. ének, a Földi paradicsom nagy allegorikus történelemábrázolása, vagy a szabad akarat kérdéskörét megvilágító énekek – szükséges, de a modern olvasót már nem megérintő, így kevésbé fontos elemekké silányulnak. Az *Isteni színjáték* ezzel átalakul egyfajta költői antológiává, amelyből bizony nem mindent szükséges elolvasni.

A romantikus Dante-értelmezéseknek az itt felsorolt, és egymással nem is mindig összeegyeztethető sajátosságokon túl azonban van egy közös vonásuk: mégha ki is emelnek egyes részleteket a szövegből, mindig egy átfogó és általános interpretáció igényével lépnek fel. Nem a részletes elemzés, a szoros olvasás módszerével közellednek a műhöz, hanem vagy egy filozófiai és esztétikai rendszer tételeivel felszerelve elhelyezik a művészet történetében a szöveget (Hegel, Schelling, Foscolo, De Sanctis), vagy a műben kimutatott jellemzők felhasználásával vonnak le elméleti következtetéseket (Carlyle).

¹³⁹ LEOPARDI 1949: 1230.

3.1.2.2. A történeti-filológiai iskola

Ezzel éppen ellentétes irányultsággal és másféle igényekkel lép fel az az alapvetően filológiai beállítottságú értelmezői iskola, amely a 19. század második felében egyre nagyobb érdeklődéssel fordul majd Dante szövegei felé. A pozitivistá irodalomszemlélet térhódítása, a lachmanni filológia módszertanának kikristályosodása és a romantikus Dante-kép hiányosságai egyszerre jelenthetik eme történeti-filológiai iskola megszületésének előzményeit. A pozitivistá indíttatású életrajzkutatás, a középkorra vonatkozó – levéltári dokumentumokkal igazolható – ismeretek szélesedése, a 14. századi firenzei népnyelv egyre behatóbb vizsgálata ugyanis nyilvánvalóan megkérdőjelezte azokat a romantikus értelmezéseket, melyekben Dante műve mindjában kiszakadt saját korának költészettani, filozófiai és politikai rendszeréből, és amelyekben a szerző maga a mindenkori költő, filozófus és nemzeti hős archetípusává vált. A korszak nagy dantológusait ezért elsősorban nem az újító, a modern és a ma perspektívájából előfutárnak tekinthető Dante érdekli, hanem a középkori szerző, aki ezer szállal kötődik saját korához, annak történéseihez, politikai életéhez és nyelvéhez.

A kutatás eredményei között mindenekelőtt a részletes, és általában nagyon jól dokumentált életrajzokat érdemes megemlíteni, melyek új fénybe helyezték a firenzei költő életpályáját.¹⁴⁰ De hasonló jelentőséggel bírnak azok a vizsgálatok is, melyek Dante művének sajátosságait a középkori költészet jellemzőiből és a korabeli firenzei nyelv állapotából próbálták levezetni. Itt ismét Isidoro Del Longo nevét említhetjük, hiszen egyike volt azon kutatóknak, akik nyelvtörténeti vizsgálódásaikat éppen a dantei nyelvállapot mind tökéletesebb meghatározása érdekében végezték. Ugyanakkor a történetiség elvének effajta tisztelete nem csupán a korabeli költői nyelv feltérképezésében jelentett fogódzókat. Dante korának, kultúrájának és tudományos ismereteinek felmutatásakor a kutatók egyre nagyobb figyelmet szentelnek a 14. századi *Isteni színjáték*-értelmezéseknek is. Az elv világos: csak olyan Dante-interpretáció fogadható el, amely nem mond ellent a korabeli olvasók meglátásainak. Ez a gondolat élte egyfelől a német Karl Hegel és az olasz Giosuè Carducci nagy recepciótörténeti összefoglalóit,¹⁴¹ valamint azt a hatalmas szövegkritikai mun-

¹⁴⁰ Csak a legfontosabbakat említve: DEL LONGO 1881; BARTOLI 1889; SCHERILLO 1896.

¹⁴¹ CARDUCCI 1936; HEGEL K. 1878.

kát is, melynek eredményeként a század végére szinte mindegyik 14. századi *Komédia*-kommentár kritikai kiadása hozzáférhetővé vált.¹⁴²

Az imént felsorolt kutatási irányok és hozadékaik jórészt a pozitivista irodalomszemlélet térnyerésének köszönhetőek, miként a pozitívizmus termékenyítő hatását kell látnunk a filológia korabeli módszertanának megszilárdulása mögött is. A század közepére már teljes fegyverzetben fellépő lachmanni metodológia elterjedése pedig a történeti kutatásokhoz hasonló, döntő hatást gyakorolt a dantisztika történetére. Nem csoda, ha egy olyan szövegkritika, amely alapvetően a biblikus, valamint antik szövegek, azaz autográf kéziratok nélküli munkák helyes szövegrekonstrukcióját tekintette céljának, és ezért kései másolatok hibáinak tettenérése alapján dolgozott, s egész módszertanát effajta szövegekre építette, hatalmas érdeklődéssel fordult az *Isteni színjáték* szövege felé. S Dante kiváló terepnek bizonyult: a szerzői szöveg nélküli, viszont több száz, meglehetősen kései kódexben megmaradt szöveg rekonstrukciója, a szöveg hagyomány vizsgálata, a szövegforrások kronológiájának kutatása, az ágrajz megszerkesztése a mai napig is a filológusi elmeél próbája. S e tekintetben hatalmasat lépett előre a korabeli dantisztika. A 18–19. század fordulóján kiadott, általában kurtán-furcsán összekompilált szövegekhez képest az első kritikai igénnyel közreadott, Karl Witte (WITTEDC) által sajtó alá rendezett *Divina Commedia* mester munkának tűnik. Witte szövegközlése a négy leghitelesebbnek tekintett kézirat variánsain alapul, s a helyes olvasat kiválasztásakor a lachmanni módszert követi. Függetlenül attól, hogy ma mennyire tartható Witte szövege, tény, hogy munkájának recepciótörténeti jelentősége kétségbevonhatatlan. 1862-ben publikált szövege nyitja meg a századvégi *Commedia*-kiadások szinte végeláthatatlan sorát. Anélkül, hogy felsorolnám a különböző szövegkritikusokat, mindenképp meg kell említenem Giovanni Andrea SCARTAZZINI nevét, akinek monumentális, négykötetes kiadása még a következő évszázad elején is vonalvezetőként szolgált a különböző szövegközlések szerkesztői számára.

Az *Isteni színjáték* iránt mutatkozó filológiai érdeklődés azonban érthető módon mintegy átsugárzik Dante kisebb művei felé is. Miközben a romantikusok számára a firenzei költő még gyakorlatilag egyműves szerzőnek számított, a történeti-filológia iskola tudományos térhódításának köszönhetően megkezdődött Dante minden munkájának kutatása. Nem véletlen, hogy az 1888-ban megalakult Olasz Dantisztikai Társaság (Società Dantesca Italiana) már a kezdetekkor azt az igen ambiciózus célt

¹⁴² Vö.: BELLOMO 2004: 7-8.

tűzi ki maga elé, hogy 1921-re, a költő halálának 600. évfordulójára, munkatársaival elkészítteti Dante összes műveinek kritikai szövegét.

Jól látható tehát, hogy a kutatások e másik irányát alapvetően a textológiai kérdésekre adandó minél pontosabb válaszadás igénye határozza meg. Ennek megfelelően – a romantikus megközelítésektől merőben eltérő módon – a vizsgálódások korántsem a nagy és átfogó interpretációs problémákra koncentrálnak, hanem egy-egy szöveg hely, kifejezés minél pontosabb és a szerzői szándékot leginkább megközelítő jelentésének megragadására törnek. A korabeli Dante-bibliográfiát böngészve számtalan olyan cikket találunk, melyek 20-30 oldalon egyetlenegy sor értelmezését kísérlik meg. De mielőtt hasztalan filologizálgatásnak minősítve túllépnénk e tanulmányokon, érdemes rámutatni, hogy éppen ezen munkáknak köszönhetően alakult ki az a mai napig érvényesnek – sőt a hermeneutika térfelületére óta immár közhelyesnek – tűnő szemlélet, mely szerint az *Isteni színjáték* szövegében vannak kiemelt jelentőségű sorok, melyeknek értelmezése befolyásolja az egész szövegről kimondott ítéletünket. Csak egy, a babitsi fordítás szempontjából is jelentős példát említve, jegyezzük meg, hogy a *Pokol* 3. énekének 60. sorát a 19. század végének kritikusan emelték valódi interpretációs problémává. Hiszen attól függően, hogy kire (V. Cellesztin pápára, Ézsaura, Pontius Pilátusra stb.) vonatkoztatjuk a híres mondatot („ki a nagy lemondást tette gyáván”), akár a dantei eretnokség gyanúja is felmerülhet, ami nyilván más megvilágításba helyezheti a szövegegről adandó értelmezésünket.¹⁴³

Az életrajzi, nyelvtörténeti és történelmi, valamint az egyes sorok interpretációjára irányuló vizsgálódások mellett a korszak harmadik nagy kutatási területét az allegóriamagyarázatok adják. Azonnal szögezzük le, hogy a dantei allegória értelmezésének kérdésköre már a század elején a tudományos diskurzus egyik fő problémájaként jelentkezett. Csakhogy míg Hegel, Schelling vagy Foscolo számára a középkori és ezen belül dantei allegorizmus egésze, vagyis az a költői szemlélet jelentette az értelmezési problémát, amely a mű világlátásának alapját képezi, addig az adatok, történetileg igazolható tények és a természettudományos egzaktság bűvkörében élő pozitivisták tudósokat elsősorban a mű egy-egy allegorikus részletének felfejtése érdekelte. Más szóval nem a szöveget mindenhol átható figurális gondolkodás elméleti alapjainak meghatározása, hanem általában a leghomályosabb allegóriák egyes metaforáinak a megfeytése válik megoldandó feladattá. Így például – Hegeltől eltérően – nem Beatri-

¹⁴³ PADOAN 1994: 64-65.

ce egyszerre földi és teológiává szublimált figurális alakjának leírása jelent kihívást a korszak kritikusai számára, hanem annak megválaszolása, hogy személy szerint ki is valójában a *Pokol* bevezető énekének agara.

De a tények és az egzaktuság vonzása áll azon számos tanulmány mögött is, melyek a három cantica morális rendszerét, a túlvilág pontos topográfiáját, valamint ebben Dante útját kísérlik meg leírni. Elég kézbe vennünk néhány 19. századi *Isteni színjáték*-kiadást, s fellapoznunk a függelékként beillesztett térképeket, és azonnal meggyőződhetünk, hogy a szerkesztők milyen részletességgel próbálták bemutatni az utazó Dante útján a három túlvilági országon keresztül: valódi térképészeti mesterművek ezek, melyek gyakran még az egyes pokolbéli bugyrokon belül is ábrázolni próbálják az egyes sziklák, függőhidak, folyók rendszerét. A *Paradicsom* morális struktúrájának vizsgálata pedig nem egyszer oda vezet, hogy a kutatók megpróbálják az egyes egekben megjelenő üdvözülteket elhelyezni a fizikai világon túli Empyreum fehér rózsájában, vagyis kiegészítik magát Dantét, aki nem adott pontos leírást a rózsáról.

Összegezve a történeti-filológiai iskoláról mondottakat, azt látjuk, hogy a kutatók leginkább a történeti pontosság, a textológia, és a részletek interpretációja köré csoportosulnak. Igaz ugyan, hogy a pozitivistá Dante-tudomány nagyon sokat tett hozzá a történeti Dante-értelmezés alapjainak letételéhez; hogy viszonylag megbízható szövegkiadásokkal szolgált, de egy összegző, nagy Dante-interpretációt nem tudott nyújtani. Persze az adatolást és a levéltári kutatást előnyben részesítő filológiai dantisztika számára ez nem is lehetett cél. Az összegzést nem egy átfogó Dante-értelmezésben kell keresnünk, hanem a korszak talán legfontosabb tudományos műfajában, az enciklopédiában. A századvég dantológiája számára ugyanis a kutatás révén megszerzett adatok, a megtalált és kiadott szövegek és a tudományos munkák katalogizálása jelenti az igazi eredményt. A kéziratos Dante-szövegek, és a 14. századi kommentárok inventáriumain túl a különböző Dante szótárak, enciklopédiák, konkordanciák és bibliográfiai összeállítások nagy korszaka ez. Scartazzini *Enciclopedia Dantesca*-jától, Colomb de Batines *Bibliografia dantesca*-ján és Blanc *Vocabulario dantesco*-ján át egészen az angol Toynbee *Dictionary of proper names and notable matters in the works of Dante*-jáig lehet sorolni ezen – sok esetben a mai napig használható – nagy összegzéseket.

3.1.3. A 19. századi magyar Dante-interpretáció

Ha e nagy vonalakban felvázolt 19. századi nemzetközi Dante-recepció értelmezési és kutatási stratégiáinak fényében figyelmünket immár ismét a korabeli magyar eredményekre összpontosítjuk, akkor azt kell látnunk, hogy a honi dantológia egyaránt merít a romantikus interpretáció, illetve a történeti iskola eredményeiből.

Nyilvánvaló, hogy a század 50-es éveiben tevékenykedő Császár Ferenc még alapvetően a romantika horizontjából tekint Dante műveire. *Új élet* fordításának előszavában meg is jegyzi, hogy a firenzei költő „atyja – méghozzá milyen dicsőséges atyja! – a napjainkban oly divatos romantikának”.¹⁴⁴ A fordítási és értelmezési munkájához használt források jórésze is a romantikus kritikusok tollából való: Cary, Foscolo, Delécluze stb. S az sem véletlen, hogy bensőséges regényként határozva meg az *Új élet* műfaját, figyelmét sokkal inkább a „bensőséges” részek ragadják meg, miközben a szöveg gerincét adó prózában írott dantei önértelmezéseket „a költemények untató boncolásának” nevezi.¹⁴⁵ Sajnos nagy tervét, a *Komédia* lefordítását nem valósíthatta meg, de részletfordításai, és a *Pokol* 33. énekéhez írott jegyzetei¹⁴⁶ alapján megállapítható, hogy „romantikusra hangolta át Dante stílusát”.¹⁴⁷

Számunkra, a babitsi fordítás előzményeinek áttekintésekor nagyobb jelentőségűek Angyal János és Szász Károly munkái, hiszen egyrészt időben közelebb állnak Babitshoz, másrészt pedig az ő fordításaik fényében beszélhetünk egyáltalán 19. századi magyar dantológiáról. Nem kétséges, hogy fordítóként és dantistaként mindketten a pozitivistá szemléletű értelmezői iskola hatása alatt álltak, miközben jól ismerték a romantikus Dante-interpretáció téziseit is. De azt hiszem, mindkettőjük munkájában inkább a két értelmezői iskola felvetéseinek keveredése, mintsem összhangja érvényesül. Talán éppen e bizonytalanság eredményezi, hogy fordításaik nem voltak képesek egy konzekvens és egységes Dante-képet tálalni az olvasók elé; s hogy a valóban óriási ismeretanyagot, lelkesedést felmutató és évek szorgalmát felémésztő munkák nem tudtak a Babitséhoz hasonló irodalomtörténeti elismertségre szert tenni, és ugyanolyan termékeny hatást kifejteni a magyar irodalom vérkeringésére.

¹⁴⁴ CSÁSZÁR 1854: 49.

¹⁴⁵ CSÁSZÁR 1854: 33.

¹⁴⁶ Vö.: KAPOSÍ 1911: 14-22.

¹⁴⁷ SZAUDER 1966: 513.

Már az a tény is, hogy mindkét fordító igen masszív jegyzetapparátussal látta el magyarítását, jelzi a filológiai és történeti pontosságra való törekvést. Angyal és Szász jegyzetei ugyanis nem a szöveg esztétikai értékeire, költői megoldásaira hívják fel a figyelmet, hanem egyfajta tudományos gyűjteményként tárgyi magyarázatokat adnak, ismertetik a korabeli Dante-kritika eredményeit, érdekességeket osztanak meg az olvasóval, illetve saját fordítói leleményeiket értelmezik és legitimizálják. Jogosnak tűnhet tehát Babits bírálata, mely szerint Szász Károly „ijesztően rengeteg jegyzeteiben” Dante „a nehezen érthető súlyosságnak” válik mintájává.¹⁴⁸

S valóban, ahogyan a szöveghagyomány szövevényessége, a kusza adatok tengere ránehezedik a filológusra, a szöveg telítettsége és tömörsége pedig a lefordításán fáradozó költőre, úgy válik maga a költemény is a bonyolultság és nehézség prototípusává. Az említett két magyar fordításban a jegyzetek mennyiségileg fölülmúlják magát a szöveget, ugyanakkor mindkét szerző fontosnak tartja az előszóban kiemelni, hogy a magyarázatok terén csak a legszükségesebbre szorítkozott. Az olvasó meglepve kérdezheti, mi lett volna, ha egy megközelítő teljességre törekvő jegyzetapparátust kívántak volna létrehozni.

Ám e bonyolultság az első pillanatra talán leküzdhető akadályként jelentkezik, hiszen ugyanezen előszók figyelmeztetnek, hogy mindezért kárpótol majd a dantei szöveg immár világos és követhető gondolatmenete és a nehézség burka alól feltörő költőiség. Csakhogy például Angyal János éppen ennek a költőiségnek a visszaadásáról mond le, amikor fordítását inkább „philológiai tanulmánynak, mint költői re-productionnak” tekinti (ANGYAL: X).

Angyal interpretációjának kettősségét legjobban egyik hasonlata érzékeltetheti. Az eredeti mű nyelvére a „mesteri, könnyed, csattanós” jelzőket alkalmazva „Dante lángeszéről” beszél, majd úgy fogalmaz, hogy a szövegben felsejlő tárgyi világ költői ábrázolása „úgy válik ki a középkor felhői közül mint az alpeseknek égignyúló csúcsa, melyről a költészet kristálytiszta csermelyként lecsörgedez, üdítőleg hatva már öt évszázad óta a művelt emberiség jobbaira” (ANGYAL: XXXIX). A hasonlat – melyben a szinte megmászhatatlan sziklatömbök a középkori filozófiát és tudományt, a csermely pedig költészetet metaforizálja – régi találmány, már Macaulay és Carlyle is élt vele. Érdekes megfigyelni, hogy Angyalnál az alpesi csúcsokról mindössze egy kicsiny hegyi patak fut le. Érezzük, hogy a vándor feladata a hegy meg-

¹⁴⁸ BMET: I. 270.

mászása, s a csermely látványa eközben csupán kellemes kiegészítésül, szemet gyönyörködtető felüldülésként szolgál. Ráadásul a profi hegymászók közül is csak a jobbak élvezhetik szépségét – a többiek valószínűleg zihálva caplatnak a zord sziklákon és kisebb gondjuk is nagyobb annál, hogy erejüket patakok megbámulására fecséreljék. (Ezért a mondatért elnézést kérek Angyal Jánostól.) Az elméleti probléma – még egyszer hangsúlyozom – nem az, hogy a hegymászás a feladat, hanem, hogy előtte Angyal arról próbál meggyőzni minket, hogy a csermely a fontos. De lássuk ugyanezt a hasonlatot, mivé válik mintegy negyven év múltán, egy egészen más, Babbitshoz sokkal közelebb álló Dante-értelmezés szemszögéből nézve, Benedetto Croce tolla alatt. Ő Dante költészetét „sziklák és kövek között is utat vágó és hömpölygő, költői véna-szülte folyamnak” nevezi, amely „behatol a sziklák és kövek legkisebb hasadékába is, és habzó hullámaival és vízfátylával úgy borítja be az alpesi tájat, hogy már nem is látszik más, csak a víz áradása”.¹⁴⁹ Itt a szikla csupán arra szolgál, hogy létével és nagyságával lehetőséget teremtsen a víz hömpölygésének. A vándornak pedig egyáltalán nem kell megmásznia ezt a már nem is látszó hegyet – jobban teszi, ha egyedül a hömpölygésre figyel, sőt megmártózik a hegy lábához leért áradatban.

Hasonló, sőt talán még pregnánsabban megmutatkozó kettősség jellemzi Szász Károlyt is, aki elmondja, hogy „a rímetlen Dantét soha egy perczig nem tudtam az igazi Danténak elfogadni”; hogy az igazi dantei költészet a rímelésben, a metrikában, vagyis a formában mutatkozik meg; s hogy a firenzei költő művészetének „legerősebb oldalát” a „plasticitás”, a „képek érzékítése” jelenti (SZÁSZ: 5-13). Ám miközben értő szavakkal ecseteli Dante művének eredendően a költői forma által és a költői formában testet öltő zsenialitását, meglepő módon jelenti ki, hogy „tartalmilag hű fordításra” törekedett (SZÁSZ: 10).

A gondolatmenetben a 19. századi két nagy értelmezői iskola felvetéseinek bizonytalan keveredését láthatjuk: egyfelől a szöveg értékét a költőiség adja, ám a kritika és értelmezés tárgya mégsem ez, hanem a szövegben csak adalékként, sőt az esztétikai élvezet számára leküzdendő akadályként jelentkező tárgyi világ felfejtése.

Az igazi probléma azonban akkor jelentkezik, amikor a tárgyi magyarázatokra koncentráló kritikus szempontrendszere hirtelen egyoldalúvá válik, s már kizárólag a műben felhalmozódó lexikális tudásanyag magyarázata válik feladattá, s ez lesz a kritikai ítélet tárgya is. Szász Károly esetében ez a szemléletváltás a szöveg műfaji

¹⁴⁹ CROCE 1922: 220.

meghatározásakor érhető tetten: a korabeli tudományosság érvrendszerét felvonultatva először egy találó oximoronral határozza meg az *Isteni színjáték* műfaját: „subjektív éposz”, amely „bár subjektív belső történetet mesél el, de külső történet keretében, cselekmény alakjában meséli el azt, mint az époszok, bár páratlan abban, hogy a költő nem vonul hátra a történet mögé”.¹⁵⁰ Sokat elárul azonban, hogy a meghatározásban mi a jelző, és mi a jelzett szó. A hangsúly mégiscsak az eposzra esik, a külső történetre és a cselekményre, amely Szász szerint a középkori világ bemutatását célozza. A világot és annak eredetét, működését, az élet misztériumát leírni kívánó mű elsődleges célja mégiscsak az adott történelmi kor objektív tudásának megragadása és felmutatása. Az újdonság – erre Szász nyomatékosan figyelmeztet – a bemutatás módja. Vagyis miután kissé távolodni látszik a romantikus felvetésektől, hirtelen lefékez, és ismét a költőiség jelentőségét hangsúlyozza. Visszatérünk Dante költői zsenijéhez, ami egyedülálló művet hozott létre: „ez a lángész kiváltsága, mely a különlegest is egyetemessé teszi s az alkalmoszerűt általánossá”.¹⁵¹

De van egy pont, ahol mérleg nyelve végérvényesen elbillen az egyik irányba. Amikor az akadémikus püspök az *Isteni színjáték* célját ecseteli, ismét a műfaji sajátosságra irányítja figyelmünket. Túl azon, hogy Dante műve eposz,

bölcsészeti és hittani tanköltemény is, mely a kor összes tudományát, hit- és erkölcstanát, bölcsészeti rendszerét felöleli, a történelem tényei és emlékeinek roppant készletével magyarázza és színezi, s határozott tanulságot tűzve ki célul maga elé, a költészetet (mely mint művészet öncél tartozik lenni önmagának) csak eszközül látszik e tanczél elérésére használni.¹⁵²

Nem a didaktikus cél meghatározása érdemel itt figyelmet, hanem a mondat második fele, amelyben Szász Károly nem kevesebbet állít, minthogy az *Isteni színjáték* – a művészet autonómiájának tétele alapján – nem tartozik a művészet kategóriájába. Vagyis a dantei költészet eszközzé lesz; s az a „dantei fuvallat”, amely csakis egy formakövető fordításban érezhető, a „plasticitás”, a „képek érzékitése”, mind-mind csak ornamentikaként rakódik a hatalmas, morális épülésünket szolgáló katedrálisra.

Függetlenül attól, hogy miként viszonyulunk Szász Károly állításához – melyet személy szerint elméletileg nagyon is továbbgondolhatónak vélek –, nem kétséges,

¹⁵⁰ SZÁSZ 1881: II, 265.

¹⁵¹ SZÁSZ 1881: II, 268.

¹⁵² SZÁSZ 1881: II, 266.

hogy az abból kisarjadó Dante-értelmezés és fordítás igen nagy távolságokba került Babits felfogásától.

3.2. A századforduló dantisztikája és Péterfy Jenő

Miközben az eddig ismertetett dantisztikai irányvonalak továbbélnek, sőt egyre nagyobb és mélyebb eredményekkel szolgálnak például a filológiai kutatás terén, a századvég irodalmi és kritikai megújulásai közepette egy újfajta szemlélet kezd körvonalazódni a Dante-tanulmányokban is. Ennek legnagyobb hozadékaként talán a költő és művész Dante újrafelfedezését lehet említeni.

3.2.1. A szecesszió korának Dantéja

Ami a tudományos és esszéirodalmat illet, mindenképp szólnunk kell a fiatal Giovanni Papini nagy vihart kavaráró rövid értekezéséről, melyben az öncélú filológizálás és túlzott tudományoskodás ellen emelt szót. 1905-ös cikkében kíméletlenül támadja mindazon tudósokat, akik nem látván a fától az erdőt, Dante allegóriáit, skolasztikus okfejtéseit próbálják felfejteni, miközben elfeledkeznek arról, hogy valóban behatoljanak a dantei költészet mélységeibe. „Minden ismert dantista; Del Longo, Scartazzini, Torraca, Casini, Parodi, Zingarelli, D'Ovidio, Pascoli, csupán történelmet, erudíciót, biográfiát, filológiát, enigmisztikát csinál, de nem hatolnak be Dante művébe” – mondja.¹⁵³ Emellett megemlíti, hogy csupán Carducci, Carlyle, és De Sanctis volt képes valamit felvillantani az igazi dantei lélekből.

Papini munkája sokkal inkább vitairat jellege és a támadás iránya miatt érdemel szót, mert ekkor még nem fejt ki világosan saját álláspontját. (Ezt majd csak a jóval későbbi *Dante* című, magyarul is megjelent monográfiájában teszi meg.¹⁵⁴) Azt az egy mozzanatot érdemes mégis kiemelni, hogy miközben kora legnagyobb dantistáit

¹⁵³ P_{PAPINI} 1932: 125.

¹⁵⁴ Vö. P_{PAPINI} 1936.

értetlenséggel vádolja, a romantikus Dante-értelmezésekig nyúl vissza: modernnek nevezi Dantét, s „a firenzei látnok robosztus költészetét” dicsőíti.

Igaz ugyan, hogy Papini az akadémikus irányhoz sorolja Pascolit, de talán mégis Sárközy Péternek van igaza, aki az ekkor megszülető új Dante-kultusz egyik első alakját üdvözli benne.¹⁵⁵ Kétségtelen, hogy Pascoli tanulmányait inkább az allegória-fejtegetés, a szimbólumokból összeálló nagy ezoterikus tabló megrajzolása jellemzi, s nála az *Isteni színjáték* inkább egy misztériumgyűjtemény, melybe csak a beavatottnak érdemes belépni. Viszont e beavatottság nem egy külsőségekkel is rendelkező rituálé nyomán szerezhető meg – mint a tényleges ezoterikusoknál –, hanem a költői érzékenység megléte szüli. Amikor Pascoli saját poétikai koncepcióját, például a dolgok költészetének hangsúlyozását próbálja rávetíteni Dante művére, valójában a korszellem költő-kultuszát cseni be értekezéseibe.

De a dantei líraiság egyik első 20. századi szószólóját Karl Vossler személyében kell megpillantanunk, aki négy kötetes, 1907 és 1910 között megjelent nagymonográfiájából ugyan három könyvet Dante filozófiájának és teológiájának szentel, mégis, a negyedik, a firenzei mester költészetét tárgyaló kötet egy egészen új megközelítést nyújt. Dante művének igazi értékét és jelentőségét ugyanis kizárólag „az önmagában véve autonóm költői tényben” véli felfedezni.¹⁵⁶ A monográfiában hosszan tárgyalt középkori ismerethalmaz így csupán ürüggyé és a valódi műélvezet szempontjából külsődlegessé alakul, hiszen mindössze alkalmat teremt arra, hogy általa és sokszor függetlenül tőle kibontakozhassék maga a költészet. Vossler értelmezésében e líraiság alapvetően romantikus felhangot kap: amikor azt állítja, hogy az *Isteni színjáték* líráját nem befolyásolja Dante előzetes tudása, sőt a szerző poétikai előképzettsége sem – melyről egyébként hosszan értekezett –, akkor Dantéban a született, érzelemdús és szenvedélyes zsenit pillantja meg. Pontosan úgy, ahogyan Papini „robosztusnak”, Pascoli „gyermeki érzékenységűnek”, mások pedig „naivnak” és „egyszerűnek” vélték Dantét.

A művészt és költőt felfedező tudományos kutatás mellett eközben egy olyan, sok szempontból ezzel rokon, Dante-kép is kezd körvonalazódni, melynek életre hívói nem tudósok és hivatásos kommentátorok, hanem maguk is költők és művészek. A művészetekben a századfordulóra kialakuló Dante-kultusz egyik első állomása talán a költő születésének hatszázadik évfordulója lehetne, vagyis 1865, melynek al-

¹⁵⁵ SÁRKÖZY 2002: 611.

¹⁵⁶ VOSSLER 1910: IV, 3.

kalmából az Olasz Királyság nemzetközi költői pályázatot írt ki. A Magyar Tudományos Akadémia Arany János *Dante* című versét be is küldte, amely díjat – nyelve miatt – nem kaphatott.¹⁵⁷ Az évfordulóra készült továbbá Longfellow fordítása is. Hamarosan azonban nem volt már szükség ilyen hivatalos alkalmakra sem, hiszen a művészet minden területén egyre érezhetőbben képviselte magát Dante – költői témaival és életével egyaránt. E valóban szerteágazó kultusznak a hajtásait és eredményeit nincs itt módomból részletesen elemezni. Egyrészt az eseményeket átélő Kaposi József leírására utalok,¹⁵⁸ másrészt a kései filológus, Sárközy Péter tanulmányát kell idéznem, amelyben Arturo Graf, Guido Gozzano, Giosuè Carducci és Gabrielle D'Annunzio költészetének dantei ihletettsége, az angol-olasz Rossetti stilizált Dante ábrázolásai, Csajkovszkij, Mancinelli és Ábrányi Emil zenei fantáziái és operái, valamint az egyre szaporodó *Isteni színjáték*-fordítások segítségével mutatja be a firenzei költő művészi újrafelfedezését.¹⁵⁹

Kétségtelen, hogy e Dante-kultusz nem hagyta érintetlenül Babitsot sem. Tudjuk, hogy gyűjtötte az illusztrált kiadásokat; hogy Doré metszetei „borzasztó hatással” voltak fantáziájára; s hogy Giovanni Mochi festményét még sematikusán egy jegyzetlapjára is lemásolta (vö: 2.1.1.). Ugyanakkor nagyon nehéz lenne ma már egy egységes szálra felfűzni ezt a mennyiségileg hatalmas, minőségileg pedig igen változatos anyagot, s nehéz lenne definiálni, hogy mi az, ami ebből valóban jelentékeny mértékben hatott a babitsi fordításra. Talán annyit azért mégis le lehet szögezni, hogy Dante műve (és élete) mint az érzelmekkel átszőtt és lelkileg mélyen megélt költészet kapott itt hangsúlyt, s mindezt a századvég kissé ideges, sokszor mesterkéltségszerűségének dúsította.

¹⁵⁷ KAPOSÍ 1911: 131.

¹⁵⁸ KAPOSÍ 1911: 318-336.

¹⁵⁹ SÁRKÖZY 2002: 606-614.

3.2.2. Péterfy Jenő tanulmánya

Szempontunkból azonban az egész korszak legfőbb dokumentumának kétségtelenül Péterfy Jenő 1886-ban, a Budapesti Szemlében publikált *Dante* című tanulmánya számít, melyről a mindenben és mindenkivel szemben oly kritikus Kaposi is így írt: „el kell ismernünk, hogy a firenzei vates stílusáról, kifejezéseinek plaszticitásáról, hasonlatairól, költői egyéniségéről, realizmusáról, miszticizmusáról Péterfynél megértőbben, formailag tökéletesebben senki nem értekezett”.¹⁶⁰ A hányatott sorsú irodalmár valóban költői érzékenységgel vetette magát Dante tanulmányozásába, és rendkívüli eredményekkel szolgált.

Cikke hosszasan tárgyalta Dante realizmusát, zsáner-képeit, bemutatva, hogy miként válik nála a mindennapi, megtapasztalható valóság a költészet témájává, s hogyan alakul mindenkor érvényes igazsággá. Emellett a mű képeinek plaszticitását érzékelteti számos példával, majd nyelvének naiv, ősi erejéről, a születő nyelv frissességéről beszél. E jellemzők révén válik Péterfynél Dante „az első, modern értelemben vett művész” prototípusává.¹⁶¹ Miközben írásmódjában, költői felfogásában a modernség kap olyannyira hangsúlyt, hogy soraiban „egy modern költő melankóliája remeg”,¹⁶² mégis van olyan mozzanata művének, amelyben még sokkal inkább a múlt örököse, mint a jövő előfutára. „Tagadhatatlanul van Danténál is sok allegóriai lappantyú” – mondja szerzőnk, és sajnálattal jegyzi meg, hogy vannak Dante művének holt, és az olvasó számára fáradtságos részletei.¹⁶³ E kettősség, a költői szemlélet újdonsága, illetve a középkori filozófia szellemisége, és az adott kor poétikai eszményeit őrző allegorizálás együttes érvényre juttatása eredményezi a mű korszakhatárt jelentő státuszát. A középkor nagy épületét húzza fel Dante, de eközben már a reneszánsz építőköveivel dolgozik.

Noha Péterfy cikkének e sematikusan felvázolt logikai váza is korának egyik legkidolgozottabb munkájának számít, Babits érdeklődését talán mégsem ez keltette fel. Ugyanezt, kicsit szárazabban és kevésbé érzékletesen talán másutt is megtalálhatta volna. A cikknek van egy különös, a mondanivalót mindenhol átszövő jellemzője, amely már első olvasóit is megdöbbenetett. Angyal Dávid, a szöveg születésé-

¹⁶⁰ KAPOSÍ 1911: 230.

¹⁶¹ PÉTERFY 1983: 298.

¹⁶² PÉTERFY 1983: 306.

¹⁶³ PÉTERFY 1983: 299.

nek mintegy szemtanújaként így ír Péterfy munkájáról: „gyorsan, mintegy lázban írta az egészet s mikor elvégezte, halvány arczán, a lelkesedéstől égő szemén meglátszott, hogy idegei még vibrálnak a fényes látomásoktól, a munka izgalmától és gyönyörétől”.¹⁶⁴ S Alexander Bernát is felfigyelt rá, hogy a „Dante-essayt nem Péterfy a tudós, hanem a költő, a nyelv finom művésze írta”.¹⁶⁵ Valóban, a tanulmányból érződik, hogy a szerző nem csupán az értelmezés révén kibontható tartalmakat, sokkal inkább a nyelv kezelésének különlegességét és a valóság szemléletének művészi megragadását próbálja szemléltetni az *Isteni színjátékban*. Ez az, ami nem kerülhette el Babits figyelmét.

Ne feledjük, hogy műfaját tekintve Péterfy cikke recenzió. Szász Károly fordításának megjelenésekor került megszövegezésre, noha a bírált munkát csak alig, s akkor is inkább a fáradozásért teljesen jogos tiszteletet megadva, de érdemben nem tárgyalva említi. Nézőpontja homlokterébe egy általánosabb probléma, a mű lefordíthatóságának kérdése kerül. S miután hangot ad azon gyanújának, miszerint „Dante tulajdonképpen lefordíthatatlan”, cikkének szinte minden oldalán bizonyítja ezt.¹⁶⁶ Hasonlatokat elemez, Dante leírásainak dramaturgiáját vizsgálja, egy-egy sor megrendítő nyelvi leleményéről beszél, s ilyenkor nem mulasztja el hozzátenni, hogy mindezt csak ott és úgy lehetett kifejezni, ahol és ahogy Dante tette.

Péterfy munkájának véleményem szerint mind tudományos, mind a babitsi fordítás szempontjából legnagyobb hozadéka éppen az lehet, hogy úgy látja meg Dantében a költőt és művészt, hogy nem csupán a tudomány elméleti felszereltségével bontja ki a szöveget – miként tették a kortárs dantisták (és a maiak is – köztük alulírott), s nem csupán témáit és kifejezéseit plántálja át saját poétikája és ízlése szerint önnön szövegébe (miként a századvégi Dante-kultusz sok jeles képviselője), hanem valóban leereszkedik „Dante mélységeibe” és megpillantja, felszínre hozza egyfelől az érzékeny, a lélek rezdüléseit az arca kiültetni tudó költőt, másfelől a mesterembert, aki mértani pontossággal találja el a ritmust, és tudja, hogy mikor csattanjon nagyot a rím. Miközben Dante nyelvének „naiv és egyszerű” hatását festi, soha nem feledkezik meg arról, hogy ez nem kezdetleges, gyermeki egyszerűség, nem nyers és robusztus zamat, hanem az új, éppen kialakuló vulgáris olasz nyelv „frissességének” minket elkápráztató hatása. Péterfy mindenhol a tárgyat művészileg bemutatni képes költőt keresi, s még a szöveg holt és fárasztó allegóriáinak kapcsán is arra figyel-

¹⁶⁴ ANGYAL D. 1903: XXXVI-XXXVII.

¹⁶⁵ Idézi KAPOSÍ 1911: 231.

¹⁶⁶ PÉTERFY 1983: 288.

meztet, hogy „legtöbb ilyenmű képei önálló művészi beccsel, formai értékkel bírnak”.¹⁶⁷

Ha most megpróbáljuk e tanulmányt a fiatal, a magyar költészet vérkeringésébe éppen bekerült Babits szemével olvasni, akivel szemben első kötete megjelenése után mintegy vádként jelenik meg, hogy „virtuóz verselésű”, hogy „formaművész”, talán joggal vélhetjük, hogy Péterfy Dante-esszéje komoly kihívásként jelentett számára. Nem véletlen, hogy a *Paradicsom* első kiadásában, a *Fordító megjegyzése* című utószóban egy olyan sor átültetésén szemlélteti saját megoldásait és elveit, beidézvén az eredeti szöveget is, melynek nehézségére éppen Péterfy hívta fel a magyar olvasó figyelmét. Idézzük ide Péterfy Jenőt:

Io dubitava e diceva:”Dille, dille”,
Fra me, „dille” diceva, „alla mia donna
Che mi disseta con le dolci stille”. (*Pr.* 7, 10-12.)

A fordítónak itt le kell tennie a tollat; nemcsak Dantéval, az olasz nyelv zenéjével kell versenyeznie; mindkettő hiú törekvés.¹⁶⁸

Nos, Babits felvette a tollat, igaz ugyan, hogy nem éppen a 7. ének adott helyén, hanem a 10. ének 37-39. soraiban adta vissza az eredeti zeneiségét: „a fordító jogosítva érezte magát az *ill* hanggal való játékot a költeménynek egy más helyére tenni át”.¹⁶⁹

Mint Beatrice szeme csillanásban
jóról a jobbra oly gyors illanású,
hogy pillanat se múl az illanásban.

Szinte biztosak lehetünk benne, hogy a fordítás válasz Péterfynek, ugyanis a 7. ének adott helyének „zenéjét” legalább annyira a „d” hang adja, mint az „ill”, hiszen mindenütt a „d” van hangsúlyos helyzetben. Vagyis Babits itt nem az eredeti hangzását kívánja visszaadni, hanem azt, amire – talán helytelenül – Péterfy felfigyelt.

Hasonlóképp tanulságos, hogy a *Purgatórium* egyik részletének átültetését viszszatekintve vizsgáló Babits 1920-ban egy rövid jegyzetet tesz közzé, *Dante hat so-*

¹⁶⁷ PÉTERFY 1983: 299.

¹⁶⁸ PÉTERFY 1983: 295.

¹⁶⁹ KPr: 266.

ráról címmel a Nyugatban,¹⁷⁰ melyben a dantei sorok lehetséges átültetéseit és azok jellemzőit próbálja elemezni.

Era già l'ora che volge il disio
ai naviganti e intenerisce il core
lo di c'han detto ai dolci amici addio;
e che lo novo peregrin d'amore
punge, se ode squilla di lontano
che paia il giorno pianger che si more. (Pg. 8, 1-6.)

Babits fordításában:

Eljött az óra, mely a bús hajósnak
vágját cseréli, s könnyeit folytatja,
ki érzi még ízét a búcsucsókknak;
s mely tünt szerelme törével szurattja
az új utast, ha hallja a harangot,
mely tán a haldokló napot siratja

Kevésbé érdekes e helyütt, hogy Babits milyen érveket hoz föl fordítása legitimációja érdekében, s hogy milyen mély átélésről és szövegértésről tanúskodnak a cikkben leírt sorai. Témánk szempontjából jelentősebb maga a példa, amely szintén egyike azoknak, melyekkel Péterfy a dantei szöveg lefordíthatatlanságának tényét szemlélteti: „oly édes sorok, mint az Amati hegedű hangja, s nem merem ide iktatni a fordítást [Szász Károlyét], amely Dante verseivel szemben csak elmosódott másolat lehet”.¹⁷¹ De nem csupán egy-egy szöveghely lefordításakor jelenthetett Babitsnak kihívást Péterfy Jenő cikke. A tanulmány végén ugyanis, miután bemutatta a dantei költészet alapvető sajátosságait, s példákon is érzékeltette az eredeti szöveg átültetésének buktatóit, Péterfy mégiscsak megpróbálkozik – egy nagyon erős interpretációs tétel kíséretében – valamiféle útmutatóval szolgálni az eljövendő korok fordítói számára. Ismét visszatérve a dantei beszédfolyam modernségére és a kifejtett tartalom megkopottságára, kijelenti, hogy e kettősség határozza meg a művet: „a sokszor bizarr, formáiban naiv, bár alapjában mély tartalomnak Dante kifejezése, mely a gondolattal együtt szü-

¹⁷⁰ BABITS Mihály, *Dante hat soráról*, Nyugat 13 (1920), 740-743.

¹⁷¹ PÉTERFY 1983: 306.

letett, s együtt élt, költői erőt ad.”¹⁷² Csakhogy a mai olvasó számára ezen feledésbe merült gondolatokhoz nem köthetőek az eredetileg friss és egyszerű kifejezések. Figyeljünk fel rá, hogy Péterfy egy nagy tételt mond itt ki: a költészet leválaszthatatlan az elbeszélte tárgyról, de a mai olvasó mégis kénytelen megtenni ezt, pontosabban inkább önkéntelenül is megteszi, hiszen csakis maga a beszédfolyam okoz élvezetet a számára, függetlenül a kifejtett tartalomtól. De mit tehet a fordító? Az immár holt gondolathoz tapogatva kell kikeresnie olyan kifejezéseket, melyek valójában Dante gondolatvilágával is csak laza rokonságban állnak – lévén az ma már nem él, tehát kifejezés sincs rá. „Mindenesetre mesterkedéssel kell pótolnunk az eredetinek naiv erejét, a maihoz mérten szokatlan kifejezőmódját, s az esztétikai hatást abban összegezhethetjük, hogy a fordított Dante nem főségesnek, mélynek, hanem elsősorban s mindenekelőtt különösnek, mondhatnám különccnek fog elénk tűnni” – zárja Babitsra oly nagy hatást gyakorló eszme-futtatását Péterfy Jenő.¹⁷³

3.3. Babits Dante-interpretációja

A babitsi Dante-fordítás és -értelmezés kifejtéséhez Rába György szavai látszanak a legmegfelelőbb kiindulópontnak. Szerinte akkor válik számunkra érthetővé és világossá, hogy Babits miért fordítja „az eredetinel szubjektívebben és dekadensebben” Dantét, „ha elfogadjuk, hogy az *Isteni színjáték* elsődlegesen lírai alkotás”.¹⁷⁴ Sárközy Péter szintén hangsúlyozza, hogy „épp ez a »lírai költemény«-ként való értelmezés jelenti Babits Dante-fordításának egyik titkát”,¹⁷⁵ majd komoly érvekkel és példákkal bizonyítja, hogy a dantei lírizmus tetten érése és a fordítás által való közvetítése révén lesz költőnk Dante-képe korszerű, lévén „ez a felfogás teljesen egybevágott magyar századelő individualisztikus Dante-képével”,¹⁷⁶ másrészt jól rokonítható „a kor olasz költőinek, és a nagy esztéta Benedetto Croce” Dante-interpretációival.¹⁷⁷

¹⁷² PÉTERFY 1983: 318.

¹⁷³ PÉTERFY 1983: 332-333.

¹⁷⁴ RÁBA 1966: 585.

¹⁷⁵ SÁRKÖZY 2002: 611.

¹⁷⁶ RÁBA 1969: 117-118.

¹⁷⁷ SÁRKÖZY 2002: 612.

3.3.1. A líraiság

Érdeemes tehát közelebbről megvizsgálni Babitsnak az *Isteni színjáték* lírizmusáról értekező szavait. Az itt idézendő gondolatok nagyon sokat köszönhetnek a korábban bemutatott romantikus szemlélet újraéledésének, de a nyilvánvaló különbségek és költőnk szavainak jelentősége arra ösztönöz, hogy ne csupán sematikus mutassak rá a romantikus Dante-képpel való egyezésekre és különbségekre, hanem szövegszerűen kísérem végig Babits gondolkodásának logikáját.

Babits már a *Pokol* első kiadásától kezdődően mindenhol hangsúlyozza az *Isteni színjáték* líraiságát, s hogy ennek alapja az a költői szemlélet, „mely művét szorosan fűzi életéhez és korához”.¹⁷⁸ A líraiság a személyesen megélt élet és átélt korszak legapróbb részleteit is megörökíteni képes, de mindezt egyéni látásmóddal érvényesítő költészet szülötte. „Nem volt még mű, mely ennyire az életből nőtt ki s ennyire magát az életet foglalta össze, egy egészen egyéni életet, mindavval, ami ezt az életet alkotta: vagyis mindavval, amit ez a lélek életében látott, hallott, tudott, érzett” – mondja Babits az 1930-ban, a Magyar Szemle Kincsestára sorozat 37. köteteként megjelent monográfiájában, melyet kisebb változtatásokkal átvett a 39-es és 40-es átdolgozott *Isteni színjáték*-kiadások előszavaként is.¹⁷⁹

Csakhogyan ez az egyéni életsors egy ettől függetlennedni látszó korszakban, tudásanyagba és ismerethalmazba ágyazódva jelenik meg a műben, s ezért „lesz ez a hatalmas líra egyszersmind a leghatalmasabb epika; nemcsak a fantasztikus utazás epikai kerete teszi azzá, hanem mindaz az életanyag, amiből ez a fantasztikum épül, s mindaz az élet, amit *jelent*. A költő élete, és hazájáé és koráé; egyéni és jelenvaló, aktuális élet”.¹⁸⁰ S a személyes élet, ez a valójában véletlenszerű sors az epikus keret segítségével, s annak ürügyén mintegy fölülemelkedik önnön személyességén és véletlenszerűségén, hiszen a szöveg úgy jeleníti meg magát a kort, úgy fűzi egybe a szereplőket és láttaítja az „események végeérhetetlen láncolatát”, hogy mindezt egyetlen „szimbolikus és rendeltetési élet tartalmává” szövi. S azért is lehet itt szó „szimbolikus és rendeltetési életről”, mert noha a költő a Paradicsom „legmagasabb szárnyalásában is teljes lelkével, minden idegével bennmarad földi életének és

¹⁷⁸ KPk: 1.

¹⁷⁹ BMDan: 37. A kismonográfia (vagy *Dante élete* című bevezetés) idézésekor a fejezet-számra utalok.

¹⁸⁰ BMDan: 37.

korának szenvedélyeiben, politikai küzdelmeiben s egyéni keserűségeiben, – mégis voltaképp maga is csak illusztrációja és szimbóluma valaminek, ami már túl van az egyén sorsán és líráján: mert nemcsak Dante sorsáról van ott szó, hanem az Emberi Lélek sorsáról ez élet útvesztőjében s örök küzdelméről a Megváltás felé.”¹⁸¹

Az egyéni élet szimbóluma lesz egy sokkal egyetemesebb és örökérvényűbb sorsnak, s e metaforizálás, vagy átlényegítés egyik eszköze éppen az epikus keret, s a költemény formája. A tercina-rímelés, a felvonultatott lexikális tudásanyag, sőt maga a plasztikus és tömör nyelv is egy hatalmas „architektonikus kompozícióban” kristályosodik ki, amely matematikai pontossággal van felépítve. Elvileg az a veszély fenyegetne, hogy ez az építmény ránehezedik és elnyomja az egyéni látásmódot, a személyességet, és rideg váz, poétikai virtuozitás és öncélú okoskodás marad.

Mégis megőrzi ezt a térbe vetített és matematikailag tagolt konstrukciót a puszta mozaikszerűségtől és sematizáló külsőlegességtől az a hatalmas belső líraiság, mely minden során előmlik, behat nyelvének pórusaiba s ízes zenével itatja szavait. Az *Isteni Színjáték* voltaképp lírai költemény – e nemben legnagyobb a világirodalomban. Az epikai és racionalisztikus kivetítés csak arra szolgál, hogy ezt a líraiságot az ellentét hatalmával s mintegy valami elnyomott belső erő hatásaként annál jobban kihangsúlyozza.¹⁸²

Összegezve tehát a gondolatsort, elmondhatjuk, hogy Babits szerint Dante költeménye azért líra, mert alkotója saját személyiségén, lelkén átszűrve képes benne megszólaltatni, s ezzel egyszerre bensővé is avatni az őt körbevevő tárgyi világot. S immár az epikus keret sem önmagában, mint a világ „kollektív” és „objektív” megragadása létezik, hiszen Dante „saját lelkének belső történetét mondja”.¹⁸³ Igaza van Rába Györgynek, aki így fogalmaz: „amikor Babits a *Divina Commediá*-nak az újkor hajnaláról rajzolt világképében a belső líraiságot hangsúlyozza, sőt a mű epikumát belső kivetítésnek tartja, akkor a költészet objektív anyagának és szubjektív megformálásának egységére lát példát Dantéban”.¹⁸⁴

Már csak azért is érdemes Rába György gondolatait megidézni, mert kimond vele valami olyasmit, amit Babits okfejtése során végig érzünk, vagyishogy ebben a

¹⁸¹ BMDan: 37.

¹⁸² BMDan: 37.

¹⁸³ BMDan: 37.

¹⁸⁴ RÁBA 1969: 115.

nagyvonalúan felvázolt Dante képben Dante költészete valójában illusztráció és példa. A líraiságot középpontba állító babitsi *Isteni színjáték*-értelmezés nem csupán a szövegből és a fordítói tapasztalatból bomlik itt ki előttünk, hanem legalább ennyit köszönhet a kor esztétikájának és Babits költészetfelfogásának.

3.3.1.1. A babitsi líraértelmezés

Vizsgáljuk meg hát azt az irodalomértelmezést, melyből ez az interpretáció is kinőtt. Persze nem elemezhetem itt a költői gyakorlatból kihámozható poétikai elvrendszert, csakis az elméletíró Babits munkáira támaszkodom. Vonalvezetőm Babits 1919-es egyetemi előadásorozata lesz, amelyben egy koherens irodalomértés körvonalazódik. Az előadások első részében az irodalmi mű definíciójával próbálkozik Babits, s azt a formulát találja, miszerint „az irodalmat úgy látjuk, mint a belső lelki közlések, önmagunk teljes átadásának egyetlen eszközét.”¹⁸⁵ Az ember lelki tartalma természetesen az egyes költő egyedi lelki tartalmát jelenti. Ugyanakkor ezen „átadás” nem csupán az egyén belső lelki életét és gondolatait, hanem az emberiség életét és gondolatait képezi le és mutatja fel. A kezdeti definíció tehát így bővül: az irodalom „a művészetek legbensőségesebb szellemi életének vehikuluma, emberek kollektív idegének vehikuluma, mert módot ad a legbensőségesebb életünknek közlésére.”¹⁸⁶

Az irodalmi aktus pedig, a műalkotás létrehozása, a lelki tartalom kifejezése, „expresszió” útján jön létre.¹⁸⁷ Megkülönböztetjük itt a belső közlést és a kifejezést. Az előbbi lenne az átélés, az élmények nyers megélése és tapasztalása, az utóbbi pedig az „objektiváció”, más szóval, amikor „ez az átélés mintegy kiszakad sz íróból, s objektiválódik”.¹⁸⁸ És az irodalmi mű csakis akkor képes műalkotásként formát ölteni, ha úgy jelenik meg, „mint egy önálló világ.”¹⁸⁹

S mindennek logikus következménye, hogy az irodalmi műveknek, az egyéni belső tartalmat egyetemes formában kifejező műalkotások sorának bármiféle osztá-

¹⁸⁵ BMEE: 51.

¹⁸⁶ BMEE: 51.

¹⁸⁷ BMEE: 46-50.

¹⁸⁸ BMEE: 56.

¹⁸⁹ BMEE: 56.

lyozása csak külsődleges lehet. Szorosan véve minden mű (és nem csupán irodalmi alkotás) az alkotó belső életének expressziója, s éppen ezért lírai karakterű. „Az irodalmi mű lényegében mindig líra.”¹⁹⁰

Az 1930-ban megfogalmazott babitsi Dante-interpretáció kétségtelenül ezekre a tételre épít, s mintegy a gyakorlatban mutatja be az itteni elméleti fejtegetéseket. Dante a középkor életét, gondolkodását, hitét, reményeit, félelmeit és vágyait, valamint legszemélyesebb, legegységesebb érzéseit, elképzeléseit, fájdalmait belsőleg átélte, majd kifejezte. Az így létrejött „objektív átélés” vagy expresszió azonban már nem egyszerűen korának és önmagának esetleges és személyes gondolatait, reményeit, félelmeit stb. ötvözi művészi formába, hanem egyetemes jelentésűvé válik. A mély és rendkívül bonyolult lelki tartalom pontos és nagyon jól sikerült kifejezése természetesen a legnagyobb műalkotások sorába emeli az *Isteni színjátékot*. S innen nézve azon definíció, miszerint az „*Isteni Színjáték* voltaképp lírai költemény – e nemből legnagyobb a világirodalomban”,¹⁹¹ nem egyéb, mint azt állítani, hogy Dante műve a legnagyobb műalkotás.

Nem feladatom itt Babits irodalomelméleti nézeteinek forrásait kutatni, de Benedetto Croce esztétikáját némiképp érintenem kell. Az 1902-ben megjelent, és számunkra már címében is sokat mondó *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* [Esztétika, mint a kifejezés tudománya és általános nyelvészet] tételei sokban hasonlatosak Babits gondolataihoz. Croce a megismerés fogalma alá rendeli a művészet, s a műalkotást az intuícióval azonosítja. Az érzelmekből táplálkozó intuíció továbbá azonos a kifejezéssel, mégpedig a jól sikerült kifejezéssel. A műalkotás megszületésének folyamata pedig a benyomások illetve érzelmek (Babitsnál: nyers élmények) tapasztalásától, az esztétikai kifejezésben (objektív átélés) nyer megvalósulást.¹⁹² (Croce-nál van ugyan egy harmadik stádium, a kifejezés külső formába, azaz szavakba, színekbe, márványba stb. öntése [estrinsecazione], de véleményem szerint ez már olyan távol áll a művészi gyakorlattól, hogy egy Babits-hoz hasonló, gyakorló költő semmiképp sem fogadhatta el.)

Tudomásom szerint senki sem vizsgálta eddig, hogy Babits-hoz miként jutottak Croce tételei. Pál József és Takács József kutatásai azonban rámutatnak, hogy Croce esztétikája értő visszhangra talált a magyar századelőn, többek között a Nyugat-

¹⁹⁰ BMEE: 55.

¹⁹¹ BMDan: 37.

¹⁹² CROCE 1902: 12-123.

munkatárs Elek Artúr révén.¹⁹³ E pillanatban a konkrét filológiai kapcsolatok tetten érése helyett arra érdemes rámutatni, hogy a két szerző alapjaiban azonos neoidealista művészetelmélete nagyon hasonló Dante-interpretációt eredményez.¹⁹⁴

3.3.1.2. Babits és Benedetto Croce

Croce is Dante „nyitott” és „összetett” szellemi világának kifejeződéseként értelmezi az *Isteni színjátékot*,¹⁹⁵ s a mű domináns és életre hívó motívumát „Dante költői szellemében” véli felfedezni.¹⁹⁶ Ő azonban egyértelműen elkülöníti a mű a tárgyi világot, filozófia és morális alapját képező „szerkezetet” a dantei fantázia szabad szárnyalásának utat engedő költészettől. Előbbit egyfajta „teológiai regényként”, vagy „morális-politikai-teológiai regényként” látja elválni az igazi művészet áthatotta lírai részletektől.¹⁹⁷ A crocei struktúra valójában nem más, mint Babits „architektonikus kompozíciója”, míg a „költészet” Babits „belső líraiság” fogalmát fedi le. A mű így meghatározott alkotóelemei úgy tűnik, csak Crocénál különülnek el egymástól, de mint láttuk annak veszélye Babitsnál is fennállt, hogy „puszta mozaikszerűség” és „sematizáló külsőlegességgé” válik ez a „térbe vetített és matematikailag tagolt konstrukció”. De végül mégsem széteső és sematikus a mű, aminek oka „az a hatalmas belső líraiság, mely minden során előmlik, behat nyelvének pórusaiba s ízes zenével itatja szavait”.¹⁹⁸ Figyeljük meg, hogy a szétválasztás dacára Croce is egysé-

¹⁹³ PÁL 1993: 258-260; TAKÁCS 2004: 439.

¹⁹⁴ A szakirodalom már feltárta, hogy Babits 1919-es egyetemi előadásai leginkább Baldensperger 1913-as, *La littérature. Création, succès, durée* című értekezéséből merítenek inspirációt. (Vö.: LIPA 2014: 14-16.) Ezt egyébként maga Babits is több helyütt elmondja az előadások alkalmával. (Pl: BMEE: 47; 87.) Kétségtelen, hogy az előadássorozat szerkezeti felépítése, logikája és témái igazolják Baldensperger hatását. Ugyanakkor az irodalomról és leginkább a műalkotásról kifejtett elmélet egyértelműen Benedetto Croce elméletéből táplálkozik, miközben Babits egyszer sem utal az olasz filozófusra. Hozzá kell tenni, hogy már Baldensperger is Croce esztétikájából merít. Kérdés tehát, hogy Croce Baldensperger közvetítésével ért-e el Babitshoz, vagy más forrásból. E pillanatban nem tudom erre a választ, abban viszont biztos vagyok, hogy komoly meglepetéseket tartogathat a BMEE és Croce esztétikájának módszeres összevetése.

¹⁹⁵ CROCE 1922: 212.

¹⁹⁶ CROCE 1922: 222.

¹⁹⁷ CROCE 1922: 216.

¹⁹⁸ BMDan: 37.

gessé avatja az *Isteni színjátékot*. Mégpedig pontosan úgy, ahogy Babits: „Dante költészete... élénk fantáziával színesíti meg az aprólékos fejtegetéseket és a történet informatív és didaktikus elemeit; sőt a tudós költő gyakori történelmi, mitológiai és asztrológiai magyarázatait is áthatja a költészet emelkedett és fenséges hangja”.¹⁹⁹

Természetesen mindkét egységesítési kísérlet, Babitsé éppúgy, mint Crocéé csupán próbálkozás, nem logikai következmény, hiszen a hogyan kérdését egyikőjük sem tárgyalja. Ha a költészet alapját a lelki tartalom vagy benyomások (érzelmelek) kifejeződésében véljük felfedezni, akkor a teológia, a filozófia egyszóval a gondolat logikus kifejtése, továbbá a didaktika és a meggyőzés miként lesz költői. Más szóval a belső líraiság hogyan itatja zenével a szavakat, és hogyan hatol be a nyelv pórusaiba a matematikailag tagolt konstrukció.

Babits és Croce interpretációjának különbsége abban rejlik, hogy míg Babitsnak van válasza e kérdésre, Crocénak nincs. S ő ezt pontosan látja, hiszen az *Isteni színjáték* egyes főrészeinek értelmezésekor, amikor szövegszerűen vizsgálja a művet, függetlenül minden egységesítő definíciótól, mindig el is választja a szerkezetet a költészettől. „Akinek a költészethez szeme és füle van, az a mű folyamán észreveszi, hogy mi strukturális és mi költői”.²⁰⁰ Croce, aki a műalkotást belső intuícióként fogja fel, ami nem szorul külső hordozóra, sem arra, hogy kommunikálják, egyszóval a művész lelkében egységben és oszthatatlanságban létező megismerési aktusként teorizálja a művet,²⁰¹ éppen azokat a poétikai eszközöket számúzi a művészet köréből, melyek segítségével Babits választ ad kérdésünkre.

Babits már a 1919-es előadásokban is foglalkozik azzal, hogy „milyen eszközöket használ a költő világának megalakítására”.²⁰² S miután elméletileg kettéosztja a mű életre hívásának folyamatát, átélésnek definiálván az első szakaszt, és fantáziának a másodikat, hosszasan fejt ki azokat a poétikai eljárásokat, melyek révén a költő, fantáziája segítségével szétbontja és újra összerakja átélésének tapasztalatát. Ekkor a szavak kiválasztásának és kombinációjának fontosságát, a képek, a ritmus, a cezúra tudatos használatának kiemelt jelentőségét veszi sorra.²⁰³

S bár „szekunder dolognak” nevezi, mégis feltételezi, hogy a művek egy logikai szádra vannak felfűzve, egy „gondolatmenet” fut végig rajtuk. A logikai lánc persze

¹⁹⁹ CROCE 1922: 220.

²⁰⁰ CROCE 1922: 219.

²⁰¹ CROCE 1902: 129.

²⁰² BMEE: 280-286. (Fábry Zoltán jegyzete.)

²⁰³ BMEE: 280. (Fábry Zoltán jegyzete.)

„csak ürügy a lírában”, mert „a mély belső élmény egysége” nem függ mindig ettől. De hogy a lelki tartalom kifejeződhessék, és fölülírja a logikus gondolatmenetet, az egységet a líraiságba, ne pedig a gondolatba helyezze, nos ehhez szükségesek a felsorolt poétikai eszközök.

Innen tekintve érthető, miért nem lesz sematikus az *Isteni színjáték* matematikailag tagolt konstrukciója, s hogy miért és hogyan itatja ízes zenével a szöveget a belső líraiság. Crocéval ellentétben nem csupán arról van ugyanis szó, hogy a műalkotás a zseni szellemének megmagyarázhatatlan, kegyelem által adott kivételése, hanem sok esetben a mesterember ügyeskedésének, a költői eszközök tudatos használatának eredménye.

Amikor 1930-ban, majd 40-ben Babits a *Dante* könyvet, majd a *Dante élete* című tanulmányt publikálja, inkább az eredendő, veleszületett líraiságot helyezi a középpontba, s viszonylag kevés figyelmet szentel a költő virtuozitásának és mesterségbeli tudásának. De ne feledjük, hogy a 30-as években Babits egyrészt egy megszilárdult irodalomelméleti szemlélet fegyvertárával közelít a szöveghez, másrészt már egy évtizede befejezte fordítását, vagyis a nincs már olyan közeli kapcsolata művel, már nem mindennapos költői gyakorlatát végzi az *Isteni színjáték*on.

3.3.2. Dante, poeta doctus

Ha most aláereszkedünk azokba az évekbe, melyekben Babits valóban a fordítás lázában égett, és a szöveggel nap mint nap közeli kapcsolatban volt, egy kissé más kép és – legalábbis hangsúlyaiban – más interpretáció látszik körvonalazódni.

Az 1908-as, Juhász Gyulához írott levélben noha csak pár szóban, de jól látható összhangban jelzi Babits Dante költészetének két arcát: egyrészt a mindent átható, egyszerűnek ható költőiséget, másrészt a nagyon komoly iskolázottságnak és tudásnak köszönhető poétikai virtuozitást. „A középkori embernek egész élete, ruházata, hite, háza, csupa költészet. Még a kalmárüzletei is, a hajózás veszélyeivel, melyekkel össze voltak kötve, költőiek. Dante egy világot átfogó zseni, azonkívül a nyelv, a verselés, hangulat rendkívüli művésze” – írja Babits, majd ezek után konkrét verse-

lési problémák esetelésébe bocsátkozik.²⁰⁴ A rímelés utolérhetetlenségét említi, és visszaadására javaslatot is tesz: „Ha valahol, Danténál szükséges a mentől tisztább rím; még a raggal rímelés árán is, bár ez is elkerülhető. És sokkal több nőrim kell, az eredetiben majdnem csupa ilyenek vannak”.²⁰⁵

Természetes, hogy a szöveg mélyébe alámerülő fordítót sokkal inkább érdeklik a részletek, az egyes szöveghelyek poétikai sajátosságai, a retorikai fogások és alakzatok, mint a mű elméletileg meghatározható egységes karaktere. A 12-es, a *Pokol*-fordítást mintegy lezáró műhelytanulmány egyenesen „körnégyszögesítésnek”, „talányfejtésnek”, „mesterkelt munkának” titulálja a fordítást.²⁰⁶ S a fordítói „mesterség” csakis úgy végezhető feladatnak látszik, ha munkaeszközei mindenben idomulnak az eredeti szöveghez. Amikor Babits bemutatja Ratisbonne fordításának egyik részletét, majd melléteszi saját megoldását, azt bizonyítja, hogy a forma pontos követése a forrásszöveg tartalmi visszaadásának is kulcsa. Ezért nem lát lehetőséget a tercinaformát mellőző átültetésekre sem: „...Danténál fontos a rím. Nem csak zeneelem, hanem a geometrikus tömörségű dikció vázát képezi: tagolja és összeköti: egységeket kerekít belőle, s az egységeket láncszemekként kulcsolja ismét egybe. Dante dikciója olyan, mint a finoman artikulált rovartest és nem nyúló és hajló, mint a kígyóé”.²⁰⁷ Babits tulajdonképpen ugyanazt mondja, amit a későbbi tanulmányban, vagyishogy a líraiság áthatja a kompozíciót, csak hogy itt a líraiság nem egyszerűen a körvonalazhatatlan belső tartalom, hanem a rím, a dikció, a tercina-forma is.

S e ponton érdemes összevetni a *Dante élete* című tanulmány két főváltozatát. A babitsi Dante-interpretáció bemutatásakor kizárólag a 30-as kismonográfiából és az azzal megegyező 1940-es ultima manusból idéztem, noha a szöveg váza a 12-es kiadás bevezetőjeként készült. Az első változat születésekor – 1912 nyarán – Babits még fordítja a művet, tehát a tanulmány valóban a magyarítói munka termékeként áll előttünk. S ennek megfelelően fel sem merül Babitsban, hogy a belső líraiság védi meg a sematizmustól az epikus keretet, hiszen a gondolatokat is közvetítő, egy logikai láncre is felfűzhető poézis legalább annyira fakad a „kiszámított” verselésből, a kiérlelt és tudatos költői eszközhasználatból, mint az áradó „belső tartalomból”.

²⁰⁴ BML 07-09: 108; BJKL: 174.

²⁰⁵ BML 07-09: 108; BJKL: 174.

²⁰⁶ BMET: I, 274.

²⁰⁷ BMET: I, 277.

Az *Isteni színjáték* Dante „saját lelkének története lesz, de a saját lelkét mindaz alkotja, amit életében látott: ez a nagy líra egyszersmind a legnagyobb epika. És a világ leghatalmasabb épülete: száz ének, minden kiszámított benne, mindennek szabott helye van; és minden szimmetrikus a végletekig: egy bevezető ének, 33 Pokol, 33 Purgatórium, 33 Paradicsom, az száz. És minden összefügg egységes nagy misztikus zenével (latinul írja? nem! hadd értse mindenki; köznyelven zengjen, de Vergiliuszon iskolázott zengéssel): és a sorok egymásba ölekezzenek a világ legszebb rímelésével, hogy seholse lehessen elvágni. És semmi se legyen benne felesleges, sűrű legyen, minden benne legyen: beleolvastja élete, lelke minden, minden kincsét, mindent, amit tanult, mindent, amit látott, mindent, amit érzett” – írja Babits, és itt megáll.²⁰⁸ Nem fűzi tovább és nem feszíti szinte a végletekig a belső líraiságról mondottakat, miként teszi majd 1930-ban. Az *Isteni színjáték* így meghatározott értelmezése Dantét, a mesterembert, a poeta doctust is látni engedi, nem csupán a szenvedélyek fűtötte zsenit.

1909-ben, még Fogarason, talán éppen a magyar Dante tercináinak faragásakor Babits Michel Bréal Homérosz könyvéről közöl recenziót a Nyugat júniusi számában. Egyetértve Bréal nézetével, miszerint Homérosz messze nem a népköltészet egyszerű zsenialitásának példáját nyújtja eposzaiban, Babits leszögezi, hogy a művészet mindig „magasrendű kombináció”, ami éppen ellentétes a népi egyszerűséggel. És az igaz művészet „mesterkél”, vagyis kidolgozott és kimunkált alkotásainak definiálásakor a fiatal fordító példája éppen Dante.²⁰⁹

Tudjuk persze, hogy a „magasrendű kombináció” kifejezés sem csupán a Dante-olvasás és fordítás hozadéka, hanem a fiatal Babits poétikájának műszava. Rába György rámutatott, hogy a főleg James és Wundt elképzeléseire visszavezethető korai babitsi költészetfelfogás a költői nyelv eszköztárának is kiemelt jelentőséget tulajdonít.²¹⁰ A fiatalkori tudatlíra vagy objektív líra-elmélet hozadéka lesz Babits mindig új formai, stiláris és retorikai megoldásokra törekvő versépítkezése.²¹¹

²⁰⁸ KPk: *Dante élete*, 37.

²⁰⁹ BABITS Mihály, *Pour mieu connaître Homère*, Nyugat 2 (1909/II), 657-658.

²¹⁰ RÁBA 1981: 81.

²¹¹ RÁBA 1981: 81-83.

3.3.2.1. Dante, a „szabadító”

Nem követve végig Babits költői és irodalomelméleti fejlődését Rába Györggyel, cövekeljünk le 1909 és 1910 tájékán, mikor is fordulat következik be költőnk pályáján és – miként próbáltam érzékeltetni – Dante fordításában is. 1909 tavaszán megjelenik a *Levelek Írisz koszorújából*, és Babits, kisebb részben a kapott kritikák, sokkal inkább önnön független poétikai fejlődése okán komoly alkotói válságot él át.²¹² A kritikák jórészt a formabravúrokat, a virtuozitást emelik ki, de hidegséget, mesterkéeltséget és merevséget éreznek bennük, s kevés személyes átélést, de sok okoskodást.²¹³ Ugyanekkor már Babits asztalfiókjában ott lapulnak a sokkal alanyibb, és elkövetkező korszakát, a lírai személyesség vállalását is előlegező versei (*Levél Tomiból, Szent Mihály*). Az objektív lírával felhagyó és az alanyi költészet felé csak nehezen, vívódásokkal közeledő Babits gyötrelmes korszaka ez. A lesújtó bírálatok mintegy dacból megszülik benne a replikáló verseket: *Szonettek, Arany Jánoshoz*.

De talán ugyanez a dac irányítja a Dante-fordítás felé is. Babits Szabó Lőrincnek elmondja, hogy ekkor olvassa az *Új életet*,²¹⁴ melyet 1912-ben így jellemez: „Az Új Élet az első lírai regény a világirodalomban, az első igazán modern regény, melynek tárgya kizárólag a belső élet, minden árnyalati finomságával és zenei rezdülésével”.²¹⁵ Nem véletlen, hogy nagy hatással van Babitsra Dante könyve. Megláthatja benne egyrészt az alanyi költő személyes vallomásosságát, másrészt az igazi formavirtuózt, aki ráadásul mindent tudatosan és előre kiszámított módon alkot – a saját költeményeihez írott jegyzetekben pedig aprólékosan, szóról szóra be is mutatja művészetét.

De ugyanez az *Isteni színjátékra* is érvényes. A Dante-fordítás és maga a mű ekkor valóban úgy tűnhetett fel Babitsnak, mint saját, kibontakozó poétikájának példája, melynek lefordítása a legjobb válasz a kritikákra. Az *Isteni színjáték* olyan költemény, amely az emberiségért és az emberiség nevében a túlvilágra szálló költő nagy rajza koráról és annak tudományáról, vagyis bemutatja az „objektív élet teljességét”,²¹⁶ de egyben olyannyira személyes és alanyi, hogy a túlvilág lakói nem a végítéletéről jövendölnek benne, hanem Dante politikai pályájának és életútjának alakulásáról. Az egyéni életet a költészet segítségével egyetemessé formáló műalko-

²¹² KELEVÉZ 1998: 176-181.

²¹³ KELEVÉZ 1998: 134-141.

²¹⁴ SZABÓ L. 1974: 42.

²¹⁵ KPK: *Dante élete*, 21.

²¹⁶ HEGEL 1980: 313.

tást, a líra prototípusát láthatta meg itt Babits. Azt mondhatnánk, hogy nem nagy felfedezés ez Hegel után egy évszázaddal. De más e tételt egy tanulmányban olvasni, és más a fordítói munka mindennapjaiban megtapasztalni, ráadásul akkor, amikor a fordítónak magának is az a legnagyobb költői problémája, hogy objektívnek induló poétikáját miként alakítsa személyes költészetté.

Emellett azonban Babits felfigyel a dantei nyelv páratlan gazdagságára és kifejezőeszközeinek tarkaságára. Ha saját munkái kidolgozottságában ridegséget és merevséget látnak kortársai, íme előáll Dante, aki rendkívül bonyolult formában, mindig hiba nélkül, a költői mesterség minden fogását alkalmazva ír több mint 14000 soron át. Ha okoskodónak tartják, és költői szenvedélytől mentes filozófia témák megverselésével vádolják, hát csak vessenek egy pillantást Dantéra, aki kora összes teológia, filozófiai, asztrológiai stb. problémáját tárgyalja főművében.

Rába György úgy látja, hogy Bergson filozófiája „szabadítóként” hatott Babits lírájára.²¹⁷ Valószínűleg hasonló szabadító volt Dante is, amennyiben egy nehéz költői korszakán, az *Isteni színjáték* fordítása és értelmezése révén átsegítette Babitsot, talán poétikai mintaként is szolgálva. A 12-es *Dante fordítása* című tanulmány utolsó sorait ebben az összefüggésben érdemes olvasni: „Az utolsó évben elcsüggedt bennem a költő. Az irodalom csüggesztette el. Most Dante szikláiból várat építetek lelkem köré. Megutáltatták velem szegény hangszeremet. Amikor hát olyat kellett mondanom, amit csak zenével lehet kimondani, Dante nagy százhúrú hárfájához nyúltam. És e hárfának volt húrja hangomra rezonálni”.²¹⁸ A tanulmánynak az MTA Könyvtárban őrzött kéziratán jól látszik, hogy az egész munkának ezek a legmegszenvetettebb mondatai. Azonban a többszöri áthúzások, firkálások, próbálkozások ellenére is kivehető az első változat: „Ha valamit ki akartam mondani, amit csak versben lehet kimondani, amikor kín volt versírásra gondolnom is, Dantéban hangszert találtam, hogy kimondjam”.²¹⁹

²¹⁷ RÁBA 1981: 313-345.

²¹⁸ BMET: I, 285.

²¹⁹ MTA Ms 633/6.

3.3.2.2. Azonosulás

De ha Dante és fordítása ilyen hatással volt Babits költészetére és szemléletére, nyilván a fordítói munka is más megvilágításba került. Talán ekkor kezd igazán foglalkozni a költővel, s talán ekkor kezd valóban mély Dante-tanulmányokba Babits. Láttuk, hogy a *Vita Nuova*t is ekkor olvassa, s azt kell feltételeznünk, hogy egyéb műveit is csupán ekkor ismeri meg. 1909 előtt semmilyen dokumentum, vagy visszaemlékezés nem utal rá, hogy előzőleg már olvasta volna ezeket. Másrészt nehéz elképzelni, hogy a már magyar fordítást is megélt *Vita Nuova* előtt valaki belefog a *Convivio* vagy az ekkor még csak olaszra lefordított *De vulgari eloquentia* olvasásába.

A *Pokol*-fordításhoz írott bevezetőben mindenesetre komoly ismeretekről tesz tanúbizonyosságot Babits. És meglepő, legalábbis a századelő Dante-kultuszának nagy közhelyeihez képest igencsak meglepő állításokat tesz Dante műveiről. Amikor Benedetto Croce úgy véli, hogy Danténak az *Isteni színjáték*on kívül írott műveiben „nem sok eredetiség fedezhető fel”,²²⁰ amikor Papini szerint Dante latin nyelvű könyvei és a *Convivio* „szörszálhasogató” skolasztikus boncolgatások,²²¹ akkor Babits szinte minden dantei művet „modern” jelzővel illet. Legtanúságosabb számunkra a *De vulgari eloquentia* értelmezések összevetése. Papini szerint *A nép nyelvén való ékesszólásról* „valóságos befejezetlen nyelvészeti tanfolyam, közbeszótt teológiai és filozófiai tanításokkal”.²²² Croce úgy ítéli, „hogyan sem a modern filológia... sem a nyelvfilozófia szempontjából nem jelentős”.²²³ Ezzel szemben hallgassuk meg Babitsot:

ez az első nyelvtörténeti, első modern irodalomtörténeti és poétikai mű: befejezetlenül is valóban korszakalkotó tudományos munka. És a tudatos költő műve, aki számára a költészet tudomány is. Leszámol benne nyelvével, elődeivel, költőtársaival, a versformákkal, mindennek, ami örökölt, mintegy hivatalosan elismeri a nagy örökség átvételét, melyet majd oly fényesen fog gazdagítani.²²⁴

Babits tehát nem csupán a lírikust felfedezi fel Dantében, hanem a filozófust és a tudatos költőt is, és Dante-értelmezése ezen komponensek harmonikus együttállásából

²²⁰ CROCE 1922: 11.

²²¹ PAPANI 1936: 232.

²²² PAPANI 1936: 233.

²²³ CROCE 1922: 14.

²²⁴ KPK: *Dante élete*, 30.

születik meg. Sárközy Péter úgy véli, hogy Babits Dante-fordítása azért korszerű, mert „lírai költeményként” fogja fel az eredeti művet és így is adja vissza. A mondtak fényében ezt úgy módosítanám, hogy Babits értelmezése azért válik kissé elkorától, mert más aspektusokat is észrevesz a műben, olyanokat, melyekre kortársai kevésbé figyeltek.

A kor újszerű, tehát nem a filológia talaján álló szelleme, minden századvégi dekadens és szecessziós melankólia ellenére alapvetően egy romantikus Dante-képet sugall, mely szerint Dante egyszerű, szenvedélyes, középkorban naiv. De Babits nem ilyen Dantét közvetít, hanem nagyon is bonyolultat, kidolgozottat, aki precíz és egyáltalán nem naiv. Nem feladatom itt Babits Dante-interpretációjának legitimációja, de annyit azért meg kell jegyezni, hogy egyáltalán nem megalapozatlan a babitsi értelmezés. Az a költő, aki értekezést ír a nyelvről, a költészetéről, az államról; aki a saját verseit kommentárral látja el, aki egy új versformát dolgoz ki és alkalmaz hibátlanul egy olyan korban, amikor a metrikai szabálykövetés nem általános jelenség; aki tudományak gondolja a költészetet; aki egy társaságot vél alkotni a Homérosz, Vergilius, Horatius, Ovidius és Lucanus ötössel, nos, ez a költő nehezen nevezhető naivnak. Az a költő, aki énekeken keresztül a szabad akarat, a szeretet, a hit, a remény fogalmait járja körül; aki az ókor általa ismert összes auktorát mindig precízen megválasztott vendégszövegekkel vonultatja fel művében, az nem éppen az egyszerűség netovábbja.

Olyan sajátosságok ezek, melyekre a líraiságot előtérbe állító századeleji interpretációk nem érintenek, vagy holt dolgokként sutba vágják. Babits fordítása éppen azért különleges, mert ezekre is figyel. Dante minden alliterációjára, minden belső rímére, minden retorikai alakzatára van tromfja. (Még a 12 szótagos endecasillabót is 12 szótagban fordítja.) Ahol filozófiát fordít, ott pontos és világos, szinte terminuskövető. Ehhez képest a valóban lírai és személyes megoldásokkal előálló kortárs angol, német vagy francia fordítók nem tercinában fordítanak. Az egyik legjobbnak mondtott német fordító, Stefan George pedig egyszerűen kihagyja azokat a szószálhasonlatokat, melyek a mai olvasót úgysem érdeklik. A líraiság tehát valóban korszerűvé avatja Babits fordítását, de nem ez teszi különlegessé, hanem a „mesterkéltség”, az, hogy a poeta doctust éri tetten Dantéban.²²⁵

²²⁵ Talán a Babitscsal egyidőben fordító holland Verweynél fedezhetőek fel hasonló előfeltevések. Vö.: VARGA 2012: 57-108.

Persze Babits poétikai fejlődését és korabeli válságát nézve egyáltalán nem véletlen, hogy a lírikust, a filozófust és mesterembert egyszerre fedezi fel Dantéban. Magát vetíti – persze egyáltalán nem jogtalanul – Dantéba.

Vizsgáljuk csak meg az 1912-ben megírt *Dante életét*. Az egész életrajz és pályarajz, amit itt Dantéről kapunk, észrevehetően tendenciózus. Babits, miközben egy elég jól dokumentált életrajzot ír, évszámokkal, helymegjelölésekkel, vagyis látszólag a tudomány szabályainak is eleget téve, egyedül a *Convivio*, a *De vulgari eloquentia*, a *De monarchia* és a *Commedia* megszületésének dátumait nem közli olvasójával, de úgy illeszti be a kronologikus előadásba, mintha az előbbi kettő 1304 és 1308 között, *Az egyeduralom* 1909-ben, a főmű pedig 1313 után született volna.²²⁶ Az így kirajzolódó pályakép a következő: Dante fiatalon, a trubadúrok költészetét elsajátítva megírja szerelmes belső regényét, a *Vita Nuovát*. Majd elfordul a költésztől és a filozófiában keresi a boldogulást; képzett filozófus lesz, elméletileg foglalkozik a nyelv és a költészet kérdéseivel is, sőt államelméleti ismeretekre is szert tesz. Babits még Párizsba is elutaztatja Dantét, ami, a korabeli életrajzok meggyőző érveit ismervén, nyilvánvaló tévedés. Szerintem azonban nem tévedés, hanem tudatosan került be a szövegbe. Mindenesetre ezek után Dante „belátta, hogy a tudomány, a filozófia is csak úgy szállhat, ha ez égi Erő ad neki szárnyakat. Megértette, hogy egész élete egy nagy kerülő volt, melyen ez igazsághoz jutott. De nem felesleges kerülő. A rossz a jó eszköze.”²²⁷ S ezek után jött az *Isteni színjáték*. Érdemes ismét magát Babitsot idézni:

És ekkor Dante abbahagyva tudományos terveit és munkáit, visszatért nagy misztikus álmához, melyre annyiszor gondolt, melyet annyiszor elhagyott s melyben Beatrice dicsőségét egy hatalmas, az egész világot átölelő vízióval fogja ünnepelni.²²⁸

²²⁶ A kor filológiájában elfogadott datálások ezzel szemben: *Convivio*: 1309 (SCARTAZZINI: IV,330); *De vulgari*: 1309 vs. 1320 (WITTE 1879: I, 87); *De monarchia*: 1290-1300 (WITTE 1879:I,86) *Commedia*: 1306-1321 (WITTE 1879: I,138) – De a kisebb datálási bizonytalanságok mellett egybehangzó vélemény, hogy a *De monarchia* röviddel a *Vita nuova* után, a másik két értekezés pedig a *Commedia* megkezdése után, és természetesen befejezése előtt született.

²²⁷ KPk: *Dante élete*, 36.

²²⁸ KPk: *Dante élete*, 37.

Komoly retorikai iskolázottságot árul ez az egyetlen mondat is: új mondat, új bekezdés, új fejezet, de kötőszóval vezetve be, egyszóval még olvasva is nagy levegőt kell vennünk.

Ám ez az írás legalább annyira Babits Mihály ideális pályaképe, mint Dante életrajza. A versfaragni tanuló érzelmes, vidéki költőpalánta a fővárosi egyetemen (Párizs!) belekóstol a filozófiába, komoly stúdiumokat folytat, aztán mégis költő lesz, bár célkitűzése még ekkor is a „költészetté lényegített filozófia”,²²⁹ de végül, fogarasi száműzetésében belátja, hogy a költészet csak a belsőről, az egyéniről szólhat, és csak így lehet egyetemes és örök érvényű.

Talán épp ez a lelki azonosulás tette egyáltalán lehetővé a fordítást, de az bizonyos, hogy a költői azonosulásból kibomló Dante-interpretáció alakította olyanná a fordítást, amilyen.

²²⁹ RÁBA 1981: 12.

4. A MAGYAR DANTE

A fordítás első, nagy lelkesedéssel áthatott szakasza után, a fogarasi években mérő és letisztuló Dante-interpretációjának és saját költői fejlődésének hatására Babits munkájában új elemek és új fordítói elvek jelentkeznek. Az egyre biztosabb nyelvismeret, a nagyobb filológiai tájékozottság, valamint az értő és a munkában nem csupán biztatással, hanem tanáccsal és talán kritikával is segítő társak megjelenése eredményezi, hogy az átültetés új lendületet vesz, és immár a *Pokol* megjelenéséig töretlen munkakedvvel halad előre. Az alábbiakban e második fordítói szakasz jellemzőinek feltárására vállalkozom, s ismét a kéziratot, az egykori levelezést, a visszaemlékezéseket, s a fordítás stílár, tartalmi elemzését hívom segítségemül.

4.1. A változó kézirat és az új alkotói módszer

Fentebb megpróbáltam érzékeltetni, hogy nagyjából a 16-18. énekek megalkotása után a *Pokol*-kéziratban a lejegyzés módja megváltozik (vö. 2.1.1.). Babits ekkor már egyértelműen munkafüzetként használja a könyvet, tehát az éppen megszülető fordítást ide jegyzi be, nem készít pizkozatot. Ez az íráskép, a gyorsan futó, néha az ékezés és központozás hiányát is mutató lejegyzés alapján nagy biztonsággal jelenthető ki. Persze a kézirat elején és beragasztott papírokon is találtunk hasonló, éppen megszülető fogalmazványokat, de ezek mindegyike egy nehezen, ötletekkel, kísérletekkel dolgozó költő képét tárta elénk. A itt elemzendő részleteknek viszont az a sajátossága, hogy leírásukban nem látszik a megalkotás fokozatossága. Nincsenek előzetes, ceruzás variánsok, nincsenek rímötletek, a sorok úgy futnak, gyorsan és nem is mindig szabályosan, mintha a költőből szinte folyna a fordítás. Vannak ugyan tollhibák, de ezek is a gyorsaság számlájára írhatóak.

Valószínű tehát, hogy nem egyszerűen a lejegyzés módja, hanem maga az alkotó-folyamat változott meg. Az íróasztal mellett ülő, az eredeti szöveget olvasó, értelme-

ző, majd a papírokon kísérletező, végül a variánsokat jóváhagyó vagy átjavító Babits képe szertefoszlani látszik.

A költő barátjának és a munkáját végigkísérő pályatársnak, Dienes Valériának visszaemlékezéseire támaszkodva világíthatjuk meg Babits újonnan kialakuló munkamódszerét. Az Újpestre kerülést követően Babits felveszi a kapcsolatot régi barátaival, köztük Dienes Valériával és férjével. Sokszor látogat hozzájuk tisztviselőtelepi lakásukba, s ilyenkor a beszélgetéseken túl felolvassa verseit és a fordítás időközben elkészült részleteit is. S az eszmecserék folyamán feltárja versírói és fordítói módszerét. A fejből születő, ott érlelődő versekről beszél, melyek csak már kész formájukban kerülnek lejegyzésre. Több adat és Babits visszaemlékezései is azt jelzik, hogy saját verseinek megalkotásakor is élt e módszerrel,²³⁰ de számunkra érdekesebb, hogy a barátjának elsősorban a Dante-fordítás munkálatairól beszél. Babits szavait így idézi Dienes Valéria:

Hosszú ideig hordozza magában az ember, és amíg meg nem tetszik neki, addig nem írja le, úgy, hogy néha egy-egy strófát – így mondta nekem, különösen a tercinákról, de más verseire is értette – hogy „Anynyi ideig hordozom magamban, ameddig meg nem tetszik nekem. És amikor megtetszik, akkor leírom.”²³¹

Az Ilyennek láttam című írásában Dienes ismét a Dante-fordítást és a felolvasásokat érinti:

Akkor Dantéval élt, még a kezdeteknél tartott, s mikor elfogyott a hozott anyag: „Csak ennyit írtam le. Sohasem írom le mindjárt. Szeretem egy darabig hordozni, tartogatom, hogy változhasson, és hogy változtathassak rajta.”²³²

A megfogalmazás szerint azért őrzi fejből a részleteket, hogy „változhassanak”, s hogy ő maga „változtathasson rajtuk”, mintha a saját, magánhasználatú kéziratába írott szövegeken már ő maga sem változtathatna. Egyrészt a leírt szó tekintélyének babitsi elvét látjuk itt magunk előtt, de egyben azt is, hogy a *Pokol*-kézira Babits valóban szinte változtathatatlan könyvként tekintett. Ebből a szempontból kapnak igazi hangsúlyt azok a szöveghelyek, ahol Babits mégis változtatott.

²³⁰ KELEVÉZ 1998: 74-77.

²³¹ VEZÉR 1967: 46.

²³² DIENES 1966: 252.

De e visszaemlékezésekben és ebben az alkotói módszerben mégis van valami ettől sokkal megdöbbentőbb. Mert ha valaki a saját verseit hordozgatja a fejében, változtat rajtuk, szabadon módosítja, az nem okoz túlzott meglepetést. De hogy valaki fejben fordítsa az *Isteni színjátékot*, az már elgondolkoztató. Ha még arról lenne szó, hogy a babitsi fordítás nagyjából idomulva az eredetihez valamiféle szabad és el-elkalandozó átültetés lenne, akkor megértenénk. De Babits ekkorra már olyannyira szövegkövető, hogy még az eredeti szöveg szavainak soron belüli elhelyezését is számba veszi; hogy az enjambementokat is megpróbálja a dantei szövegnek megfelelően elhelyezni; és hogy néhol még a rímek hangtani hasonlóságára is figyel.

Vagyis ahhoz, hogy Babits fejben szülhesse meg a fordítást, minimálisan az kellett, hogy a fejében benne legyen az eredeti szöveg is. De még ez sem minden, mert a kommentárt is keze (feje) ügyében kellett tartania. Azaz egy illetén munkamódszer azt feltételezi, hogy a fordítandók szövege és az arról kialakított filológia kommentár egyként legyen előzőleg az alkotó memóriájában. S mindez olyan alapos előtanulmányokat, olyan mély szövegismeretet jelent, amely már valóban egyfajta együttélésként jellemezhető.

Ugyanakkor az tény, hogy Dienes Valéria az események után mintegy ötven évvel úgy emlékszik vissza, hogy Babits fejben fordította az *Isteni színjátékot*, még nem jelenti azt, hogy ez így is volt. Mindenesetre van pár olyan szövegszerű adat, amely megerősíteni látszik a mondottakat. Láttuk egyfelől, hogy a *Dante fordítása* című tanulmányban szinte bizonyosan fejből idézi a Pk. 2. énekének pár sorát (vö.: 3.3). De még meggyőzőbb érv, hogy az 1930-as *Dante* című kismonográfiában olyan *Isteni színjáték* sorok tűnnek fel, melyeknek eredetét nehéz magyarázni. Vagyis: az 1930-as monográfia nem más, mint az 1912-es *Pokol* kiadáshoz írott, *Dante élete* című bevezető tanulmány kibővített változata. A bővítés nem érinti a gondolatmenet logikáját, viszont sokkal „lazább”, olvasmányosabb lesz a szöveg, és hosszú idézetek kerülnek be a tanulmányba az *Isteni színjátékból*. Mármost a probléma az, hogy a tudományos szöveget tarkító idézetek nem mindig egyeznek sem a kézirat, sem az 1912-es kiadás szövegével. Csak néhány példa:

Az 1930-as szövegben²³³ a Pk. 21, 96. így szerepel:

reszketni csapatát a katonáknak...

²³³ BMDan: 16.

Ellenben K1, KPk és IszR az alábbi fordítást hozza:

Félni csapatját néhány katonának

A *Pr.* 17, 55. sor az 1930-as kiadásban:²³⁴

Amit szeretsz s mi vágyad' visszahijja,

Ellenben K1, KPr és IszR fordítása:

Aminek legjobban fog fájni híjja

Babits az 1930-as monográfiát viszonylag sietve készítette,²³⁵ és lehetséges, hogy bizonyos idézetek esetében nem a kiadott szövegre, vagy saját kéziratára támaszkodott, hanem a fejében lévő egyik variánsra. (Egyébként ezen szövegvariánsok aztán a fordítás Révainál megjelenő utolsó kiadásában sem kapnak helyet. Ez pedig azért érdekes, mert így az a furcsa helyzet áll elő, hogy fordítást bevezető *Dante élete* című tanulmányban – amely mindenben megegyezik az 1930-as kismonográfia szövegével –, bizonyos sorok esetében nem azt a variánst hozza, amit az ugyanezen kiadásban olvasható fordítás.)

4.2. Babits forrásai

Ha megpróbáljuk felfejteni azt az ismeretanyagot, és megkíséreljük fölmérni Babits dantisztikai ismereteit és művének forrásait, vagyis kicsit belepillantunk mindabba, amit fejben kellett tartania, immár teljességgel elveszítjük lábunk alól a talajt. Egyrészt a fordítás szövege nagyon pontos és hibamentes, nem haladhatunk tehát a tévesztések okainak és forrásainak feltárása segítségével, másrészt Babits több helyütt is olyan ismeretekről tesz tanúbizonyságot, amely felöleli a kor szinte teljes jelentős Dante-irodalmát.

²³⁴ BMDan: 26.

²³⁵ KABDEBÓ 1983; BISZTRAY 1966.

A műhelytanulmányban költőnk hosszasan elemzi a különböző nyelvű *Isteni színjáték*-fordításokat. A magyarokat most nem felsorolva az alábbi szerzőket és fordításokat említi: angol nyelven: LONGFELLOW, WRIGHT, CARY, HASELFOOT; német nyelven: SCHLEGEL, WITTE, PHILALETHES, ZOOZMANN, STRECKFUSS, KANNEGIESSER, NOTTER; francia nyelven: CHABANON, MARGERIE, RATISBONNE. Természetesen nem valószínű, hogy mindezeket olvasta is, de a tanulmányból kivehető, hogy belelapozott a kötetekbe és elmélkedett róluk. Bizonyára volt olyan eset, ahol a megértés vagy az értelmezés segítőjeként támaszkodott is rájuk. De hogy ezt be is mutassuk, az kellene, hogy tetten érjünk egy hibát, egy tévedést, vagy áthallást, amelyben az egyik felsorolt fordítót követi. Erre a hatalmas összehasonlító munkára nem vállalkoztam. Nem azért, mintha riasztana az effajta filológiai bogarászás, hanem mert sok tudományos hasznát nem látom. Józan ésszel is belátható, hogy egy fordító nem csupán az eredeti szöveget tekinti munkaeszközének, hanem figyel az előtte járók megoldásaira is. Egy-egy esetleges áthallás tetten érése pedig még nem jelentené, hogy Babits az adott fordításra jobban támaszkodott, mint az éppen általa felsorolt többi munkára. Ha pedig mindből ki tudnánk mutatni átvett elemeket, akkor is csupán arra jutnánk, hatalmas munka árán, amit maga Babits pár mondatban elmond.

Érdekesebb, hogy nem csupán szövegismerete, hanem dantisztikai képzettsége is bővül. Legfontosabb fogódzónk a fordítás során Babits által használt Dante-irodalmat illetően egy rövid megjegyzés a *Pokol*hoz írott fordítói utószóban.

A magyarázatok közül is mindig a legegyszerűbbet és legkönnyebbet választottam, néha tán a filológiai pontosság rovására. Megvan azonban munkámnak filológiailag is az az előnye elődei fölött, hogy újabb eredmények alapján készült.²³⁶

Súlyos szavak ezek, hiszen Szász Károlyt lehet ugyan vádolni tolmácsolásának költőietlensége miatt, ám az nem vitás, hogy nemzetközi mércével mérve is színvonalas, tudományosan összegző jellegű kommentárt tált a magyar közönség elé. Mire céloz tehát Babits, amikor újabb eredményekről ír? Láttuk, hogy a Szász Károly és Babits munkái között eltelt több mint negyedszázad a Dante-filológia egyik fénykora volt, amely számos nagy eredményt tudott felmutatni (vö.: 3.1.2.). Ezek jó része tanulmányok formájában jelent meg kisebb lapokban, melyekhez Babits nehezen férhetett hozzá. A Dante-textológia jelentős eredményei azonban bizonyára elérték

²³⁶ KPk: 298.

Magyarországra is. 1889-ben jelent meg először Tommaso CASINI *Commediája*, majd '94-ben Giacomo POLETTA, 1905-ben Francesco TORRACA tette közzé a szöveget, s talán a legfontosabb fejlemény, hogy 1903-ban megjelent, Giuseppe Vandelli javításával, Scartazzini szöveggondozása (SCARTAZZINI-VANDELLI 1903). E kiadás azért érdekes, mert teljesen megfelelni látszik Babitsnak a klasszikusok kiadásával szemben támasztott követelményeinek: egy filológiai kifogástalan munka, amely röviden, csupán a szükséges jegyzetekkel tárja a nagyközönség elé a szöveget.²³⁷ Valószínűsítem, hogy ezen kiadások között kell keresnünk a magyar szöveg forrását, de ezt csak nagyon hipotetikusan merem állítani.

E helyütt talán helyénvaló egy kis boncolgatásba bocsátkozni. Babits, ahogy mondja is, válogatni és szűrni látszik az információkat. Több helyről veszi értesüléseit, ezért ismét csak érvényesek a fenti állításaim, miszerint nem kecséget nagy tudományos haszonnal a különböző Dante-értelmezések felmutatása Babits fordításában. De hogy itt mégis kitérőt kell tenni, és be kell mutatni Babits forrásainak sokrétűségét, azt az indokolja, hogy a különböző fordítások megnevezésével ellentétben költőnk dantisztikai ismereteinek forrásait nem nevezi meg. Nyilván feltételezi, hogy feltételezzük, hogy ismeri a tárgyat, amin dolgozik. Voltak azonban olyan hitetlenek, akik kételkedtek ebben. Hát íme egy kicsiny ízelítő.

Nem szenved kétséget, hogy a *Dante élete* Scartazzini életrajzára támaszkodik. A 12-es kiadásban még meg is nevezi a svájci tudóst,²³⁸ bár a 40-es bevezetőben már nem említi. Az életrajz egyik tévedése, hogy Babits szerint Dante járt Párizsban. Noha sokáig tartotta magát e feltételezés, 1912-ben, többek között Bartoli, Parodi és Torraca révén teljességgel elveszítette tudományos hitelét. De Babits Scartazzininél, igaz bizonytalanságokkal és némi fenntartással még ezt olvashatta.²³⁹ Bár fentebb kifejtett érveim alapján mégis úgy vélem, hogy Babits tájékozott volt a kérdésben, s a történeti pontosság tiszteletben tartásán túl más okai is lehettek, amikor úgy vélte, hogy Dante járt Párizsban (vö.: 3.3.2.2.). Azok az információk is, miszerint Dante VII. Henrik halála után a Gubbio környéki Santa Croce di Fonte Avellana kolostor vendége volt; valamint hogy Luccában időzött, amikor a város ura, a Firenzét is leromboló Ugoccione della Faggiuola hatalomra került,²⁴⁰ szintén Scartazzini életraj-

²³⁷ BMET: II, 96.

²³⁸ KPk: *Dante élete*, 31 és 39.

²³⁹ SCARTAZZINI 1890: 382-384.

²⁴⁰ KPk: *Dante élete*, 38.

zából származnak.²⁴¹ De ez egyáltalán nem meglepő. Scartazzini életrajza zsinórmértékül szolgált a korban. Szász Károly és Zigány Árpád is leginkább erre támaszkodott (SZÁSZ: 14; ZIGÁNY: 6).

Scartazzinin kívül a fordításhoz és kommentárhoz Babitsnak volt bőven anyaga. Már a *Pokol* első terzinájához írott jegyzetében is másra támaszkodik. A kezdéssel kapcsolatban a mai napig nagy kérdés, hogy pontosan mikor is indult túlvilági útjára Dante. A 19. századi dantisztika egyértelműen a március 25-i indulás mellett látszik érvelni. (SCARTAZZINI: I, 4; SZÁSZ: 70.) Babitsnak az énekhez írott bevezetőjében viszont a „nagycsütörtök éjjel” kifejezés szerepel, ami bizonyos számítások szerint április 8-ra esett. TORRACA például emellett érvel. Mindenesetre látható, hogy Babits nem egyszerűen elfogad egy értelmezést, hanem az egyszerűt, és egyébként megalapozottat átemeli.

S végül egy textológiai kicsiség. A 19. ének 43-45. sorai SCARTAZZINI, MESTICA, TORRACA, SCARTAZZINI-VANDELLI kiadásaiban így szerepel (tekintet nélkül a sorkezdő kis, illetve nagybetűkre):

Lo buon maestro ancor de la sua anca
non mi dipuose, sì mi giunse al rotto
di quel che si piangeva con la zanca

Dante III. Miklós pápát, vagyis Gaetano Orsinit pillantja meg kapálózva síró lábakkal, fejfelé a földbe ásva. Minket az 45. sor „si piangeva” igéje érdekel. Filológiai vita tárgyát képezte, hogy vajon e szerencsétlen „si piangeva – sírt” avagy „si piangeva – nagyon (úgy, olyannyira) sírt”. Láttuk, hogy az említett kiadások a szóismétlést kerülve, inkább az előbbi variáns fogadták el. Babits fordítása viszont az utóbbi mellett dönt:

És mesterem megfogva karjaimnál,
el nem bocsát, mígnem gödréhez ér
annak, ki síró lábbal úgy kalimpál.

²⁴¹ SCARTAZZINI 1890: 126; 139; 405.

PARODI és POLETTO esztétikai érveket felvonultatva javasolják a „si piangeva” olvasatot. Babits előtt tehát ott volt e kettő (vagy esetleg más hasonló) szöveg egyike. Esetleg többet is látott és ő döntötte el, maga számára a vitát.²⁴²

Nem folytatom Babits forrásainak elemzését, lévén e három – az életrajzból, a jegyzetekből és a szövegből egyaránt merítő – példát elégségesnek ítélem annak bizonyítására, hogy fordítónk teljesen naprakész, felkészült, olvasott, forrásait jól megválogató dantista volt.

4.2.1. Kaposi József

Persze lehet, hogy nem Babits személyesen nézett utána minden kicsiny problémának, és hogy saját könyvtára ekkoriban nem is volt telve Dante-könyvekkel. Valószínű, hogy dantisztikai és filológiai ismereteinek jórészt nem csupán könyvekből, hanem előszóban Kaposi Józseftől sajátította el.

1922-ben, a nagy magyar dantológus halálára írt – korábban idézett – nekrológiájában Babits meleg szavakkal emlékezik az idős tudósra és első találkozásukra. (vö.: 2.)

Sajnos Kaposi könyvtárát sem ismerjük, de a *Dante Magyarországon* című könyvének és kisebb cikkeinek hivatkozásai alapján egyértelmű, hogy impozáns Dante-gyűjteménye lehetett. Kaposi Miklós, a tudós unokája, aki gyermekként még látta az 50-es években, a kitelepítéskor széthordott könyvtárat, úgy emlékszik, hogy egy szoba csak Dante-könyvekkel volt tele.²⁴³

A már többször idézett recepciótörténeti könyve alapján Kaposiban a szenvedélyes, ugyanakkor a kor pozitívista tudományosságának mindenben eleget tenni kívánó tudós képét pillanthatjuk meg. Nyilván Babitsot filológiai ismereteivel és alapos dantisztikai tudásával gazdagította. Nem véletlen, hogy a *Pokol* első kiadásakor Babits őt kérte fel korrektornak. Az egyik, 1912 októberében kelt, már a kiadás sürgetésében írt levele elárulja, hogy precíz és gondos munkát végzett:

²⁴² 1964-ben PETROCCHI erős érveket hozott fel a „si” olvasat mellett, de nem vagyok meggyőződve, hogy ez esetben a babitsi költői megérezésnél hathatósabb a filológia eszközrendszere.

²⁴³ Itt köszönöm meg szíves felvilágosítását.

... nem küldöttem el eddig a 12., 13., 14., 15.ik íveket. A többi átadtam Révainak. Csak betű-hibák voltak bennük, amelyeket javítottam... A 180. és 181. oldalakon megjegyeztem, hogy a S. Giovanniban csak egy Kereszt-Kút volt, úgy mint a pisai battistero-ban csak egy van, - de ebben több lyuk a Keresztelő papok számára.²⁴⁴

A szöveg természetesen a mindenre figyelő filológus javításaival jelent meg. Szép és kiérdemelt gesztusként a *Pokol* első kiadását Babits Kaposi Józsefnek ajánlotta.

Emlékezzünk meg az újpesti tanártárs és barát, szintén italianista Hendel Ödönről is. A levelezés alapján tudjuk, hogy Hendelnek nagy öröme telt a közös beszélgetésekben, s lelkesedéssel hallgatta a fordításrészletek felolvasásait.²⁴⁵ Nem lehet ma már megállapítani, hogy a tanártárs csupán ösztönzőleg és bátorítólag működött közre a fordításban, vagy esetleg tanácsaival is segítette Babitsot. Mindenesetre megállapítható, hogy ismerte Dantét, sőt olaszul is jól tudott. Egy finom nyelvi játék érzékelteti ezt, melyet egyik, a fordítás megjelenését követően küldött levelében helyezett el.²⁴⁶ Miután gratulál Babitsnak, hozzáteszi: „Oh beata Ungheria che non si lascia / più malmenare!” A *Paradicsom* eredeti helyén (19, 142-143) nem a „che” névmás, hanem a „se” kötőszó olvasható. Az eredeti mondat jelentése – „Ó boldog Magyarország! csak ne hagyja magát félrevezetni már” – tehát így módosul: Ó boldog Magyarország! amely nem hagyja magát félrevezetni már. Hendel így tiszteleg az eddigi magyarításokat felülmúló babitsi fordítás előtt.

4.3. Általános fordítói elvek és a gyakorlat

Áttérve immár a fordított szöveg elemzésére, sorra kell vennem azokat az elveket, melyeket Babits a fordításról írott tanulmányaiban és rövid írásaiban kifejti, s ezek gyakorlati megvalósulását be kell mutatnom a szövegben.

²⁴⁴ BML 11-12: 198.

²⁴⁵ BML 11-12: 154; 162.

²⁴⁶ BML 12-14: 31.

4.3.1 Az egy jó megoldás elve

A fordítások kultúrpolitikai, irodalomtörténeti és nemzeti irodalom-gazdagító jelentőségéről mind többet elmélkedő Babitsban hamar megéri a gondolat, mely szerint egy-egy nagy mű lefordítása „ajándék” a nemzetnek. De az ajándékozás csak akkor nemes gesztus, ha valóban értékes és maradandó szöveget tesz a megajándékozott kezébe. A „helyes fordítás” pedig az, amelyik „az írónak minden stílusbeli és gondolkodásbeli sajátját visszaadja”.²⁴⁷ Emellett egy jó fordítás számol az öt megelőző magyarítók teljesítményeivel, hogy a jövőbeni mű ne csupán az újdonság, hanem a nemzeti hagyományból való táplálkozás érzését is keltse. E két kritérium együttes érvényesítésének következménye, hogy minden fordításnak meg kell őriznie az elődei munkáiból a máig érvényes megoldásokat. Fokozottan így van ez Dante esetében, akinek terzinái olyan talányok, hogy fordításuknak „minden nyelven csak egy tökéletes megoldása lehetséges”.²⁴⁸ Ebből pedig következik, hogy ahol az elődök megtalálják ezt az egyetlen megoldást, ott az új fordítás alkotójának is alkalmaznia kell.

Babits számára ez olyan fordítói elvé válik, melyet élete végéig alkalmazni is fog. 1923-ban, az új Shakespeare-fordítás munkálatainak megkezdésekor közlése és vitára bocsát egy tervezetet, melyben a fordítói szabályokat rögzíti. Ebben nagyon világosan fogalmaz:

a fordítónak nemcsak joga, hanem kötelessége is mindenütt, ahol a régi fordítás valamely helynek egyedül helyes vagy lehetséges megoldását eltalálta, ezt a megoldást átvenni.²⁴⁹

A *Pokol*-fordítás így átvesz megoldásokat Arany Jánostól, Szász Károlytól, Angyal Jánostól, sőt Zigány Árpádtól is. A Szász Károly átültetéséből átemelt sorokat, sortöréseket, rímeket a *Pokol* utószavában meg is adja, míg a többiekéről úgy nyilatkozik, hogy „elődeim... munkáit, ahol használhattam, szuverén módon felhasználtam”.²⁵⁰

²⁴⁷ BMET: I, 531.

²⁴⁸ BMET: I, 274.

²⁴⁹ BMET: II, 12.

²⁵⁰ KPk: 297. A Szász Károly fordításából átvett részletek felsorolásai: KPk: 301; KPg: 293; KPr: 271.

Közismert, hogy a mű kezdősorait Babits Arany Jánosnak a *Magyar nemzeti vers-idomról* írott tanulmányában közzétett „elsietett fordításából” emelte át, így tisztelegve példaképe előtt.²⁵¹ A pokolkapu feliratának híres utolsó sora – „*Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel!*” – pedig Császár Ferenc és Angyal János révén alakult ki.²⁵² Az viszont már Babitsnak köszönhető, hogy valóban szállóigévé vált: az „egyetlen helyes megoldás” átvételével ugyanis ő örökítette tovább sort, és ő biztosította a lehetőséget, hogy a mai középiskolai osztálytermek ajtaján is Dantéval találkozassunk.

A Szász Károlytól származó részletokról, mint jeleztem, Babits még lajstromot is készít. Van azonban több olyan szöveghely is, melyeket Szásztól vesz át, de a jegyzetben nem utal rájuk.

A 8 ének 56. sora Szásznál így hangzik:

Kiszállanánk, kedved telik, remélem

Babitsnál:

hol a part látszik, kedved tell, remélem

Ez még véletlen is lehetne, de a sorra ütő rím – mindkét szerzőnél: „dicsérem”, valószínűsíti az átvételt. Hasonlóképp a 12. ének 35. 37. és 39. sorainak rímei, illetve a mondatok hasonló szintaxisa áthallást sejtet. Szásznál:

Elsőbb jövék, leszállni mély pokolra
... ha jól hallottam róla
... Distől a nagy ragadmányt elrabolta.

Babitsnál:

először szálltam e mélyebb pokolba,
... ha tudásom e felől se csorba
... a felső körből Distől elrabolta

²⁵¹ SZAUDER 1966: 526-527.

²⁵² MÁTYUS 2004: 191.

Ugyanilyen átvételre bukkanhatunk a 28. ének 41. 43. 45. soraiban. Szász:

Mert a seb addig beheged s bezárul,
... De te ki vagy, ki ott a szirt-párkányrúl
... Mit rád szabtak bűneidnek árul?

Babits:

s a vágás újra beheged, bezárul,
... De te ki vagy, aki a szirt csucsárúl
... mely rád van szabva bűneidnek árul.

Hogy számos átvételt nem jelez és nem ír ki Babits, az természetesen nem valamiféle plagizáló szándék elfedése. Nem oly kicsinyes Babits, hogy néhány átvétel megadásával próbálja elterelni a figyelmet arról, hogy valójában sokkal több helyütt támaszkodott elődjére. A nem kijegyzetelt átvételek inkább az egy jó megoldás elvének gyakorlati alkalmazásáról győznek meg bennünket. Babits a munka folyamán medítál Szász és mások munkáin, s ahol úgy ítéli, akár egész sorokat, de néha csak rímeket vagy kifejezéseket vesz át. De eközben a saját fordításán dolgozik, nem pedig filológiai tanulmányt ír, tehát nem jegyzeteli meg, hogy mit vett mástól és mit dolgozott ki saját maga. A munka végén azonban – mintegy tiszteletből – végigfut a szövegen, és emlékezetből kigyűjti az áthallásokat. Érthető módon néhány átvételről elfeledkezik, sok helyen viszont olyanokat is megad, amikre ő – aki valóban együtt élt a szöveggel és a különböző fordításokkal – pontosan emlékszik, de másnak bizonyosan nem tűnének föl. A 29. ének 61. sorát például kijegyzeteli, mint olyat, melyet Szásztól vett. Szásznál így hangzik:

S a legparányibb féregig le, vesztét

Babitsnál:

hogya a kis féregig le minden állat

A fordító, aki ismeri a sorok megszületésének folyamatát, nyilván pontosan emlékszik, hogy Szász Károly megoldása segítette a sor megalkotásakor. De ezt egy kívülálló nem képes felfedezni, hiszen a végeredmény a rímek, a szintaxis, a ritmus tekintetében immár nagyon távol került a forrástól.

Nem csupán Szász Károlyra támaszkodott Babits. Angyal Jánostól, túl a *Pokol* utószavában megjelölt „Rondabugyrod” kifejezésen túl, szókapcsolatokat, néhol sorokat is átvesz. A 4. ének 16. sora – „És én, ki arca színét észrevettem” – Angyaltól származik. De talán a 2, 40. sor „setét hegyalj” kifejezése is az övé, miként a 3, 22-28. sorok egyes – „csillagtalán éj”; „kézcsattogás”; „fekete lég” összetételei. A 4, 42. sorában – „senza speme vivemo in desio”, melyet Babits nagyon szépen és pontosan fordít: „éltünk reménytelen kívánság”, mintha szintén éreznénk Angyal „reménytelen vágy” fordulatát.

Zigány Árpád fordítása is segíthette Babitsot, néhol az ő megoldásai is beleszövdnek a babitsi magyar Dantéba. A 5, 54. sor – „fu imperadrice di molte favelle” – fordítása nála így hangzik:

császárnője volt sok-nyelvű népnek

Babitsnál:

császárnője volt soknyelvű tömegnek

Ez persze lehet, hogy véletlen, de az 5. ének 132. sorának fordításban már mindenképp ott érzem Zigány átültetését. Zigány így fordít:

de mégis egy pont volt, amely megejtett

Babitsnál:

de főleg egy pont lett, amely megejtett

Túl a sorok szerkezeti egyezésén, melyet egyébként az eredeti motivál, a rímző nagyon erős és nem egyértelmű következménye az olasz „ci vinse - legyőzött” igének.

A 7. ének 30. sora – „gridando: Perché tieni? e Perché burli” – szintén gyanús. Babits megoldása kiváló:

kiáltva: „Mért vagy tékoz?” „Mért kuporgó?”

De, legalábbis a kifejezésekben, talán Zigány ösztönözte:

„Mit tékozolsz?” és: „Mit kuporgatsz?”

A „tieni” és „burli” olasz igékhez nem olyan egyértelműen társulnak a magyar „kuporgatni” és „tékozolni” igék. Jól mutatják ezt Szász Károly – „Mért takarítani” S „mért pazarl’ni” – valamint Angyal János – „Fukar te mért vagy, mért dobod marék- kal? – megoldásai. Ráadásul Babits pontosan ugyanúgy cseréli meg az eredeti szöveg igéinek sorrendjét, ahogy Zigány.

A már eltalált „helyes fordítások” átemelése néha nem csupán a fordítás minőségét javítja, hanem tiszteletteljes gesztus is. Erre egy egészen kicsiny példát hozok.

A *Pokol* első énekében, Vergilius feltűnését Dante így írja le:

... mi si fu offerto
chi per lungo silenzio parea fioco. (62-63.)

A „fioco” szó jelentése problémákat generált a 19. századi filológusoknak. SCARTAZZINI úgy vélte, hogy Dante „sápadt-bágyadt” jelentésben használja, hiszen Vergilius, a ráció allegóriája úgy sápadt el a limbusbéli hosszú magányban, ahogyan a sötét középkorban halványodott és erejét veszítette a tudomány és az ész. Mások (pl. TORRACA) úgy vélik, hogy függetlenül minden allegóriától, a hallgatástól az ember legfeljebb bereked, nem pedig elsápad. Túl azon, hogy a második magyarázat – egyszerűen azért, mert feloldja képzavart – meggyőzőbbnek látszik, talán Babitsnak a költői megézésén és a kommentárokon kívül más oka is lehetett a „rekedt” jelentést elfogadni.

Arany János, a *Bolond Istók* második részének első szakaszában, mikor az újra-kezdés nehézségeit ecseteli, s az első rész megírásától eltelt hosszú időre emlékszik vissza, így fogalmaz:

S azóta, mint Aldighieri mond:
„Mély hallgatásban torkom elrekedt”

A nagy előd szavai után nem lehetett másként fordítani sort. S ím Babitsnál:

... im valakit mintha látnék:
rekedtnek tűnt fel hosszú némaságtól.

De ez a példa már átvezet a következő problémakörhöz.²⁵³

4.3.2. Az eredeti és a fordítás értelmezhetősége

Nem szabad abba hibába esnünk, hogy az egy jó fordítás elvét összetévesztjük az egy helyes interpretáció fogalmával. Babits sehol nem mondja, hogy az egy helyes megoldás érvényesítése egybeesne az egyetlen helyes interpretáció visszaadásának igényével. Sőt, úgy fogalmaz, hogy „ahol Dante kétes, kétesnek kell maradnia a fordításnak is. A fordítás épp annyiféleképp legyen magyarázható, mint az eredeti!”²⁵⁴ Arról van tehát szó, hogy a fordítás nem a szöveg már interpretált jelentését, hanem jelentésgeneráló mechanizmusát kell, hogy közvetítse. Az egy helyes megoldás elve éppen akkor érvényesülhet, ha nem egy jelentést ragad meg az alkotó a forrásszövegben, hanem megoldásával megőrzi és átörökíti az összes lehetséges jelentést. Függetlenül attól, hogy ma egy irodalomelméletileg képzett szakember milyen határozatos érveket tudna felhozni egy ilyen szemlélet logikai buktatóival szemben, tény, hogy az egyes szöveghelyek fordításakor Babits érződik az elméletileg kifejtett gondolatok gyakorlati átlátlóságának szándéka.

A fenti példát idézem meg újra, amelyben Dante megpillantja a bágyadt avagy rekedt Vergiliust (*Pk.* 1, 62-63.) Mert Scartazzini megjegyzéseiben nem csupán a mindenben allegóriát kereső pozitivisták túlzását kell észrevennünk. Valóban furcsa kicsit a dantei kép. A főhős megpillantja az ókori költőt, de még csak megpillantja, szavát nem hallja, s már úgy mutatja be, mint aki rekedt a hallgatástól. Az

²⁵³ Az „egy helyes fordítás”-elvének némiképp más szempontú elemzéséhez ld. POLGÁR 2011: 210-225.

²⁵⁴ BMET: I, 282.

eredeti szöveg tehát ténylegesen okot adhat némi elmélkedésre. Számunkra az a lényeges, hogy Babits és persze Arany megoldása „rekedtnek tünt föl” ugyanúgy elbizonytalanít, mint az eredeti: „parea fioco” – a magyar ember is ugyanolyan ritkán látja meg a rekedtséget egy csupán eléálló, de nem beszélő emberen, mint az olasz.

Hasonlóan kétesnek és összetettnek látszik az a szöveghely, ahol Dante, Brunetto Latinivel találkozáskor, a régi, még evilágban együtt töltött napok emlékét idézi kedves mesterének (*Pk.* 15, 82-85):

ché 'n la mente m'è fitta, e or accora,
la cara e buona immagine paterna
di voi quando nel mondo ad ora ad ora
m'insegnavate come l'uom s'eterna

Problematikus az utolsó ige – „s'eterna” –, melynek jelentése: „örök életet nyer”. Csakhogy ezt lehet úgy érteni, hogy üdvözül, vagyis örök életet nyer a túlvilágban, de úgy is, hogy hírneve evilágban fennmarad. Persze a dantisztikában e kérdés is nagy port vert fel, hiszen az a tisztelet, mellyel az utazó Brunetti Latini felé fordul, s a kép, melyet őriz emlékében, inkább egy atyai példává, morális nagysággá emeli őt, akiről nagyon is elképzelhető, hogy a morálisan helyes, tehát az örökélet felé vezető útra tereli tanítványát. Ez azonban ellentmondani látszik a mester túlvilágon elfoglalt helyének, hiszen hogyan irányíthatta jó útra a fiatal Dantét a bűnös Latini? Másfelől a vulgáris olaszban az „eternarsi” inkább hírnevet nyerni értelemben használatos, ami szintén gyengíti a fenti érveket (vö. LEONARDI). Babits mindenesetre így oldja meg a talányt:

Mert mindig a szivembe vésvé hordtam
atyai képét ama nyájas szemmel,
amint tanított, fõnn a régi korban,
hogyan örökíti meg magát az ember

Költõnk fordítása inkább az egyébként hathatósabb érvekkel támogatott „hírnevet szerezni” értelemben adja vissza az eredeti igét, de – márcsak a szokatlan „megörökíteni magát” használatával is – benne van az árnyalatnyi bizonytalanság, amely az eredetit jellemzi. Hogy Babits fordításának törekvését pontosabban lássuk, érdemes felidézni Szász Károly magyarázó átültetését:

Mert még szivemben él, fájdmason bár
Atyai édes drága képed, melylyel
Az útra napról napra tanítottál,
A melyen az ember örök-életet nyer

Az eredeti szöveg jelentésárnyalatainak és sokféleségének megőrzésére való törekvés legszemléletesebb és legszebb példája talán az Ugolino-jelenet babitsi zárása. A Pokol legmélyén szenvedő hazaáruló Ugolino gróf, miután elmeséli ártatlan gyermekeivel együtt történt börtönbevetetésének és gyermekei éhhalálának történetét, így zárja monológját (*Pk.* 33, 72-75):

... mi diedi
già cieco, a brancolar sovra ciascuno,
e due di li chiamai, poi che fur morti.
Poscia, più che 'l dolor poté 'l digiuno.

Vagyis a börtön falai között éhhalált szenvedő gyermekei láttán élesztgetni és a halálból visszahívni próbálja őket, de aztán mégis „più che 'l dolor poté 'l digiuno”. Bizonytalan, hogy az éhsége úgy győzte le fájdmását, hogy ő maga is éhhalált szenvedett, avagy úgy, hogy evett gyermekei teteméből. A kérdésre máig új és új válaszok születnek, újabb és újabb érvekkel megtámogatva. Babits anélkül, hogy döntene, pontosan, ugyanakkor az eredetinek teljesen megfelelő bizonytalanságot teremtve adja vissza a monológ zárását:

S már vakon keresém négy fiacskámat
kezemmel; s két nap nevük egyre mondtam
míg többre ment az éhség, mint a bánat!

4.3.3. A verselés

A fordítás vizsgálatokor a legkisebb problémát elvileg a verselés jelenthetné. Babits, úgy véli, hogy „nyelvünk tökéletes hangszer. Hatodfeles jambusa teljesen fedi az olasz hendekaszillabust”.²⁵⁵ Ennek megfelelően a *Pokol*ban szabálykövető magyar hatodfeles jambusokkal él.

²⁵⁵ BMET: I, 280.

Két problémát azonban felvetett a szakirodalom, ezekre némiképp reflektálnom kell. Egyrészt, hogy valóban mindenhol eleget tesz-e Babits a metrikai szabályoknak, másrészt, hogy a hatodfeles jambus valóban megfelel-e az olasz endecasillabónak.

Ami az első kérdést illeti, egyértelmű válasz adható: igen. Nyilvánvaló, hogy öt-ezer sor nem mindegyike követi a verstani kézikönyvek által leírt képletet. Könnyű kiválasztani egy-egy sort, amelyben nem érvényesül maradéktalanul a megállapított metrikai szabály. De ezen helyeken sem árt némi óvatosság. Radó Antal szónavészi például, hogy a Pokol 4. énekében az 57. sor „nem szerencsés” ötlábú jambussal él, finoman utalva persze arra is, hogy nem is jambikus a lejtés.²⁵⁶ Nézzük hát az olasz és a magyar sorokat:

di Moisé legista e ubbidente

s Mózeset, a jámbor, törvényhozó hőst

Vagyis igaza van Radó Antalnak, hiszen az olasz endecasillabót egy spondeusszal végződő, ráadásul két trocheussal terhelt magyar ötlábú sorral próbálja visszaadni Babits. De ha nem csupán kivesszük e sort a szövegösszefüggésből, hanem a szöveg adott helyén, az öt körülölelő sorok metrumát is megfigyeljük, talán nem is lesz olyan „szerencsétlen” a megoldás:

Trasseci l'ombra del primo parente, 55

d'Abèl suo figlio e quella di Noè,

di Moisé legista e ubbidente;

Abraàm patriarca e Davíd re, 58

Israèl con lo padre e co' suoi nati

e con Rachele, per cui tanto fé;

Kivitte Évát s Ádámot, az őst

s Ábel fiuknak és Noénak árnyát

s Mózeset, a jámbor, törvényhozó hőst;

Dávid királyt s Ábrahám pátriárkát,

s Izraelt s atyját, s gyermekeit egybe

és Rákhelt, a megszolgált, drága mátkát,

Dante szövegének sorai ugyan mindenben eleget tesznek az iskolás szabálynak, de mégsem a megszokott endecasillabókkal élnek. Az olasz verstani hagyomány által az endecasillabo elé állított egyetlen követelmény, hogy utolsó hangsúlya a tizedik szótagra essen. Lévén az olasz nyelvben a szavak döntő többségében az utolsó előtti szótag a hangsúlyos, így az endecasillabo leggyakrabban tizenegy szótagot számlál. De, mintegy az eddigiek logikus következményeként, amennyiben a sor véghangsúlyos szóval végződik, úgy csupán tíz szótagos lesz az endecasillabo. Viszonylag ritka jelenségről van szó, amely bár a szabálynak nem mond ellent, különös ritmust ad

²⁵⁶ RADÓ 1914: 152.

a sornak, márcsak azért is, mert a véghangsúlyos szavak használatával egytagú ríme-
ket csendít egybe. Idézetünkben Dante éppen ezzel a licenciával él, amikor három
tízszótagos endecasillabót csendít egybe az 56., 58. és a 60. sorokban: „Noè-re-fé”.
Babits öttagú jambusa – tehát tíz szótagú sora – a dantei szöveget követi, ami abból
is nyilvánvaló, hogy szintén egytagú rímekkel dolgozik: „Eröst-öst-höst” (53-55-
57). Igaz, hogy nem ugyanazokban a sorokban alkalmazza az egytagú rimeket, me-
lyekben Dante, ettől függetlenül, nem lehet kétséges, hogy megoldásában az eredeti-
nek való megfelelés motiválja.

Előfordul persze, hogy egy-egy babitsi sor az eredetitől függetlenül „vét” a ha-
todfeles jambus szabályai ellen, ám ez korántsem jelenti, hogy hibás lenne a verselé-
se. Egy ötezer soros költeményben nem lehet elvárás, hogy minden láb jambus és
esetleg pótló spondeus legyen. A trocheusok és pirrichiusok sokszor a monotonitás
elkerülése végett nagyon is érthető módon kerülnek a szövegbe.

Szepes Erika és Szerdahelyi István statisztikai alapon is megtámogatott érvei sze-
rint a magyar jambusvers ismérvei a következők: kötött a szótagok száma, a sor
utolsó teljes lába jambus, és a sorok belsejében a jambusok és spondeusok együtt a
lábak 70-75 százalékát teszik ki.²⁵⁷ Bár a *Pokol* szövegének olvasásakor teljesen
nyilvánvaló, hogy Babits eleget tesz e követelményeknek, mégis végeztem egy ki-
csiny statisztikai vizsgálatot. A 7. énekben az utolsó egész lábak 98%-a jambus, a
jambusok és spondeusok együttesen pedig a lábak 82%-át teszik ki. A 29. énekben
99% és 79% ugyanezen ismérvek aránya.

A második problémánkat, miszerint a hatodfeles jambus nem felel meg az olasz
endecasillabónak, elsőként Képes Géza tanulmánya vetette fel, melyben azt olvas-
hatjuk, hogy „Babitsnak sejtelve sem volt a dantei versnek – és általában az olasz-
nak – ...a ritmusáról”. Képes továbbá kijelenti, „hogy a dantei ritmus nem rövid és
hosszú szótagokra, nem jambusokra, hanem hangsúlyra épülő ritmus”²⁵⁸, követke-
zőképp a magyar jambusvers igen távol áll az eredeti dantei ritmikától, sőt megha-
misítja azt. Noha Baranyi Ferenc nem ilyen élesen fogalmaz, mégis egyetérteni lát-
szik Képes Gézával. A dantei verselést vizsgálva elmondja ugyanis, hogy „a ritmikai
bravúrok Babits kitűnő, de kissé monoton jambikus fordításában nem egyszer elsik-
lanak”. Majd úgy fogalmaz, hogy „még nincs kialakult módszer az olasz hangsúlyos

²⁵⁷ SZEPES-SZERDAHELYI 1981: 249-250. A hatodfeles jambus babitsi használatáról ld. to-
vábbá: NÁDASY 2002: 111; valamint SOLTÉSZ 1965: 43-51.

²⁵⁸ KÉPES 1949: 90-91.

11-esek magyarra való átültetésére... Mindenesetre ott kell a kísérletezést folytatni, ahol Ady Endre kezdte el, *Nagy lopások bűne* c. versének megírásával.²⁵⁹

Mármost abban, hogy a magyar jambusvers nem tükre az olasz sorfajtaéknak, mindkét szerzőnek igaza van. Ám például a hatodfeles jambusnak a magyar költői hagyományban éppoly tekintélyes múltja van, mint az endecasillabónak az olaszban. Az eredetihez talán nem kerültünk volna sokkal közelebb, ha Babits kikísérletez egy hangsúlyos magyar tizenegyest. Dante sem kísérletezett ki egy új sorfajtaé, hanem saját kora legnagyobb múltra tekintő versét tette önnön költeményének alapjáé.

A metrika szempontjából érdekesebb kérdés, amit Király György vetett fel a Nyugat 1920. szeptemberi számában, ahol a *Purgatórium* fordítását elemezte. Úgy vélte, hogy Babits egy új, sokszor az élőbeszéd lejtését érvényesítő ritmussal él (871). Babits, a következő évben kiadott *Paradicsom* utószavában igazat ad a kritikusnak. A *Paradicsomban* ugyanis „a ritmus kezelése lép előtérbe; nem merev és szabályos jambizálás, hanem a megújult magyar hendekaszillabus, melyről Király György írt *Purgatórium*-fordításomról szóló kitűnő cikkében”. Ez az új hendekaszillabus szintén jambusvers lenne, ismérve pedig „az utolsó jambus tisztasága s az ötödik szótag utáni cezúra.”²⁶⁰ A *Paradicsom*, s kisebb részben a *Purgatórium* talán valóban érvényesíteni látszik is e szabályt, amely közelíti a magyar sort az olasz endecasillabo – főleg az endecasillabo a minore – ritmusához. Természetesen a *Pokolból* is hozhatunk olyan példákat, melyek már előlegezik a két további főrés fordításának megoldásait:

gyorsan röpiilt föl, le lassan csapódik (Pk. 17, 130.)

Már egyenes volt és megint a régi (Pk. 27, 1.)

A *Pokol* szövegének egésze azonban klasszikus hatodfeles jambus, amely nem él eme újdonsággal.

²⁵⁹ BARANYI 1966: 418.

²⁶⁰ KPr: 265-266.

4.4. A fordítás poétikai sajátosságai

Babits új alkotómódszerének, megszilárduló Dante-interpretációján, s az ennek köszönhetően megszülető általános fordítási elveinek és gyakorlatának áttekintése után a fordítás második szakaszában már egyértelműen jelentkező poétikai sajátosságait kell áttekintennem. Egy több ezer soros, hatalmas szókincsű, a megszólalás nyelvi regisztereit gyakran váltogató, tudós neologizmusokkal, ugyanakkor népies elemekkel tömött, retorikai alakzatos sokaságát felvonultató és váltogató eredeti szöveg fordításában, melyet ráadásul egy hasonlóan képzett és tudatos költő nyújt át a magyar olvasónak, véleményem szerint ezerféle jelenségre és azok ellentétére is találhatunk példát. Ha bemutatom, hogy Babits sokszor díszíti a szöveget, máris találunk tíz olyan szöveghelyet, ahol ennek ellenkezője történik; ha láttatom, hogy költőnk még az eredeti mondat szerkezetét is követi, úgy azonnal jöhet a válasz, tíz példával alátámasztva, miszerint ez nem igaz, stb. Mégis úgy vélem, hogy az itt bemutatandó fordítói megoldások és stratégiák általánosan jellemzik a szöveget, még akkor is, ha ennek bizonyítására pár – egyébként talán szemléletes – példám nem is mindig elégséges.

Az itt következő kifejtés során a fő problémát az jelentheti, hogy egy-egy sajátosság kiemelésékor és jellemzésekor viszonyítási alapunk igencsak problematikus. Hiszen mihez viszonyítva díszesebb, szintaxiskövetőbb, „idegesebb”,²⁶¹ vagy akár „erőszakosabb”²⁶² a babitsi fordítás? Az egyetlen viszonyítási pontunk természetesen nem az eredeti szöveg, hanem csakis maga a fordítás lehet. De hogyan lesz egy szöveg díszesebb, erőszakosabb, idegesebb stb. önmagánál? Úgy, hogy a kéziratban önmagát sokszor felülíró Babits javításainak fényében sokszor valóban feltárulkoznak költőnk magyarításának különleges jegyei. Az alkotás folyamatában megpillantható fordító sokkal többet árul el önmagáról és stratégiájáról, mint a kész művet megtisztítva elének helyező szerző. Éppen ezért fogok gyakran idézni a kéziratból, s nem egyszer olyan példákat próbálok felsorakoztatni, melyek alapvetően a kézirat javításain alapulnak.

E módszer, ha ahhoz nem is segítene hozzá, hogy valóban jellemző sajátosságokat tudjak bemutatni, arra mindenképp megfelelő lesz, hogy a fordításán dolgozó Babits munkamódszereit megfigyeljük, s legalábbis az utolsó simításokat, javításokat végző alkotó stratégiájáról hipotéziseket fogalmazzunk meg.

²⁶¹ KOSZTOLÁNYI 1913: 848.

²⁶² RADÓ 1914: 152.

4.4.1. Ismét a dekadentizmusról

A fordítás szecessziós, századvégi, dekadens stílusjegyeinek vizsgálatához kell visszatérnünk, de a feladat ezúttal a „dekadens költészet” terminus vizsgálata lesz. Sárközy is figyelmeztet, hogy költőnk fiatalkori levelezésében a dekadens vagy hanyatlásos költészet fogalma alatt egyszerűen maga a költészet értendő.²⁶³ Babits már 1904-ben, Kosztolányinak írva megfogalmazza, hogy „titokban az a meggyőződés, hogy minden nagy poéta dekadens, és minden igazi költői nyelv dekadens nyelv”.²⁶⁴ Ugyanez a gondolat élte az 1909-es *Swinburne* tanulmányt: „Könnyű kimutatni, hogy minden költészet, mert művészet, már azért dekadens”. Ez persze így nem jelent mást, mint a költészet és a dekadens poézis azonosítását. De nézzük csak, hogy folytatódik a babitsi eszmefuttatás:

A művészet a teremtés folytatása: új kombinációkat teremteni, új képeket adni, új érzéseket költeni... S a nagy költőnél új módon csoportosulnak a szavak is, hogy új képzet-egymásutánt teremtsenek az olvasóban.²⁶⁵

A fiatal Babits már elemzett költészetkoncepciójához jutottunk vissza. Az érdekes, hogy itt világos különbséget tesz a modernnek, például *Swinburne*, és a régiek, például *Horatius* dekadens költészete között. Míg előbbiek „betegek is voltak”, addig az antikvítás költőjét az egészség jellemzi. A *Régi magyar költők* 1908-ban fogalmazott sorai világosan láttatják a ma és a tegnapi költészetének különbségét:

Nem akarok, gyenge, veletek kiszállni,
beteg, erőn föllül csúcsokon ugrálni,
fiatal, ősz fák közt versenybe' kiválni,
hamit azok hagytak, magam azt munkálni;

de azok neveltje, kik mezejük aszfalt,
kiket e bágyadt kor vergődve magasztalt,
vágyn, irigykedve nézek tifelétek.

²⁶³ SÁRKÖZY 2002: 609.

²⁶⁴ BML 90-06: 134; BJKL: 41.

²⁶⁵ BMET: I, 35.

Szellemem a koré, anyagom tiétek,
s bárha silány viskót, bárha csupán vázat
magyar égett kövel építem e házat.

A vers a „bágyadt kor” és „csúcsok” különbségének felmutatása mellett egy programot is meghirdet: a régi anyagon ugyan csak „silány viskót” tud építeni költőnk, de azért megpróbálkozik vele.

S a „próbálkozáshoz” talán Dante is megfelelt. Péterfy Jenő már megmutatta Babitsnak Dantéban „a modern költő melankóliáját”, de megmutatta a „maihoz mérten szokatlan kifejezőmódját”, nyelvének „különös lágyságát”, és „különösnek ható jeleneteit” is (vö.: 3.2.2.).²⁶⁶

A filozófusnak induló Babits költészetelmélete, a fordítás időszakában körvonalazódó poétikai programja, és egy nagy hatást gyakorló Dante-interpretáció egyszerre segítik költőnket a fordítói munkájának kialakításakor. Babits „magyar égett kövel” kezdi a házat felépíteni, úgy hogy teljesen kihasználja a magyar nyelv lehetőségeit: új kombinációkat szül, új szavakat csoportosít stb.

Rába György számos példán mutatja be, hogyan keresi a fordító a szokatlan, meghökkenítő fordulatokat,²⁶⁷ s a tömörítést, a tükörfordítások expresszív erejét, valamint a stilizálást, díszítést hangsúlyozza. A kéziratot végigvizsgálva a szöveg díszítése leginkább a lexika szintjén érhető tetten.

A *Pk.* 21, 130. sorának elsődleges fordítása így olvasható a kéziraton:

Vedd észre hogyha van szemed, könyörgök

A második variáns:

Jó szemed szokott lenni: nézd, könyörgök

S a végső változat:

Oly szemes szoktál lenni: nézd, könyörgök

Az eredetileg teljesen hétköznapi mondat – ami azonban tökéletesen jambikus sor – a javítások során egy újszerű, kissé szokatlan hangulattal gazdagodik: az első variánsban csupán egy felszólítás olvasható, a második már a megszólított – Dante –

²⁶⁶ PÉTERFY 1983: 316.

²⁶⁷ RÁBA 1966: 608-615.

máskor éles szemét is láttatja, míg végül Dante éleslátásának kiemelésével egyfajta ironikus hang is érződik a beszélő szavaiban.

A 22, 142. sorának végleges variánsa is teljesen szokatlan, valóban pokolszagú kifejezéssel gazdagítja az előzetesen egyszerűbb megoldást. Az első változat:

Ott a forróságtól kibékítetten

ami aztán így alakul:

kibékülve a forró degetben

De a kiragadott példánál talán szemléletesebb egy egész ének utólagos variánsainak végigkísérése. A legkevesebb módosítást tartalmazó szövegrészek egyike a 23. ének, amely ezért elvileg a legalkalmatlanabb arra, hogy általa mutassam be Babits díszítő és kombináló szóhasználatát. S ez abban az értelemben igaz is, hogy az egyes módosítások önmagukban nem oly jelentősek, viszont az összkép beszédes.

Sor Első változatok a később
módosítandó szövegek kiemelésével

A kézirat végleges variánsai a módosított
szöveg kiemelésével

3 **igy járnak a franciskánus** barátok
13 **Igy gondolkodtam:** Lám ez ördögöknek
19 S már érzem **hajam** ég felé tolni
20 féltemben, **s már** fülelve hátrahajlom
33 hát szárnyat tárva jönnek **már** előre
40 fölöttünk; de ő **nem gondolt** veszélyre
42 egy ingbe' **csak**, mindene szerteszéjjel
58 Lenn **mázolt nép jött; lassan** vánszorogta
69 **szemünk függvén a** szomoru sirókon
70 s hozzájuk képest, **mi szinte**, futottunk.
78 **ti kik itt jártok**, nem viselve terhet,
90 **halt meg hogy néki** nehéz csuhája
96 s a **testben voltam**, melyben jártam mindég
97 De ti kik vagytok, kiknek könyfolyó **jár**
98 az arcotokon; s mily kin **hajtja**, kérlek
99 mely **képetekre** írva láthatón áll
106 mint **pártok szoktak élni meg** nem ingó
114 és Catalano fráter **szóla** rögtön
119 mint látod; s **minden** csuhás megtapossa
121 **S hasonló módon bünhődik** apósa

mint ahogy járnak kolduló barátok.
Mert így tünődtem: Lám ez ördögöknek
S már érzem **fürtöm** ég felé tolni
féltemben, **és** fülelve hátrahajlom
hát szárnyat tárva jönnek **ám** előre
fölöttünk; de ő **dacol** veszéllyel
egy ingbe' **van**, mindene szerteszéjjel
Lenn **festett arcu népség** vánszorogta
függvén szemünk e nyomorult sirókon
s hozzájuk képest, **mondhatnám**, futottunk.
Te, aki itt jársz, nem viselve terhet
jött miközénk, hogy nincs nehéz csuhája
s a **testtel jöttem**, melyben jártam mindég
De ti kik vagytok, kiknek könyfolyó **száll**
az arcotokra; s mily kin **rajta**, kérlek
amely **fölírva olyan** láthatón áll?
mint **szoktak élni pártokhoz** nem ingó
s Catalano fráter **mondja** rögtön
mint látod; s **e csuhások** megtapossák
És épilyen kín sújtja az apósát

127	S szólt a fráterhez mindkettőnk nevében	S aztán a fráterhez fordult eképen:
128	Hogyha elárulnotok tiltva nincsen	Ha elbeszélni nektek tiltva nincsen
138	s tán lépcsőt ád , mely kivezet e kínbul.	s tán lépcsőt nyújt , mely kivezet e kínbul.
140	Csalt hát az ördög, kinek hosszu horga	Csalt hát az ördög, kinek szörnyü horga
147	el onnan hol e sok terhes nyöszörgött	el onnan, hol e terhelt nép nyöszörgött,

Az egyes változtatásokat vizsgálva nem lehet igazán komoly következtetéseket levonni. Bár a „gondolkodtam > tűnődtem”; „hajam > fürtöm”, „bűnhődik > kín sújtja” módosításokon jól látható az új árnyalatok keresése, de ellenpéldát is találunk „szóla > mondja”. Összességében azonban elmondható, hogy a szövegen a fordítás után újból végigszaladó Babits általában finom megoldásokkal teszi egyfelől díszitettebbé, másrészt szokatlanabbá szöveget. A 97-99. sorokban szinte csak ragokat változtat költőnk, mégis megváltozik a mondatszerkezet, bonyolultabbá, keresettebbé válik. Sajnos nem ismerjük Dante kéziratát (még kézírását sem), s nem tudjuk, hogy ő maga is stilizálta-e utólag művét. Azt viszont tudjuk, hogy az *Új életet* igen.²⁶⁸

4.4.1.1. A „*paraszt*” és a „*silány viskó*”

Ha a lexika kombinációja mellett a dekadens költészet egyik jellemzője, hogy újszerű képeket alkot, kihasználva a versnyelv lehetőségeit, akkor – mint láttuk – Péterfy szerint Dante nagyon is dekadens költő. Babits pedig, ugyan „beteg” és „gyöngye” utódként mégiscsak próbálkozik az eredeti szöveg képeit és hasonlatait visszaadni. Szinte mindenhol látható a törekvése a dantei szövegben rejlő lehetőségek visszaadására. Persze sokszor szokatlan, s talán az eredeti eszközeihez nem is idomuló fogásokkal kell élnie.

A 24. ének bevezető hasonlata:

In quella parte del giovanetto anno	1	Mikor ifjú az év, mikor lemossa
che 'l sole i crin sotto l'Aquario temprà		haját a Nap a Vízöntő vizében;
e già le notti al mezzo di sen vanno,		az éjnek már csak félnap lesz a hossza,
quando la brina in su la terra assempra	4	s a dér a földre rajzolatja szépen
l'immagine di sua sorella bianca,		fehér nénje képét a dombok alján,
ma poco dura a la sua penna temprà,		de hamar fölszárad a toll kezében;
lo villanello a cui la roba manca,	7	a paraszt, kinél fogytán a takarmány

²⁶⁸ BRAMBILLA AGENO 1984: 46.

si leva, e guarda, e vede la campagna
 biancheggiar tutta; ond'ei si batte l'anca,
 ritorna in casa, e qua e là si lagna, 10
 come 'l tapin che non sa che si faccia;
 poi riede, e la speranza ringavagna,
 veggendo 'l mondo aver cangiata faccia 13
 in poco d'ora, e prende suo vincastro,
 e fuor le pecorelle a pascere caccia.

fölkel, kinéz és látja hófehérben
 a tájat: csügged, a fejét vakarván,
 házába visszatér, dül-fül dühében,
 mint kárvalott: »most nem tom' kicsinájjak«;
 s megint kinéz és remény kel szívében
 látva néhány óra alatt a tájat
 változott arccal; veszi visszamelve
 botját s kihajtja legelni a nyáját:

A fordítás precízen követi az eredeti mondatszerkezetét, s a télutón vagy tavaszeln a házában aggódó, majd bizakodni kezdő paraszt alakját is pontosan adja vissza. Két helyütt, az első és a 15. sorban található olyan enjambement, amely az eredetiben nincs meg. A szöveg indításakor Danténál a sorhatárokat mindenhol követő és a sorokat nem eldaraboló kifejtés révén a lassan és fokozatosan elhaló tél képének leírása a nyugalom és biztonság érzetével tölti a hasonlatot. Babitsnál az első sort a két kezdés felbontja, s éppen ezért az enjambement, amely visszaállítja a sorok szerinti hömpölygő leírást, nem csupán mondattani kényszer, hanem poétikai szükségesség, amely éppen megfelel az eredeti szövegnek. Aztán a csak foltokban múló dér látványától elcsüggedő és idegeskedő paraszt jövése-menése megeleveníti a szöveget: az igék révén felgyorsul a leírás, hogy aztán a reggeli fagy felolvadásakor a parasztban megszülető döntés és annak végrehajtása révén nyugvópontra érjen. Az utolsó sorban érezhetően lelassul a szöveg – ahogy a paraszt újra reménykedni kezd és megnyugszik, sőt cselekszik, úgy nyugszik meg és kap új életre hasonlat. A közbülső zaklatott sorokban az olasz szöveg – miként a babitsi is – állítmány-tárgy sorrendben építkezett, s ez fordul meg az utolsó sorban. A szöveg végén a tárgyat követő ige mintegy megnyújtja a befejezést, s miközben a leírás már lezárul, még szinte látjuk elvonulni a nyáját. Babits nem a legvégét nyújtja meg a szövegnek, hanem az utolsó előtti sor enjambementjével teszi hosszabbá és lassabbá a befejezést.

De nem ez az igazán nagy fordítói bravúr, mert két énekkel később visszaköszön a paraszt alakja, s itt a babitsi „silány viskó” egészen komoly házzá kezd válni. A 26. énekben Dante a rossz tanácsadók felé mászván a pokoli sziklán, egyszerre valami rémületeset pillant meg. Itt kezdődik a hasonlat, amelynek főszereplője a már megismert paraszt:

Quante 'l villan ch'al poggio si riposa, 25	Mint a paraszt, ledőlve a hegyélre
nel tempo che colui che 'l mondo schiara	nyáron, mikor legkevesebb időn át
la faccia sua a noi tien meno ascosa,	borúl a nap világos arca éjbe,
come la mosca cede alla zanzara, 28	s légy helyett szunyog zsong a levegőn át,
vede lucciole giù per la vallea,	tüzekről látja csillagozni lassan,
forse colà dov'è vendemmia e ara:	hol szüret áll, vagy szántás, lenn, a rónát:

A babitsi fordítás itt mondatszerkesztésében már teljesen megfelel az eredetinek, csupán ismét az utolsó sor kap egy kissé más hangsúlyt. Bár a dantei szöveg is töredezetté válik, de nem annyira, mint Babitsé, ahol a hátravetett határozószó és a sorzáró, az igétől messze került tárgy teljesen megtöri a szöveg lassan áradó menetét. Baranyi Ferenc – a dantei endecasillabo kifejezőerejének vizsgálatakor – a képet „nyugalmas menetűnek” látja.²⁶⁹ Nehéz egy költővel verstanai kérdésekben vitába szállni, de most megpróbálkozom vele. Az idézetben a hasonlat ki van ragadva a szövegegészből, amely éppenséggel Dante félelmét festi. Úgy vezetődik be a hasonlat, hogy valami iszonyatosat lát meg az utazó. Ám e sorokban valóban megpihenni látszik a pokolbéli borzalom, s a nyárvégi esti toszkán lankákra jutunk. De ne feledjük, hogy nyárvégiek és estiek ezek a dombok, s Dante ugyanezen paraszt alakjával éppen a tavaszélt és a reggelt festette, látszólag nyugtalansággal telve, hogy aztán mégis a megszülető reményt énekelje általa. A leírás itt fordított. A látszólag nyugalmat sejtető, sorhatárokat követő előrehaladással a télbe és az éjszakába menetelünk. S Dante sem Vergilius megnyugtató tekintetét fogja megpillantani a hasonlat második felében, miként két énekkel korábban, hanem a lángnyelvben szenvedő rossz tanácsadókat. A dantei szöveg a metrika szintjén végig jelzi is ez a nyugtalanságot. A váltakozó „endecasillabo a minore”-k és „a maggiore”-k (amelyben a negyedik, illetve hatodik szótagra esik hangsúly) ideges lüktetést visznek a leírásba. A 27. sor pedig egy igen szokatlan megoldást alkalmaz. A sor négy hangsúlyos szótagja közül a kettő erős hangsúlyt kap, a negyedik és a tizedik; tehát látszólag egy teljesen szokványos „endecasillabo a minore” lehetne a sor. Csakhogy a negyedik szótag diftongust választ el, méghozzá úgy, hogy második tagja a következő prepozícióval alkot egy metrikai szótagot: la /fac/cia/su/a a /noi /tien /me/no a/sco/sa. A megoldás fölülírja a sorszerkezet és a szemantika szintje által sugallt nyugalmat. Babits jambikus sorai nem ilyenek, de a zárás töredezettsége pontosan úgy hatja át a szöveget, ahogyan a dantei endecasillabok lüktetése. A hosszan hömpölygő hasonlat végén négy részre felszabdalt utolsó mondat mintha

²⁶⁹ BARANYI 1966: 389.

egyszerre ismételné meg a mélyben látszó, tüzek szabdalta róna képét, és vetítené előre a lángnyelvekként vergődő emberi lelkek borzalmát.

4.4.1.2. „Sebek”, „csengők” és „dobok”

A fiatal Babits saját verseinek egyik kedvelt, és egyébként nagyon könnyen észrevehető, vagyis különösebb poétikai iskolázottság nélkül is beazonosítható stílári eszköz az alliteráció, amellyel oly gyakran él, hogy Karinthy Babits-karikatúrájának egyik fő eleme lett. Természetesen a *Pokol*-fordításban is sűrűn alkalmazza, miként Dante is él vele. Néhol láthatólag az eredetitől függetlenül is feltűnik egy-egy alliteráció, s ilyenkor a szakirodalom dekadencia-vádjának hatása alatt hajlamosak vagyunk úgy ítélni, hogy bizony a fényjelzőt ismét figyelmen kívül hagyva robog be a korizlés és a szecesszió gyorsvonata a díszítések és mindenféle költői allűrök nélkül is oly kifejező és mély Dante pályaudvarára. De nem árt némi óvatosság.

A 29. ének első három sorában például Babits szövege valóban úgy alliterál, hogy figyelmen kívül hagyja az eredetit:

La molta gente e le diverse piaghe
avean le luci mie sì inebriate,
che de lo stare a piangere eran vaghe.

A sok sebnak, a sebhedt sokaságnak,
láttán szemeim úgy megrészegettek,
hogy csak pihenni és csak sírni vágytak.

De ha megnézzük meg a 28. ének utolsó sorait, világossá válik a babitsi megoldás (139-141.):

Perch'io parti' così giunte persone,
partito porto il mio cerebro, lasso!,
dal suo principio ch'è in questo troncone.

S mert harcba szavam olyan párt uszított,
kik természettől voltak összekötve,
azért lett főm a törzstől elhasított.

Dante alliterációját az adott helyen nem tudta megoldani Babits, de az első adandó alkalommal pótolta a mulasztást, igaz nem ugyanazzal a hanggal, és függetlenül a szövegösszefüggéstől. A Péterfy Jenő által kiemelt *Paradicsom*-részlet fordítása kapcsán már volt módunk végigkövetni Babits eszmefuttatását, miszerint a fordítónak a nyelvi játékokat, a stilizálást nem mindig ott kell megoldani, ahol az eredeti hozza (vö. 3.2.2.). Természetes, hogy elméleti szempontból a babitsi álláspontot ma

igen nehéz lenne védeni, hiszen – jól tudjuk – egyáltalán nem lényegtelen, hogy a szövegnek éppen az adott helyén tűnik fel az alliteráció, hiszen ott, és nem máshol generál jelentést. De belátható az is, hogy amikor ezt a kritikát megfogalmazzuk, akkor már túl vagyunk a szövegközpontú irodalomelméletek által felszínre hozott evidenciákon – mintegy évszázaddal ezelőtt Babits Mihály mögött nem állt a formalizmus és strukturalizmus mai tapasztalata.

De hogy lássunk olyan példát, ahol Babits valóban az eredeti helyen reprodukálja a dantei díszeket; idézzük meg a 22. ének 7-9. sorait, ahol Dante egy „lovastábor mozdulását” festi:

quando con trombe, e quando con campane,
con tamburi e con cenni di castella,
e con cose nostrali e con istrane;

miközben csengő csengett, kürt riadt,
dobok dobogtak és a várak ormán
ahány nép, annyiféle jel gyuladt.

A szöveg fonoszimbolizmusát elemezve Baranyi Ferenc kiemelte, hogy az idézett sorokban Dante „a mélyhangú zeneeszközökről mély magánhangzókkal, a magasokról pedig magas magánhangzókkal ír”.²⁷⁰ Látható és hallható, hogy Babits pontos ugyanezt teszi. Danténál dominál a „k” hang, ám a 8. sorban e kopogásba belekeveredik egy egészen elütő „cs” is: „cenni”. A hatás így válik teljessé, hiszen a paták kopogása nem nyomja el teljesen a fegyverek csörömpölését. Babitsnál kissé több a „cs” hang, de ettől függetlenül ugyanúgy halljuk a lovag dobogását is. Vagyis a magyar nyelvű szöveg ugyanúgy képes a szemantika szintjén túl is érzékelhetővé, hallhatóvá tenni, miként éled és indul rohamra a lovastábor.

4.4.2. A „szók helyzete”

Minden eddigi példammal érzékeltethetem volna Babits azon fordítói koncepcióját, miszerint az eredeti szöveg visszaadása a lexika, a ritmus és a retorikai alakzatok átültetése mellett a mondszerkezet pontos követését is feltételezi. Az eredeti mon-

²⁷⁰ BARANYI 1966: 395.

datszerkezet megtartása sokszor kétségtelenül próbára teszi a magyar nyelv tűrőképességét, de ez inkább cél, mint hiba.

Az olasz szerkezetet a magyar fordításban is követő megoldások olyannyira jellemzik az átültetést, hogy szükségtelen itt példákkal élni; bárhol felütve a művet, azonnal szembeötlik a törekvés. Ez azonban nem csupán Babitsra volt jellemző: már Szász Károlynál, és Angyal Jánosnál is tetten érhető jelenség. Sőt, főképp az angol-szász fordítók, mindenekelőtt Longfellow, hangsúlyozták a dantei mondat szerkezet expresszív erejét, amelyet egy fordítónak meg kell próbálni visszaadni. Ami valóban egyedülállónak avatja Babits ezirányú törekvéseit, az az, hogy a mondatstruktúra reprodukciója sokszor együtt jár egyes szavaknak és kifejezéseknek a soron belüli helyének megtartásával.

4.4.2.1. A „közmondásszerű erő”

Maga Babits nyilatkozott úgy, hogy az effajta megoldásokat leginkább azon sorok esetében alkalmazta, amelyek önmagukban, tehát a szöveggörnyezettől mintegy elválva is egy önálló és befejezett műalkotást alkotnak. E szöveghelyek fordítása ugyanolyan átütőerővel kell, hogy hasson, mint az eredeti, dantei passzus. A törekvés illusztrációjaként Babits a *Dante fordításában a Purgatórium* 30. énekének 39. sorát hozza, ahol az eredeti kifejezések már-már „közmondásszerű erővel” hatnak.

Az adott részletben a főszereplő Dante hosszú évek után először fogja megpillantani az immár nem földi, hanem üdvözült Beatricét. Ám mielőtt a hölgy feltűnne, Dante már megérzi érkezését: „d'antico amor senti la gran potenza”. Babits szerint „ily sorban mindennek megvan a maga helye”, azaz a „gran potenza”-t mindenképp a sor végén kell hagyni, hogy rímeljen és csattanjon. A következő kitétel, hogy a sort kizárólag egy másik magyar teljes sorral kell megoldani, tehát nem lehet két sorba áthúzni a gondolatot. Ezért, két csupán közelítő, de nem tökéletes fordítás megmutatása után Babits úgy véli, hogy az egyetlen megoldás a „régí vágnak érzé nagy hatalmát” lehet. Igaz ugyan, hogy a „szerelmet” át kellett váltania „vágyra”, mégis hangulatában, erejében és ritmusában e változat felel meg leginkább az eredetinek.²⁷¹

²⁷¹ BMET: II, 283-284. Persze fel lehet tenni a kérdést, hogy vajon a vágy és a szerelem oly könnyen felcserélhető fogalmak-e?

E tekintetben az énekek zárásai is kitüntetett figyelmet érdemelnek, hiszen Babits mindig ügyel arra, hogy a magyar szöveg lezárása ugyanolyan erővel és váratlansággal, vagy éppen logikus következményként érkezzon, mint az olaszé. A 15. ének dantei befejezése kétségkívül az egyik közmondásossá vált sora a műnek. A már e lapokon is megidézett Brunetto Latini búcsúzik itt el Dantétól, s ahogyan régi mestere a költő távolodni látja, még most is úgy tűnik fel előtte, mint „quelli che vince, non colui che perde” (124). Babitsnak a szavak soron belüli rendjét is megtartó fordításában: „mint aki első lesz és nem utolsó”. Bizonyos, hogy Babits e zárósort hamarabb alkotta, mint a 122., megelőző rímest. Valószínűleg kimunkálta e verssor pontos, közmondásszerűen ható, és önmagában is kicsiny műalkotást alkotó fordítását, s csak utána, mintegy visszamenőleg alakította ki a megelőző sorokat. Az adott ének záróképeinek egésze ugyanis így hangzik (121-124):

Poi si rivolse, e parve di coloro
che corrono a Verona il drappo verde
per la campagna; e parve di costoro
quelli che vince, non colui che perde.

Aztán megfordult és futásra görnyedt,
mint zöld posztóért Veronában olcsó
versenyt aki fut. Gyors volt, fűge, könnyed,
mint aki első lesz és nem utolsó.

Ha a két szöveget összevetjük, azt kell látnunk, hogy Babits változata csupa betoldás: a „futásra görnyedt”, a „gyors, fűge, könnyed” hiányoznak az eredetiből, de ezeket, ha nem is az adott szöveg helyén, a megelőző leírás és bemutatás némiképp motiválja. Brunetto Latini a görnyedve járó szodomiták között szenved, ugyanakkor a rá életében jellemző frissesség és éleslátás még nem hagyta el. De szempontunkból az „olcsó” betoldás az érdekes, aminek egyetlen indítékát a rímkényszerben látom. Az utolsó sor ugyanolyan erőteljesen érkezik a magyarban, mint az olaszban, s ezt Babits semmiképp sem kívánta feladni, ezért inkább az „utolsó”-ra rímeltetett egy olyan kifejezést, ami félmegoldás ugyan, de a zárósort tökéletes megoldását érvényesíteni engedi.

A két példa nyilván olyan sorokat szemléltet, ahol költőnk maradéktalanul eleget tudott tenni minden kívánságnak. Ez azonban nem mindig lehetséges, hiszen néha a „közmondásszerű erő” és az eredeti szavak soron belüli rendjének együttes visszaadása a magyar szövegben nem lehetséges. A legjobb példa talán a pokolkapu feliratának utolsó sora lehetne, de ezt csupán átvette Babits, nem ő alkotta (vö. 4.3.1), így eltekintek leírásától.

Viszont a kézirat változtatásai között szerepel olyan, ahol Babits láthatólag nem tudván érvényesíteni mindkét kívánalmat, természetesen – ahogy a pokolkapu feliratában is történik – inkább az eredeti szórend elhagyása mellett dönt. A Pokol első körében, a restek között, Dante megpillantja V. Celesztint, aki lemondott a pápai méltóságról, pontosabban annak az embernek az árnyát pillantja meg, „che fece per viltate il gran rifiuto” (3, 60). Babits elsődleges megoldása szerint: „aki tette volt gyáván a nagy Lemondást”. Érezhető, hogy a fordítás ritmikájától kissé elüt a paszszus, hiszen hatlábú sor, ráadásul egy trocheus utáni spondeusszal zár. Talán azért próbálkozik mégis vele a fordító, mert pontosan megfelel az eredeti szórendjének, s így a magyarban is a végén csattan a „nagy lemondást”, ami ugyanúgy érkezik a sor és egyébként az egész bemutatás végén, mint egy ítélet a bűnösre. Aztán költőnk mégiscsak javít a szövegen, mert bár lehetséges, hogy jó a zárás, de a ritmus kikökenése miatt erejét veszti. Az új átültetés: „aki a nagy Lemondást tette gyáván”. Így már a magyar szöveg sem ritmustalan, és sokkal inkább magán viseli a sornyi műalkotás jegyeit, mint előző társa. Csakhogy ezzel a rímszó is megváltozott, tehát e javítás legalább két másikat generált. És ezért jelentős a példa. Babits, mint próbáltam érzékeltetni (4.1.), a lehető legritkábban nyúl úgy a szövegbe, hogy a tercinek felbonthatatlan rímsovósát módosítja. Itt mégis megteszi, mégpedig azért, hogy a sokat idézett eredeti sort ugyanolyan hatásosra alakítsa a magyarban, ahol nyilvánvalóan – ezt Babits is tudta – nem lesz közmondássá.

És itt mutatkozik meg a babitsi fordítói attitűd egyik legfőbb jellegzetessége, amely minden elvnel és minden elméleti koncepciónál erőteljesebben érvényesül a mű egészében. Vagyishogy nem csupán hévvel és szenvedéllyel, hanem a mesterember igényességével, bíbelődve, lassan, a finomságokra ügyelve dolgozik. Készüljön akár papíron, akár fejben a mű, Babits mindig átgondolt. A kézirat, illetve majd a kiadás formai jegyeinek igényessége is inkább a munka minden egyes kicsiny, vagy kicsinynek látszó elemét átható precizitásról árulkodik, s nem csupán a szecesszió szépségkultuszát és díszítőkedvét kell benne meglátnunk. Mert ha a szecesszió és a dekadentizmus a mesterkélt, néhol édeskés, ugyanakkor ideges és beteges szenvedélyességgel itatta is át a századelő költészetét, ez a babitsi fordítás egészére nem jellemző. Babits – amikor az *Isteni színjátékot* fordítja – egyáltalán nem „ideges művész”,²⁷² és nem terítette Dantéra a maga „nyugtalan és csillogó nyelvét”,²⁷³

²⁷² KOSZTOLÁNYI 1913: 848.

²⁷³ KÉPES 1949: 89.

legalábbis nem ott, ahol maga Dante nem csillogó. És bizony Dante gyakran csillogó. Ám olyan csillogás ez, ami egyszerűnek hat ugyan, de ki van pontosan számítva.

Babits, a költő nyilvánvalóan látja ezt, és meg is próbálja visszaadni. Persze nem mindig úgy sikerül, ahogy ki volt fundálva. A *Pokol* 15. énekének már megidézett utolsó soraiban világos, hogy az ékszerési gonddal kimunkált zárósor okoz némi megbicsaklást az előző sorokban, és máris jöhet a szecesszió-gondolat, hiszen költőnk egy olyan sorba helyezett el három jelzőt, ahol az eredetiben egy sem volt. Díszített, stilizált úgy, hogy nem volt „felhatalmazása”.

De ismét fel kell tennem a kérdést: bizonyosak vagyunk benne, hogy maga Dante nem faragta-e meg minden egyes sorát, és nem vitt bele annyi poétikai mesterkedést és finomságot az alkotásba, hogy a fordító mindenütt felhatalmazást érezzen a bravúrokra és a különleges effektusokra?

4.4.2.2. *A terminuskövető magyar Dante*

A magyar *Pokol* legkülönlegesebb passzusai kétségkívül a doktrinális részek. Különlegesen abban az értelemben, hogy Babits, korával ellentétben, nem másodrangú szövegekként kezeli őket, hanem ugyanúgy, ugyanolyan szervesen ágyazza dikciójába, ahogy maga Dante is tette. A századforduló Dante-fordítói között nem egy akad, aki egyszerűen átugrik e helyeken, és csak Dante ún. igazi líráját hagyja érvényesülni. Babits azonban úgy találja ezen „okoskodásokat” élénk, hogy minden művészi vénáját beleviszi. Még ha ő maga sem a skolasztika érveinek versbe szedését véli a dantei költészet csúcának, a doktrinális passzusok fordításainak kidolgozottsága azt sejteti, hogy nagy örömmel és műgonddal alkotta újra a mára holtta merevedett gondolatokat.

Babits önálló költészetében számos példát találunk arra, hogy egy-egy mondatfolyam „valóságos jelképpé terebélyesedett trópusá” alakul.²⁷⁴ Ám észre kell vennünk, hogy ugyane mondatfűzés, s ugyanez a verstechnika nem csupán a nagy költői leírások tolmácsolásakor jellemzi fordítónkat, hanem éppen a legkevésbé lírai részek átültetésekor is. A történelmi leírások, vagy teológiai fejtegetések közepette Babits a gyakorlatban valósítja meg azt az egyébként igencsak kérdéses, de legalábbis nehe-

²⁷⁴ RÁBA 1966: 585.

zen belátható elméleti felismerést, miszerint „a hatalmas belső líraiság, mely [Dante] minden során előmlik, behat nyelvének pórusaiba s ízes zenével itatja szavait”.²⁷⁵

Költőnk hatalmas megfigyelése, hogy a doktrinális passzusokat nem kell mintegy erőszakkal közelebb hozni az évszázadokkal később élő olvasókhöz, s nem szükséges átírni, finomítani és emészthetőbbé tenni az eredeti szöveget. A fordításban a „belső líraiság” akkor lesz képes behatolni a „nyelv pórusaiba”, ha a ma már „sem-miseknek tűnő”²⁷⁶ bölcséleti problémák ugyanazzal a dikcióval tárulkoznak fel benne, amely a dantei szövegben is jellemezte őket. S éppen ezért Babits e helyeken tapad talán leginkább az eredeti mondatfűzéshez; így lesz képes ugyanis a leghívebben visszaadni nem csupán a gondolatokat, amelyek Dante mondatait élte-tik, hanem költőiségüket is, legalábbis az a fajta költőiséget, amit ő annak vél.

S ez a gyakorlatban annyit jelent, hogy Babits a mondat szerkezet követésén, a szavak és kifejezések soron belüli helyének megtartásán túl, immár a filozófiai terminusok és műszavak pontos visszaadására is ügyel. E fordítói attitűd látszólag inkább egy bölcséleti mű magyarításakor lehetne célravezető, hiszen ott kap különös jelentőséget az eredeti szöveg logikai menetének precíz és pontos követése. Ezzel szemben egy alapvetően lírai alkotás a líraiság átültetését követeli meg. Csakhogy Babits nem választja szét mesterségesen a „holt gondolatot” és az azt közvetítő „lírai” nyelvet, hanem a gondolatból, illetve annak felfejléséből alkot költészetet. Pontosan azt kívánja közvetíteni, amit Dantében megpillant: „a középkori filozófiának legmagasabb fölemelkedései olvadnak itt szárnyaló poézissé”.²⁷⁷

Hogy példával is érzékeltessem mondandómat, vizsgáljuk meg azt a passzust, ahol az utazó, még csupán készülvén a túlvilági kalandra, Vergiliusnak kifejti, hogy miért is húzódozik és fél ily nagy fába vágni fejszóját: önmagát túlságosan kicsinynek és értelmetlennek véli a számára kijelölt feladatra (*Pk.* 2, 13-24):

Tu dici che di Silvio il parente,
corrutibile ancora, ad immortale
secolo andò, e fu sensibilmente.
Però, se l'avversario d'ogne male
cortese i fu, pensando l'alto effetto
ch'uscir dovea di lui, e 'l chi e 'l quale

13 Te regélted, hogy Silviusnak őse
még mint romlandó testnek viselője
lett halhatatlan dolgok ismerőse:
16 azért, ha a gonoszság Gyűlölője
kegyelte őt elgondolván, ki és mi,
és hogy mily nagy hatás árad ki tőle,

²⁷⁵ BMDan: 37.

²⁷⁶ BMDan: 37.

²⁷⁷ BMDan: 37.

non pare indegno ad omo d'intelletto; 19 ch'e' fu de l'alma Roma e di suo impero ne l'empireo ciel per padre eletto: la quale e 'l quale, a voler dir lo vero, 22 fu stabilita per lo loco santo u' siede il successor del maggior Piero.	azt nem méltatlan emberészbe vésni, mert az Istennek fenn az égi honban Róma atyjául öt tetszett kinézni. Amely s aki – hogy a valót kimondjam – öröktől voltak rendelve a helyre, hol nagy Péter utóda ül a trónban.
--	--

Vagyis míg Aeneasnak történelmi küldetéséből fakadóan joggal adatott meg, hogy bepillantasson a holtak birodalmába, Dante nem gondolja, hogy ő maga ily jelentős szerephez juthatna, illetve, hogy túlvilági útja hasonlóképp jogos és a gondviselés kegyelméből végbemenő küldetés lehetne. A gondolat kifejtése közben Dante felvontatja a tipikusan középkori eszkatológikus történelemszemlélet érvrendszerét, Róma városának világtörténelmi szerepét említi, s már e rövid részletben a keresztény múlt szerves részévé avatja a latin antikvitást. S mindezt a skolasztikus retorika szabályainak megfelelően, s a korabeli teológia műszavainak használatával teszi. Hivatkozik egyrészt egy auktoritásra („Te regélted”), másrészt az ésszel is belátható igazságra („hogy a valót kimondjam”), megnevez egy történelmi eseményt (Aeneas útja), láttatja annak jogosságát, sőt eleve elrendelt voltát, majd mindezt beágyazza a keresztény történelem menetébe. A gondolatmenet felépítése során persze olyan terminusokra támaszkodik, melyek világosan jelzik az olvasónak, hogy itt skolasztikus érvelés folyik: „ki és mi” (quis et qualis), „amely s aki”.

Miközben Dante szövegének retorikai és terminológiai jellegzetességeit próbáltam röviden bemutatni, mindenütt a babitsi fordítást idéztem, ami oly mértékben követi az eredetét, hogy szükségtelenné teszi a dantei szövegre való hivatkozást. Ám a terminológia és a szintaxis ilyen pontos átváltása a többszöri alárendelések következtében rendkívül megterheli a magyar mondatot – nem mintha az eredeti egyszerű lenne. Az olvasónak az az érzése támad, hogy elvész ebben a mondatdzsungelben. Nos, éppen ez volt a cél; mert kétségtelen, hogy egy nagy bölcséleti és történelmi okfejtésnek lehattunk itt tanúi, de ha figyelmünket a szövegegészre és a főszereplő lélektani helyzetére összpontosítjuk, akkor mást is észrevehetünk. Olyan történelmi küldetést kap ugyanis Dante, melyet előtte mindössze ketten, Aeneas és Szent Pál. Így nagyon is érthető hezitálása és visszakozása, miképpen érthetővé lesz, hogy ez a kacifántos mondatszerkezet valójában belső szükségyszerűség. A „menjek vagy maradjak” egyszerű dilemmája az adott helyzet jelentősége miatt kusza és bonyolult lelki folyamatok megindítója lesz, amely az egyébként teljesen logikus gondolat ki-

fejtésében tükröződik. S miközben a legmeggyőzőbb érvek felsorakoztatása folyik a „maradjak” mellett, a dikció csavarosságát szemlélve a vak is látja, hogy ez az ember menni akar. Vagyis a szabadkozás egyszerű esete a középkor legfontosabb filozófiai alapkérdésének láttatásához s a valóban belső tartalmakat kifejező líraiság együttes felmutatásához ad itt alkalmat.

De ennek magyarul történő visszaadásához az kellett, hogy Babits precízen és nagyon is pontosan kövesse Dante szövegét. Csakhogy a megoldás, lévén egy igencsak szokatlan magyar mondatot eredményez, nem csupán Dante magyar fordításában kap jelentőséget, hanem egyszerre gazdagítja Babits önálló költői nyelvét, és a magyar vershagyományt.

Hozzá kell azonnal tennem, hogy Babits csak ott követi pontosan az eredeti terminológiát, ahol azt fontosnak gondolja. Például nagyon jelentőségteljesnek véli a filozófiai szakterminusok pontos visszaadását, a doktrinális fejtegetésekben a teológiai műszavak láttatását, de számos – bizonyára ugyanilyen jelentős – kifejezést nem vél fontosnak pontosan és terminuskövetően visszaadni. Például a Pokol, majd Purgatórium és a Paradicsom topográfiájának fordításában egyáltalán nem következetes. (Pl. Dante konzekvensen körnek – „cerchio” – mondja a Pokol kilenc nagy völgyeszerű rekeszét; és bugyornak – „bolgia” csak a nyolcadik kör egyes alrészzeit nevezi. Babits ebben nem követi.)

4.4.3. Dolce stil nuovo

A Dante-fordítás így azonban nem egyszerűen egy nagy klasszikus magyarításaként értelmezendő, hiszen nem csupán a világirodalmi hagyomány egyik legnagyobb alkotását nyújtja általa ajándékként Babits a magyar olvasóknak, hanem egyszerre a magyar versnyelv megújítására törekvő kísérletezések egyik szép példája; olyan mérföldkő, ami elsősorban nem Dante évszázados utóéletének és recepciójának egyik fejezete, sokkal inkább a magyar irodalom 20. századi megújulásának történetébe ágyazódik be. Babits, évek távlatából éppen ebben, a magyar irodalomra és a magyar költői nyelvre gyakorolt hatásában látja műve igazi értékét. 1923-ban, a *Nyugat Könyvről könyvre* rovatában, Tóth Árpád frissen megjelent műfordításköte-

téről értekezvén büszkén tekint hátra a század első éveire, amikor néhány barátjával „a Nyugat műveltebb és mélyebb irodalmi felé” sóvárogtak. „Szomorú kor volt az a mi honi literatúránkban, műveletlenség és sekélyesség kora, epigon kor...” De a nyugat szellemi örökségét felmutatva mégis meg lehetett újítani – például Dante fordítása révén – ezt a züllésbe süllyedt korszakot. De „csak aki akkor velünk volt, tudja, micsoda akadályokon kellett áttörnünk, nyelvben és szívekben”.²⁷⁸

A gondolat, hogy Dante által a magyar irodalom megújulását is meg lehet indítani, nem csupán a korszakot immár átélte, és arra visszatekintő Babitsban él, hiszen már költőnk Dantéről szóló első megnyilvánulásaiban is tetten érhető. Az immár többször idézett Juhász Gyulához írott levélben „az új Dante fordítás szükségét” említi,²⁷⁹ s láthatóan azt rója fel leginkább Szász Károly fordításának, hogy képtelen volt a magyar nyelvet és a magyar verselési hagyományt Dante szövege által gazdagítani. Amikor például kifejti, hogy a dantei mű átültetések inkább ragrimeket érdemes használni, mintsem „csengéstelen magyar asszonáncot”,²⁸⁰ akkor valójában nem csupán egy fordítói elvet mond ki, hanem a magyar költői hagyomány megújításának igényét is jelzi.

Az 1912-es *Dante fordítása* pedig már a fentebb bemutatott (vö. 1.4.4.) fordításelméleti koncepcióba ágyazván fejti ki ugyanezt a gondolatot. Babits itt hosszasan értekezik a műfordításnak a célnyelvre és annak irodalmára gyakorolt gazdagító hatásáról: „a műfordítás új csatornába kényszeríti egy nép gondolkodását, mely addig csak nyelvének megszokott folyosóin tudott haladni, mást aligha sejtethet”. Éppen ezért „egy-egy kitűnő műfordítás – ami különben tán még ritkább dolog, mint egy eredeti remekmű – korszakalkotó dátum egy nyelv történetében”. S minél inkább idegennek tetszik és minél nehezebben adható vissza egy szöveg a célnyelven, annál inkább képes az adott nemzeti irodalmat gazdagítani. „És Danténál nehezebben fordítható auctor nincsen” – zárja a gondolatmenetet Babits.²⁸¹ E mondat nem jelent mást, minthogy a magyar nyelv és verselés megújításának nem egyszerűen egyik, hanem a legjobb eszköze egy új Dante-fordítás lehetne.

És ebből a perspektívából válik érthetővé az a kijelentés, amelyet a *Purgatórium* utószavában olvashatunk: „fordításom a közönségnek készült: éspedig a *mai* közön-

²⁷⁸ BMET: II, 5.

²⁷⁹ BML 07-09: 108; BJKL: 174.

²⁸⁰ BML 07-09: 108; BJKL: 174..

²⁸¹ BMET: I, 175-176.

ségnek; s a mai irodalom nyelvén. A *Komédia* nem archaizáló költemény: Dante stílusa *stil nuovo*; s mindenütt *stil nuovo*-val kell visszaadni”.²⁸²

Noha a tétel nyilvánvalóan egy régi fordításelméleti vitába is beilleszkedik, hiszen az archaizálás-modernizálás örök dilemmáját oldja fel egy világos állásponttal, jelentősége mégis inkább a célnyelv megújulásának és megújításának igényében fedezhető fel. Babits azt állítja, hogy Dante a korabeli hagyományra támaszkodva egy teljesen új nyelvet teremtett, de a ma szempontjából az válik fontossá, hogy a 20. század elejének magyar irodalmi nyelve is képes – éppen Dante szövegének és nyelvének ösztönző hatása alatt – ugyanígy újjászületni.

A *Paradicsom* előszavában, amikor már a teljes szöveget átnyújthatja az olvasóknak, költőnk így fogalmaz: „Büszke vagyok nyelvemre! Ez az első érzésem, mikor befejezem a nagy munkát”.²⁸³ Az eddigiek fényében vizsgálva e felkiáltást, egyáltalán nem a retorikus szólamot kell belőle kihallanunk, hanem az őszinte örömet, amely joggal fogja el az alkotót, aki képes volt úgy megformázni a hagyomány által örökölt nyelvet, hogy rajta és általa még a legnehezebben „fordítható auktor” is megszólalhatott.

²⁸² KPg: 254.

²⁸³ KPr: 1.

5. AZ ISTENI SZÍNJÁTÉK SZÖVEGVÁLTOZATAI ÉS KIADÁSAI

5.1. Kéziratok

K1

Mivel a tanulmány során leírtam és hosszasan elemeztem a K1 sajátosságait (vö. 2.1.; 4.1.), ezúttal nem térek ki a problémára. Kizárólag az eddig nem érintett kérdések vizsgálatát tekintem itt feladatomnak, és csak a *Pokol* kéziratára fogok koncentrálni.

A szöveghagyomány szempontjából a K1 egyik legfontosabb jellemzője – és ebben tér el legmarkánsabban a kiadásoktól –, hogy a tárgyi jegyzetek, illetve az énekeket bevezető magyarázó szövegrészek, valamint a kiadásban az énekek sorszáma alatt olvasható címek hiányoznak belőle. Persze logikusnak tűnik, hogy egy költői szöveg fordítója az átültetés saját használatra készített kéziratába nem illeszti be a kiadásban majd megjelenő tárgyi magyarázatokat. De mivel a K1-et az fentiekben alapvetően kéziratossá könyvként, nem pedig munkafüzetként határoztam meg (vö. 2.1.), vagyis olyan dokumentumként tételeztem, amely kéziratossá és személyes használatú hasonmása kíván lenni a későbbi kiadásnak, mégiscsak érdemes pár szóban megvizsgálni, miért is tekint el Babits itt a jegyzetektől.

A válasz rendkívül egyszerű: amikor megnyitja a füzetet, és elkezd bemásolni és beragasztani a már kész fordításrészleteket, fel sem merül benne, hogy tárgyi magyarázatokkal lássa saját fordítását, hiszen egy költői szöveg visszaadásán dolgozik, nem Dante-kommentárt készít. Később pedig már nem másolja be a valószínűleg 1912-ben írott rövid énekbevezetőket a kéziratba.

Mindez azért érdekes, mert láttatja, hogy Babits a jegyzeteket nem tekinti a szöveg szerves részeinek, hanem olyan segédeszközöket lát bennük, amelyek csupán a szöveg első olvasásához nyújtanak segítséget a Dante korát és életét nem ismerő olvasónak. Függetlenül attól, hogy ma miként ítéljük meg a kérdést, a babitsi álláspont teljesen összhangban van a kor irodalomértésével és szövegfelfogásával. Mint láttuk, már Szász Károly és Angyal János is csak fogódzóknak tekintette a jegyzeteket (3.1.3.). Babits ezt ugyanígy látja; a különbség közte és magyar elődei között csupán annyi, hogy ő konzekvensen és radikálisan érvényesíti is ezen elvi álláspontot. A szöveg mindhárom főváltozata, vagyis az K1, a KPk (KPg; KPr) és az IszR is, legalábbis az olasz és a 19. századi magyar kiadásokhoz képest nagyon kevés jegyzetet

hoz, mindegy a gyakorlatban érzékeltetve azt a szemléletet, miszerint „a terzinák egységes menetét nem szabad meg-megszakítani a jegyzeteknek”.²⁸⁴ Talán nem kell hosszasan ecsetelni, hogy a gondolat mögött a szöveg lírai karakterét hangsúlyozó romantikus előfeltevések munkálnak. Persze az olvasók kezébe adandó szövegben nem lehet eltekinteni a „megértéshez okvetlen szükséges”²⁸⁵ erudíció leírásától, de a szöveg „ideális” változata, „a” fordítás, miként maga „a” szöveg is, jegyzetek nélkül érvényesül igazán. Ilyen értelemben a K1, éppen azért, mert elhagyja a végső elemzésben csupán az esztétikai élvezet gátját jelentő jegyzeteket, a fordítás ideális alakját jeleníti meg.

Egyetértek a Babits drámáit kritikai kiadásban sajtó alá rendező Vilcsek Béla véleményével, miszerint „a kritikai kiadásnak hagyományosan fontos feladata a szerző nyelvhasználatának, követett nyelvhelyességi-stiláris elveinek és írásbeli szokásainak... vizsgálata”,²⁸⁶ mégsem vállalkozhatom e feladat sikeres végrehajtására. Leginkább azért nem, mert a kézirat jellemzői, valamint a szöveg költői sajátosságai nem engedik, hogy a fordító nyelvhasználatának általános elveit felmutassuk általuk. A kézirat ugyanis éppen azon jellemzők tekintetében problematikus, amelyek alapján a fordító nyelvi és helyesírásai szokásait feltárhatnánk. A gyorsan, sietve író Babits sokszor egyáltalán nem ügyel az ékezésre, a hosszú és rövid hangzók pontos jelölésére; a központosítás pedig e helyeken teljesen elnagyolt. Ezek alapján nagy merészség lenne bármiféle következtetést levonni.

Ám kétségtelenül vannak a kéziratnak olyan részei, ahol Babits másolja szöveget, és fordítását gondosan lejegyzí. Ezen részletek vizsgálatakor viszont az nehezíti feladatunkat, hogy költői, vagyis a metrikai szabályokhoz is illeszkedő szöveg létrehozásán dolgozik az alkotó, és sok esetben éppen a metrum határozza meg egy-egy hangzó hosszúságát, nem pedig a szerző mindennapos nyelvhasználata. Sipos Lajos *A Tímár Virgil fia* kiadásában például megjegyzi, hogy Babits többször az „a” hangzós szó „á” változatának használatával teszi választékosabbá szövegét.²⁸⁷ Találunk példát erre a *Pokolban* is: „hogy féltem, titkos átomvonzalomtul” (12, 41). Ám nem merném állítani, hogy csak a választékosság motiválja a megoldást. A már így is csak spondeuszokból építkező sor az „atomvonzalomtul” változat beemelésével még egy trocheusszal is gazdagodna, amit nyilván el kíván kerülni Babits.

²⁸⁴ BMET: I, 285.

²⁸⁵ BMET: I, 285.

²⁸⁶ BMD: 387.

²⁸⁷ SIPOS 2001: 289.

Ha végigtekintjük a *Pokol* kéziratában azokat a sajátosságokat, melyeket J. Soltész Katalin, majd Éder Zoltán, Vilcsek Béla és Sipos Lajos tárt fel Babits regényeinek és drámáinak kritikai kiadásában, s melyekben a dunántúli nyelvjárás jellegzetes vonásait fedezhetjük fel, akkor igencsak tarka és viszonylagos összkép tárul elénk.²⁸⁸

Noha az „í, ú, ü” hangok rövidülése – az adott nyelvjárás egyik jellemzője – vers-tanilag közömbös helyeken is feltűnik:

ugy hullt a földre a dühös vadállat (*Pk.* 7, 15.)
S költöm szólt: Nincs rá semmi szabva tűrni (*Pk.* 28, 46.)
mely a nagy mélységet gyűrűzni kezdi (*Pk.* 4, 24.)
elmondom, mit hallottam, ami rábirt (*Pk.* 2, 50.)

mégis inkább olyan példákat tudok felsorakoztatni, ahol az adott hangzók rövidegét a metrika legitimálja:

ne légy fukarabb másnál, ha kívánod (*Pk.* 27, 56.)
messziről-hívott békitő biróval (*Pk.* 23, 107.)
igy akarják ott, hol szigoru törvény (*Pk.* 5, 23.)
S elértük a negyedik számu poklot (*Pk.* 7, 15.).

Persze olyan hely is akad, ahol egyetlen sorban mindkét jelenségre találunk példát:

boszuddal a bünöst hogy eltalálok (*Pk.* 24, 120.)

A mássalhangzók megnyújtását is leginkább a metrika követeli meg:

Tudom, mit kívánsz tudni és szívessen (*Pk.* 26, 73)
kettőt, egymást érintve oly szorossan (*Pk.* 32, 41.)

Vagyis úgy vélem, hogy a magán- és mássalhangzók hosszúságának jelölésekor nagyobb szerep jut a költői szöveggel szembeni elvárásoknak, mint a nyelvhasználati jellemzőknek.

Ami a központosítást és az írásjelhasználatot illeti, két megjegyzést tehetők. Egyrészt a mondattagolás esetében igen elnagyolt és következtelen a kézirat. Csak olyan általános és banális megjegyzések tehetőek, miszerint általában a tagmondatokat vessző választja el egymástól – ez legalábbis egy tendencia. De nagyon gyakori, hogy sorvégen akkor sem tesz vesszőt Babits, ha ezt a mondat szerkezet egyébként

²⁸⁸ SOLTÉSZ 1965: 11-22. Valamint néhány példa a teljesség igénye nélkül: ÉDER 1997: 494-495; VILCSEK 2003: 388-389; SIPOS 2001: 288-290.

indokolná. Elmondható továbbá, hogy ponttal történt mondatzárás után nagybetűs új mondat következik, ám a felkiáltójel és a kérdőjel nem feltétlenül zár mondatot. A kettőspont és a pontosvessző használata sem mutat következetességet, sőt az sem zárható ki, hogy sokszor az olasz szöveg nyújtotta mintát követi. Gyakori például a hasonlat két tagjának kettősponttal történő elválasztása.

Másfelől az idézőjel-használat esetében nagyon következetes költőnk. Minden nem narrátori megszólalást idézőjelez Babits. Hasonlóan konzekvens a nagybetűhasználat, ami az olasz szövegek mintáját követi. Bár mint jeleztem, nem lehet egyértelműen beazonosítani, hogy melyik olasz kiadás volt Babits forrása (vö. 4.2.), mindenesetre látható, hogy a korabeli kiadások mintájára látja el nagybetűvel költőnk az egyes fogalmakat, Isten és Lucifer attribútumait stb.

És itt tegyünk egy rövid kitérőt. Képes Géza a nagybetűzésben is a szecesszió hatását látta.²⁸⁹ Rába György azonban – néhány példát hozva a fordításból és egy meg nem nevezett olasz szövegközlésből²⁹⁰ – úgy véli, hogy „e vád alól föl kell mentenünk Babitsot”, hiszen a nagybetűk használatának elve „Dantée, és nem a szecesszióé”.²⁹¹ Rába György, miközben teljesen jogosan érvel Képes igencsak rosszindulatú felvetése ellen, egy nem túl szerencsés fordulattal él. Hiszen a nagybetűzés elve természetesen nem Dantée, hanem a 19. századi olasz *Isteni színjáték*-kiadásoké. (Nem ismerjük Dante kéziratát, de kizárt, hogy nagybetűzött volna.)

Kisebb kéziratok

Nem vélem szükségesnek itt a kisebb szövegegységekre, részletekre korlátozódó kéziratok pontos leírását, csupán egyet emelek ki, amely véleményem szerint egy általános alkotói viszonyulásra világít rá. Az OSzK Analekta 284. jelzet alatt őriz egy nyomdai levonatot (= **KPkKorr**), amely a Pokol 3. énekének 7-30. sorait és Babits két javítását tartalmazza. Valószínűleg azért maradt fenn, mert költőnk újpesti barátjának, Hendel Ödönnek ajándékozta (vö. 4.2.1.). A levonat az alábbiak szerint hozza a szöveget:

²⁸⁹ KÉPES 1949: 91.

²⁹⁰ Persze nem nehéz rájönni, hogy az 1921-es, Vandelli által sajtó alá rendezett szövegről van szó, ami azonban nem lehetett Babits forrásszövege.

²⁹¹ RÁBA 1966: 629.

Én nem vagyok egykoru semmi lénnnyel 7
 csupán örökkel s én örökkön állok.
 Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel!«
 E néhány szó setét betűkkel állott 10
 magassan ott felírva egy kapúra.
 S szóltam: »Mester, nem értem, hogy mi áll ott?«
 S ő mint tudásnak és szónak úra: 13
 »Itt el kell hagynod minden törpe gondot
 s mint holtra nézned minden földi búra.
 Elértük, mit ajkam előre mondott, 16
 ahol meglátod a keserű népet,
 a sok gonoszt s eszeveszett bolondot.«
 Aztán, mutatva vidám bátor képet 19
 belém is lelket öntött s kézre fogva
 velem a titkok bús honába lépett.
 Itt sóhajtok, sírás és csikorogva 22
 száz jaj hangzott a csillagtalán éjen,
 hogy könnyem rögtön eleredt csorogva.
 Szörnyű szavak, száz nyelven, bögvé mélyen,
 rekedt jaj, átok durva szólamokból, 26
 kézcsattogás s vad káromlás, kevélyen,
 Oly forgót vert e tág örvénytorokból 28
 az örök időktől fekete légben,
 minőt a forgósél ver a homokból.

Én nem vagyok egykorú semmi lénnnyel,
 csupán örökkel; s én örökkön állok.
 Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel!«
 E néhány szó setét betűkkel állott
 magassan ott felírva egy kapúra
 s szóltam: »Mester, nem értem, hogy mi áll ott?«
 S ő mint tudásnak és a szónak úra:
 »Itt el kell hagynod minden törpe gondot
 s mint holtra nézned minden földi búra.
 Elértük, mit ajkam előre mondott,
 ahol meglátod a keserű népet
 a sok gonoszt s eszeveszett bolondot.«
 Aztán mutatva vidám, bátor képet,
 belém is lelket öntött s kézre fogva
 velem a titkok bús honába lépett.
 Itt sóhajok, sírás és csikorogva
 száz jaj hangzott a csillagtalán éjen
 hogy könnyem rögtön eleredt csorogva.
 Szörnyű szavak, száz nyelven, bögvé mélyen,
 rekedt jaj, átok, durva szólamokból
 kézcsattogás s vad káromlás, kevélyen,
 oly forgót vert e tág örvénytorokból
 az örök időktől fekete légben,
 minőt a forgósél ver a homokból.

A szöveg két jelenségre hívja fel figyelmünket. Egyrészt arra, hogy a levonat sok helyütt hibás szöveget hoz, amely igencsak slendrián másolata a kéziratnak. A vesszőhibákat nem említve, a „sóhajtok”, „sírás” (22) és a 13. sorban elmaradó névelőt kell elsősorban kiemelni. Ha ilyen volt a többi levonat is, akkor bizony Babitsnak és Kaposinak igen sokat kellett javítaniuk. A szöveg olyannyira eltér a kézirattól, hogy valószínűleg helyes Éder Zoltán azon információja, amely szerint „a fordítás kéziratát Komjáthy Aladár másolta le a nyomda számára”.²⁹² Bár az irodalomtörténész nem dokumentálja állítását, talán mégsem kell kételkednünk benne: a kettős áttétel – Komjáthy másolja a kéziratot, s az ő másolatán dolgozik a szedő – némiképp magyarázná a szövegromlást.

²⁹² ÉDER 1966: 125.

Másrészt érdekes, hogy Babits mindössze a két látványos, értelemzavaró hibát javítja: beilleszti a 13. sorba a névelőt, és áthúzza a „sójajtok” fölösleges „t” hangját. Ez viszont annyit jelent, hogy Babits nem volt túl skrupulózus korrektor. Bár ez itt csak feltételezés, hiszen lehetséges, hogy azért nem javít minden kis hibát, mert tudja, hogy úgysem a nyomda számára készíti a korrektúrát, hanem ajándékba szánja.

5.2. Az *Isteni színjáték* kiadásai Babits életében

5.2.1. *Pokol*

A kiadástörténet feltárásában és a bibliográfiai leírásokban – mind a Babits életében, mind pedig halála után megjelent kiadások esetében – a BMB-re, valamint a BMK2-re támaszkodtam, s csak néhol egészítettem ki az adatokat saját kutatásaim alapján. Róna Judit jegyzetei a BMK2-ben olyan részletesek, mind a kiadástörténet, mind pedig az első recenziók kapcsán, hogy fölöslegesnek vélem itt azokat megismételni.²⁹³

Azt az előzetes megjegyzést kell továbbá tennem, hogy a BMB-nek az 1912 és 1939 közötti időszakra vonatkozó adatait szisztematikusan nem is ellenőriztem. Stauder Mária és Varga Katalin, BMB szerkesztői – a kiadások áttanulmányozása, a Corvina című könyvészeti lap vizsgálata és a Révai kiadó Babitscsal kötött szerződéseinek átnézése után – arra az álláspontra jutottak, hogy „karácsony tájkán minden évben piacra került az *Isteni színjáték*”.²⁹⁴ Lévén 1939-ig minden kiadáson csak az 1913-as évszám szerepel, az egyes kötetekről lehetetlen megmondani, hogy mikor került nyomdába, illetve könyvforgalomba.

Legfontosabb fogódzónk így a kiadások szövege lehet, s e tekintetben viszonylag pontos adatokkal szolgálhatok. Mindegy nyolcvan kötet szövegének átvizsgálása alapján úgy vélem, hogy az Athenaeum kiadásig két szövegváltozat létezett: a KPk és a KPk2. Bizonyos, hogy KPk szövege az 1912-es első kiadásban jelent meg. KPk2 tekintetében azonban bizonytalan vagyok. A Corvina 1918-ban reklámozza a második kiadást, de – lévén évszám azon sem szerepel – nem jelenthető ki teljes bizonyossággal, hogy ekkor javítja Babits az első kiadást. Az is lehet, hogy később, például a 30-as

²⁹³ Vö. főleg: BMK2: 465-596.

²⁹⁴ BMB: 8.

években, már a teljes mű kiadása után módosítja költőnk az 1912-es szöveget. Mégis úgy vélem, hogy már 1918-ban új szöveggel lát napvilágot a fordítás; s ezt arra alapozom, hogy könyvtárakban és antikváriumokban ma már nagyon ritkán találkozhatunk KPk-val (az OSzK-ban például nem találtam), míg KPk2 szinte állandó vendége minden budapesti antikváriumnak. Vagyis nagy valószínűséggel KPk csupán egy kiadást ért meg, s a második 1918-as közlés alkalmával már KPk2 került könyvforgalomba.

KPk

1. *Dante komédiája. I. A pokol.* Ford.: Babits Mihály. Az előszót és a „Dante élete” c. tanulmányt írta: Babits Mihály. [Bp. 1912.] Révai, [4], 300 l. Papírkötésben.
2. *Dante komédiája. I. A pokol.* Ford.: Babits Mihály. Az előszót és a „Dante élete” c. tanulmányt írta: Babits Mihály. Bp. [1912.] 1913. Révai, [4], 332 l., 12 t. Zádor István könyvdíszítésével, papír-, vászon-, pergamenkötésben és szarvasbőr borításban.

A *Pokol* első kiadása 1912 novemberének utolsó napjaiban jelent meg nyolcadrét, illetve negyedréte alakú formátumban. A BMB (51.) a Corvina című könyvészeti lap alapján csak föltételezi a nyolcadrét alakú kiadást, amelynek valóban nem láttam eddig nyomát közönyvtárainkban, de lévén jómagam őrzöm egy példányát, így bizonyítottan vélem létezését. Noha a kötetek egyként az 1913-as dátumot hozzák a megjelenés évének, ezt bizonyosan 1912-re kell módosítanunk. A Révai Testvérek részéről Szántó Andor és Molnár Imre 1912 november 18-án arról tájékoztatják Babitsot, hogy két nap múlva lesznek készen a bekötött könyvek.²⁹⁵ Mind a Fogarasi Hírlap, mind pedig az Az Újság december 10-én hírként hozza a kötetek megjelenését. Az első recenziók pedig ugyane hó 20-tól kezdődően jelennek meg. Nyilván üzleti érdek fűződött hozzá, hogy a kiadvány már a karácsonyi könyvpiacra megjelenhessen.

Schöpfung Aladár 1912. április 23-án kelt leveléből feltételezhető, hogy Babits ekkor még nem állapodott meg a kiadás részleteiről Révai Mórral:

a Franklin-társulat igazgatójával, Gárdos Alfréd úrral beszélgettem ma s többek között Önről esett szó. A beszélgetés folyamán Gárdos kijelentette készsége-

²⁹⁵ BML 12-14: 8.

gét arra, hogy esetleg, ha meg tudnának egyezni, ő is szívesen reflektálna az Ön Dante-fordításának kiadására... Ön most már vagy tudja, vagy hamarosan tudni fogja, mit várhat Révától s így a magam részéről érdekében állónak tartanám, hogy addig ne kötelezze el magát velem a míg a Franklin ajánlatáról nincs pontosabb tájékozása.²⁹⁶

Babits magához Schöpflinhez fordult, aki három nappal később tájékoztatta őt Gárdos ajánlatáról:

tegnapi megbeszélésünk eredményét közöltem Gárdos igazgató úrral [!], a ki azt mondta, hogy R. ajánlatánál tudna Önnek úgy anyagilag, mint egyébként is kedvezőbbet nyújtani.²⁹⁷

A „kedvezőbb ajánlat” ellenére Babits a Révainál maradt, s még itáliai nyári útja előtt megbeszélte a kiadóval keret végleges formáját és a betűtípust.²⁹⁸ A fordítás első részletét is leadta elutazása előtt – ezt erősíti meg Komjáthy Aladárnak már Szekszárdról írott levele: „Ha korrektura ívet kapnál Révától, javítsd ki kérlek, ahogy tudod és Szekszárdi címemre küldd el.”²⁹⁹ Bizonyos, hogy a fordítás második részén ekkor még dolgozik. Már Olaszországból hazatérve írja az éppen franciául tanuló Komjáthynak, hogy „elle [la deuxième partie] n’est pas prête que depuis deux jours et je ne l’ai pas encore envoyée.”³⁰⁰

Az 1-5. ívek második korrektúráját szeptember 19-én küldte a kiadó:

van szerencsénk megküldeni a „Pokol” 1-5 ívét második revisére... Az új lenyomatot két példányban küldjük Nagyságodnak kérve, hogy az egyik példányt annak az úrnak sziveskedjék átadni, akit a revizióra felkért. – A levonat egy harmadik példányát Nagyságodra való hivatkozással egyidejűleg [!] elküldjük Kaposy József urnak.³⁰¹

Nincs dokumentum arról, hogy ki volt a másik korrektor – ha volt egyáltalán.

Ugyanezen levéllel kapja kézhez Babits a kerethez a színmintákat, és felkéri a Kaposinak szóló ajánlás „jó tollal és intenzív fekete ténrtával” írandó szövegének megküldésére. Továbbá kéri tőle azt a szövegkiadást, amelyből maga készítette a

²⁹⁶ BML 11-12: 129.

²⁹⁷ BML 11-12: 130.

²⁹⁸ BML 11-12: 150.

²⁹⁹ BML 11-12: 157.

³⁰⁰ BML 11-12: 167.

³⁰¹ BML 11-12: 183-184.

kötetbe illesztendő ábrákat – a Pokol függőleges keresztmetszetét, a nyolcadik kör keresztmetszetét, és Mantova környékének térképét. Babits eleget tett a kérésnek, mert október 5-én a kiadó jelzi, hogy a Babits által választott szín nem megfelelő:

A papir színe is inkább a 2. számú cinóber-vörös színt kívánja meg, a mely ezen a papíron jól jut érvényre a nélkül, hogy a szöveget nyomná.... A 2. számú szín ezenfelül sokkal közelebb áll az olasz kiadás kereteinek színéhez, mint a carmin-piros.³⁰²

Sárközy Péter nagyon meggyőző hipotézise szerint a *Pokol*-kiadás mintája az Olschki kiadó által 1911-ben publikált bibliofil Dante-kiadás, illetve a Treves kiadó gondozásában megjelent D'Annunzio könyvek lehettek.³⁰³ Gabriele D'Annunzio 1902-ben megjelent *Francesca da Rimini* című tragédiája küllemében nagyon hasonlít a 12-es Révai kiadású *Pokoltra*. Bár ebben a piros keret nem fut végig a szövegen minden oldalán, csupán az első számozatlan oldalakon – ott viszont a keret és a szöveg mérete is megegyezik a mi kiadásunkéval. A Passerini szöveggondozását dicsérő Olschki kiadású bibliofil, 306 példányban megjelent, bőrkötéses *Isteni színjáték* szintén csak az első lapokon keretezi a szöveget, itt viszont az ornamentika áll közel a babitsi *Pokolhoz*, illetve a másik két főrész első kiadásához.

A keret erősen determinált „kiválasztása” után az első ívek nyomása megkezdődött, de Babits még október 25-én sem küldte vissza a második rész korrektúráját, ami némi aggodalomra adott okot a kiadónak.³⁰⁴ Ettől függetlenül a könyv elkészült és decemberi könyvpiac egyik újdonsága lett.

A gondos Kaposi, valamint a fordítást és korrektúrázást néhol együtt végző Babits munkájának ellenére a szövegben maradtak hibák, melyeknek természete két jelenségre enged következtetni.

Valószínű, hogy a szedő, vagy esetleg a kéziratot a nyomda számára lemásoló Komjáthy Aladár saját nyelvérzékét érvényesítette a magánhangzók hosszúságának jelölésekor, hiszen számos olyan példát találunk, ahol a kéziratban még a rövid variáns szerepel, a szövegben viszont már a hosszú hangzó:

³⁰² BML 11-12: 195.

³⁰³ SÁRKÖZY 2002: 610.

³⁰⁴ BML 11-12: 215.

K1

Vagy aj, mért kell így fájni a bűnöknek
Látod, fiam, most mily tűnő sohajba
szomorú néppel és szigoru haddal
S láttam egyet, mint egy tágöblü kobzot

KPk

Vagy aj, mért kell így fájni a bűnöknek (*Pk.* 7, 21.)
Látod, fiam, most mily tűnő sóhajba (*Pk.* 7, 61.)
szomorú néppel és szigorú haddal (*Pk.* 8, 69.)
S láttam egyet, mint egy tágöblü kobzot (*Pk.* 30, 49.)

A hosszú hangzó rövidülésére is van példa:

kik megelőztek a simóniában

kik megelőztek a simoniában (*Pk.* 20, 47.)

Bizonyosra vehető, hogy ezek a változtatások nem Babitsnak köszönhetik létüket, hiszen mindenütt olyan módosulásokról van szó, melyek ellentétesek a metrikai szabállyal.

Ez viszont arra világít rá, hogy Babits valószínűleg nem volt gondos korrektor, ami érthető is, ha meggondoljuk, milyen intenzitással dolgozott a fordítás befejezésén, amikor már korrektúráznia kellett az első íveket.

Ha viszont Babits még a metrikára sem figyelt túlságosan, akkor nem valószínű, hogy például a központozásra különösebben ügyelt volna. Úgy vélem, hogy a KPk kissé módosuló, és K1-hez képest talán valamivel konzekvensebb központozása nem elsősorban Babits javításainak köszönhető. Hogy mégis kinek, azt nem tudom megmondani. Minimum hárman dolgoztak költőnkön kívül a szövegen: a nyomda, Kaposi és Komjáthy.

Noha kétségtelen, hogy KPk a szöveg hagyomány egyik kitüntetett darabja, s talán ennek elkészültén fáradozott legkitartóbban és leghosszabb ideig Babits, vagyis ez lehetne a szerzői akarat eminens képviselője, mégsem vélem, hogy például a nyelvhasználat és a központozás terén valóban e kiadás lenne az *intentio auctoris* legfontosabb megnyilvánulása.

A kéziratához képest két nagyon jelentős változtatásra kell még felhívnom a figyelmet, a cím megváltozására és a bevezető tanulmány és az énekbevezetők beillesztésére. A *Dante élete* forrásait és az általa megfogalmazódó Dante-értelmezést részletesen vizsgáltam már (vö. 3.3.). A jegyzetekkel kapcsolatban pedig az az észrevétel tehető, hogy rendkívül szüksézuak és Babits konzekvensen érvényesíti bennük azt a szándékát, hogy csak a legszükségesebbet nyújtsa át a „művelt olvasónak”.³⁰⁵ Egyébként az elv, miszerint nem sor szerinti kommentárt ad, hanem csupán néhány

³⁰⁵ KPk: 2.

bevezető sort minden ének elején, MARGERIE kiadásából származik, mint erre maga Babits figyelmeztet a *Dante fordításában*.³⁰⁶

A cím módosulását *Isteni színjátékról Komédiára*, talán az eredetinek való megfelelés motiválta, hiszen a dantei mű címe *Comedia* lenne, legalábbis így hivatkozik önnön szövegére Dante. (Köztudott, hogy a *Divina* jelző 1555-ös betoldás.) De nem zárható ki, hogy az új címmel Babits saját fordításának másságára figyelmezteti az olvasót, vagyishogy a Szász-féle fordítástól való távolság jelzése is belejárt az címmódosításba. (Szász Károly jelentette meg *Isteni színjáték* címen a szöveget.)

KPK2

3. Dante komédiája. 1. A pokol. Bp. [1918.] 1913. Révai, 300 l. Zádor István könyvdíszítésével, papír-, vászon-, pergamenkötésben és szarvasbőr borításban, negyed-, illetve nyolcadrét alakban.
4. *Dante komédiája. 1. A pokol.* Fordította Babits Mihály. Az Előszót írta Babits Mihály. Bp. [1920.] 1913. Révai, [4] 332 l., 12 t. Zádor István könyvdíszítésével; a Corvina nov. 19-én egy Purgatóriummal összekötött változatot jelez.
5. *Dante komédiája. 1. A pokol.* Ford.: Babits Mihály. Az előszót és a „Dante élete” c. tanulmányt írta: Babits Mihály. [Bp. 1923.] Révai, [4], 300 l.

Mint jeleztem, nem lehet egyértelműen megmondani, hogy mikor jelent meg új szöveggel a *Pokol*, de annak a gyanúmnak is hangot adtam már, hogy 1918-ban, a második kiadás alkalmával.³⁰⁷

Valójában csupán a költői szöveg az, ami néhány helyen módosult, mert a bevezetők, a *Dante élete* nyomdahibákkal került újranyomásra. Ez alapján bizonyosnak látszik, hogy csak a verses részeket szedték újra.

Az alábbi változtatások érdemelnek figyelmet:

Babits kijavítja a 4. ének 132. sorának félrefordítását. Ebben talán Radó Antal recenziója is motiválja (vö. 2. 2.1.).³⁰⁸

A leglényegesebb és konzekvensen érvényesülő változtatást a metrikai szabálykövetés indokolja. Érdemes megvizsgálni az előzőekben már látott példákat, ahol

³⁰⁶ BMET: II, 284.

³⁰⁷ Valójában ez igen halvány gyanú, mert maga Babits „egyszerű stereotip lenyomat”-nak mondja a kiadást egy korabeli levelében. Vö.: BML 18-19: 190. A kiadással kapcsolatban ld. még BMK 3: 406; 408.

³⁰⁸ Radó, valamint Froznik György is felhívta Babits figyelmét a hibára: BML 12-14: 81. 1914.

Babits minden hangzót a kéziratnak és a jambusi sor megkívánta igényeknek megfelelően javít:

KPk	KPk2
Vagy aj, mért kell így fájni a bűnöknek	Vagy aj, mért kell így fájni a bűnöknek (Pk. 7, 21.)
Látod, fiam, most mily tűnő sóhajba	Látod, fiam, most mily tűnő sohajba (Pk. 7, 61.)
szomorú néppel és szigorú haddal	szomor <u>u</u> néppel és szigor <u>u</u> haddal (Pk. 8, 69.)
S láttam egyet, mint egy tágöblű kobzot	S láttam egyet, mint egy tágöbl <u>ü</u> kobzot (Pk. 30, 49.)
kik megelőztek a simoniában	kik megelőztek a simóniában (Pk. 20, 47.)

Úgy vélem, hogy itt valóban Babitsnak köszönhetőek a javítások, s így a KPk2 alapján elvileg nagyobb biztonsággal következtethetnénk költőnk írásjelhasználatára és központosására is. Ám világos, hogy e terület nem igazán érdekli Babitsot, hiszen amíg a metrikát következetesen javítja, központoszási változtatása szinte alig van.

Noha a KPk2 szöveg sokban javult, de legalábbis következetesebb lett, találhatóunk olyan helyeket, ahol nem javítja Babits a szöveget, holott a metrika megkívánná:

És közte s a szirtláb közt hosszú sorban (Pk. 12, 55.)

Meglepő továbbá, hogy néhány sajtóhiba ekkor került a szövegbe:

aranykor volt **volt** királya idejében. (Pk. 14, 96)
oly nehéz, moccani se bírna már-már (Pk. 30, 107.)

A további, immár a *Purgatórium* és a *Paradicsom* kiadásaival egybekötött kötetek mindegyike természetesen KPk2 szövegét hozza.

5.2.2. *Purgatórium* és *Paradicsom*

A két főrész szövegét jelent tanulmányban nem vizsgálom, így csupán a bibliográfiai adatok közlésére szorítkozom. Egyébiránt az első kiadások szövege nem változik az 1939-es Athenaeum által kiadott szövegig.

KPg Dante komédiája. 2. A purgatórium. Ford.: Babits Mihály. Bp. [1920.] Révai, [4], 296 l.

KPr Dante komédiája. 2. A paradicsom. Ford.: Babits Mihály. Bp. [1923.] Révai, [4], 310 l.

5.2.3. *Isteni színjáték*

A három főrész egybefűzve

6. *Dante komédiája. A pokol. A purgatórium. A paradicsom.* Ford.: Babits Mihály. Bp. [1924.] Révai. A Corvina dec. 6-án reklámozza a fordítás mindhárom részének papírkötésű, közös tokkal ellátott változatát.
7. *Dante komédiája. 1. A pokol. A purgatórium. A paradicsom.* Ford.: Babits Mihály. Bp. [1927.] Révai. A Corvina okt. 2-án reklámozza a fordítás mindhárom részének fűzött, vászon és egészvásznon kötésű változatát, majd okt. 16-án a fűzött köteteket megjelentként említi.
8. *Dante komédiája. 1. A pokol. 2. A purgatórium. 3. A paradicsom.* Ford.: Babits Mihály. Az Előszót és a „Dante élete” c. tanulmányt írta: Babits Mihály. [Bp. 1930.] Révai.
9. *Dante komédiája. 1. A pokol. 2.(A purgatórium.) 3.(A paradicsom.)* Ford.: Babits Mihály. (Az Előszót és a „Dante élete” c. tanulmányt írta: Babits Mihály.) [Bp. 1935.] Révai. Egy kötetben, bibliapapíron, egészvásznon kötésben, valamint három kötetben, egészvásznon kötésben, tokkal. Feltehetőleg a Zádor István díszítette változat is megjelent egészbőr kötésben, illetve Fáy Sándor tervezésében fűzve, egészvásznon, pergamen és antilop kötésben.

A *Purgatórium* és a *Paradicsom* szövege a fenti kiadásokban (újraközlésekben) mindenütt: KPg és KPr, a Pokol pedig természetesen KPk2.

IszA

10. *Dante komédiája.* [Ford.: Babits Mihály.] (Bp. 1939.) Athenaeum, [4], 519, [1], l. /Babits Mihály összegyűjtött munkái 10./

A teljes *Isteni színjáték* 1939-ben egy kötetben és a három főrészt teljes egységben találva, az Athenaeum összkiadásának 10. darabjaként látott napvilágot.

A kötet sajtó alá rendezését Babits 1938 elején kezdhette meg, legalábbis *Beszélgetőfüzete*iben ekkor találjuk az első utalást a fordítás revíziójának gondolatáról. Egy 1938. március 22-én kelt bejegyzésben Elek Artúrral beszélgetve az alábbiakat mondja: „Nagyon jó volna. A kommentárt is máshogy csinálnám, népszerűbben. (A lapok alatt.) A fordítást nem igen, de az előszó és kommentár.”³⁰⁹ Vagyis egyrészt ekkor még nem kezdte el a munkát, de a terv már készen állott, mégpedig úgy, ahogyan az mintegy másfél évvel később meg is valósult: a fordítás szövege nem változott jelentősen, a magyarázó apparátus viszont alapvetően módosult. Amikor 1939-ben megjelent a szöveg Babits joggal ítéltette befejezettnek művét, hiszen szándékának megfelelően átalakult a fordítás.

A kiadáshoz írott *Előszó*ban Babits elmondja, hogy nagyobb átdolgozásra készült, ám a kedvezőtlen körülmények nem adtak „időt és lehetőséget” egy ilyen „széleskörű tanulmányhoz”, ezért csak „kicsiségekben és külsőségekben” változtatott a művön: a fordítás szövegében „csak a magyar vers kedvéért” eszközölt néhány javítást, a bevezető tanulmányt kibővítette, a kommentárt a lapaljára csoportosítván áttekinthetőbbé tette, a tárgymutatót pedig egységesítette. Majd kijelenti: „Mindez bizonyára növeli használhatóságát művemnek, mely evvel az átalakítással kapta meg a végleges formát.”³¹⁰

Lássuk tehát melyek azok a kicsiségek, amiken Babits még ekkor is változtatott. Ismét csak – ahogy maga a szerző is jelzi – a metrikai javításokra kell felhívni a figyelmet.

KPk2

IszA

Felelte: »Vív a két párt hosszú párbajt

Felelte: »Vív a két párt hosszu párbajt
(Pk. 6, 64)

És közte s a szirtláb közt hosszú sorban

És közte s a szirtláb közt hosszu sorban
(Pk. 12, 55.)

Elvétve egész sorok, illetve kifejezések változnak meg:

³⁰⁹ BMBF: I, 558.

³¹⁰ ISZA: 3.

KPk2

IszA

Vergiliusz ekként beszélt nekem tárt

költóm átfont, kettőnkől kötve nem-tág
(Pk. 31, 134)

annak, **ki ingott jobbra-balra** eddig.

annak, **ki áttalt szintvallani** eddig
(Pk. 6, 69.)

az előtt rendült ez a csúf vidék át

ő előtte rendült e csúf vidék át, (Pk. 12, 40)

Persze – miközben elmondható, hogy sokat javult a szöveg –, néhol komoly sajtóhibák is megjelennek:

Most magával volt mesterem, a lépcsőt (Pk. 26, 13.)

s Mózeset, **törvénybölcs, törvénytiszta** hőst; (Pk. 4, 57.)

A legjelentősebb változás azonban, miként KPk esetében is, a jegyzetelés, a bevezető tanulmány és a cím módosulása. A jegyzeteket valóban könnyebben kezelhetővé és „népszerűbbé” alakítja Babits, de érdemben nem változtat rajtuk. Gyakorlatilag KPk énekbevezetőit szabdalja fel, és lapalji kommentárként rendeli a sorokhoz. A *Dante élete* viszont sokkal bővebben, a szövegből vett idézetekkel tarkítva nyújtja a bio-bibliográfiai bevezetőt és Babits Dante-interpretációját. Egyébként sem a szöveg logikai vezetése, sem érvrendszere nem változik, legfeljebb hangsúlyaiban módosul. Ám ezen változtatásokat nem ISzA szövegén dolgozva eszközli Babits, hiszen a *Dante élete* változatlan utánközlése az 1930-ban megjelent *Dante* című kisonográfának. (vö. 3.3.)

A cím kérdésében bizonytalan vagyok. Talán azért változtatja vissza Babits *Isteni színjátékra* a címet, hogy ezzel is alkalmazkodjon a hagyományhoz, hiszen a KPk címadásától függetlenül sokszor még Babits fordítását is a Szász Károlytól hagyományozódó címmel illetik a korabeli szerzők és kritikusok.

IszR

11. *Dante [Alighieri]: Isteni Színjáték.* Babits Mihály fordítása. Az Előszót és a Dante élete c. tanulmányt Babits Mihály írta. [Javított kiadás] [Bp. 1940.] Révai, [7], 520 l.
Füzve, nyersvásznon kötésben.
12. *Dante [Alighieri]: Isteni Színjáték.* Babits Mihály fordítása. (Az Előszót és a „Dante élete” c. tanulmányt írta: Babits Mihály.) (Bp. 1943.) Révai, [11], 520, [1] l.

13. *Dante [Alighieri]: Isteni Színjáték.* Babits Mihály fordítása. (Bp. 1944.) Révai, [11], 519, [1] l.
14. *Dante [Alighieri]: Isteni Színjáték.* Babits Mihály fordítása. (Az Előszót és a „Dante élete” c. tanulmányt írta: Babits Mihály.) (Bp. 1945.) Révai, [11], 519, [1] l.
15. *Dante [Alighieri]: Isteni Színjáték.* 11. kiadás. Ford.: Babits Mihály. (Az Előszót és a „Dante élete” c. tanulmányt írta: Babits Mihály.) Bp. 1949. Révai, [11], 519, [1] l.
16. *Dante [Alighieri]: Isteni Színjáték.* 12. kiadás. Ford.: Babits Mihály. (Az Előszót és a „Dante élete” c. tanulmányt írta: Babits Mihály.) Bp. [1950.] 1949, Révai, [11], 519, [1] l.

Egy évvel az IszA megjelenése után a Révai kiadó is közölni kívánta a fordítás új és végleges formáját, de a szedés átengedéséről nem tudtak megállapodni az Athenaeummal, így újra kellett szedni a teljes szöveget. A munkát nyilván az egy évvel korábbi szövegváltozat alapján végezték, de Babits kapott korrektúrát, melyet javított is, vagyis e változat sem mechanikus másolata az utolsó előtti kiadásnak, hanem egyértelműen magán viseli a szerzői auktoritás jóváhagyását, igaz a változtatások kicsik, ám mintegy betetőzik azon tendenciákat, melyeket a kiadástörténet gyors áttekintése során tapasztalhattunk.

A metrika tovább pontosul:

IszA
Azért mondtam, hogy szíved megbúsítsa

IszR
Azért mondtam, hogy szíved megbúsítsa
(Pk. 24, 151.)

és néhány sajtóhibát, miként az IszA fent jelzett hibáját, javítja Babits:

IszA
s Mózeset, **törvénybölc**s, **törvénytiszt**a hőst

IszR
s Mózeset, a jámbor, törvényhozó hőst;
(Pk. 4, 57.)

Ugyanakkor az tapasztalható, hogy nagyon kevés változtatás jellemzi a szöveget, ami azt jelzi, hogy a Révai szedője nagyon pontosan és alaposan dolgozott, vagy Babits javított nagyon odafigyelve. Inkább az elsőre hajlanék, mert a szöveg néhány nagyon durva sajtóhibát is érintetlenül hagy, ami inkább egy gondos tipográfus, semmint egy odafigyelő korrektort sejtet. A *Dante életének* 36. fejezetének első soraiban például

Babits a „tudományával” szót kívánja írni, de lévén sorvégre került, el kellett választani. Az IszA szedője figyelmetlenül vesszőt rak az elválasztójel helyére, így viszont a „tudományá, val” alak kerül be a szövegbe. IszR szedője, mechanikusan és pontosan végezve munkáját megismétli a hibát, Babits viszont nem javítja.

5.3. Az *Isteni színjáték* kiadásai Babits halála után

Az itt felsorolt kiadások szövegét nem ellenőriztem, s még azt sem vizsgáltam meg, hogy az előszóiban, illetve utószóiban közzétett szöveggondozói elvekhez tartják e magukat a sajtó alá rendezők. (Már ahol vannak szöveggondozói elvek.)

17. *Dante [Alighieri]: Isteni Színjáték. (Divina Commedia).* Ford.: Babits Mihály. (Bev. ... és Babits Mihály jegyzeteit kiegészítette Kardos Tibor.) Bp. 1957. Európa, XLIV, 499. l. /A világirodalom klasszikusai/
18. *Dante [Alighieri]: A pokol.* [Ford.:] Babits Mihály. Az Előszót és a „Dante élete” c. tanulmányt írta: Babits Mihály. Graz 1960. Akad. Druck. U. Verlag, [2], 329, [3] l. /Magyar könyvtár/
19. *Dante összes művei.* Szerk., szövegg., utószó Kardos Tibor, Bp. Magyar Helikon, 1962, 1218, [1].
20. *Dante összes művei.* [Javított kiadás] Szerk., szövegg., utószó Kardos Tibor, Bp. Magyar Helikon, 1965, 1218, [1].
21. *Dante Alighieri: Isteni Színjáték.* Ford.: Babits Mihály. (Jegyz.: Kardos Tibor. Utószó: Berkovits Ilona: A budapesti Dante-kódex.) [Bp.] Magyar Helikon, 1965, 636. l.
22. *Dante Alighieri: Isteni Színjáték. (Divina Commedia).* 5. kiad. Ford.: Babits Mihály. (Jegyz.: Kardos Tibor.) Bp. 1968. Európa, 468, [4] l.
23. *Dante Alighieri: Isteni Színjáték. (Divina Commedia).* 6. kiad. Ford.: Babits Mihály. (Jegyz.: Kardos Tibor.) [Bp.] 1971. Európa, 470 l.
24. *Dante Alighieri: Isteni Színjáték. (Divina Commedia).* 7. kiad. Ford.: Babits Mihály. (Jegyz.: Kardos Tibor.) Bp. 1974. Európa, 470, [4] l.
25. *Dante Alighieri: Isteni Színjáték. Pokol. Purgatórium. Paradicsom.* Ford.: Babits Mihály. Illusztrálta: Zürgő János. (Békéscsaba-Gyoma) 1977. Kner ny., 297, [3]; 290, [2], 296, [4] l. /Klasszikusok miniben/
26. *Dante Alighieri: Isteni Színjáték. (Divina Commedia).* (Ford.: Babits Mihály. Jegyz. és utószó Kardos Tibor.) [Bp.] 1982. Európa, 575, [2] l. /A világirodalom klasszikusai (Új sorozat)/

27. *Dante Alighieri: Isteni Színjáték. (Divina Commedia).* Ford.: Babits Mihály. (Jegyz.: Kardos Tibor.) [Bp.]-Bukarest 1985. [Európa]-Kriterion, 480, [4] l.
28. *Dante Alighieri: Isteni Színjáték.* Ford. [és bev.]: Babits Mihály. (A szöveget gondozta, az utószót és a jegyzeteket írta Belia György. Illusztrálta: Borsos Miklós.) Bp. 1986. Szépirodalmi Könyvkiadó, 617, [1] l. /Babits Mihály művei/. Kék egésvászon kötésben.
29. *Dante Alighieri: Isteni Színjáték.* Salvador Dali festményeivel. [Ford.: Babits Mihály.] Bp. 1987. Helikon, 317 l.
30. *Dante Alighieri: Pokol.* Az Isteni Színjáték első része. Ford.: Babits Mihály. Utószó, jegyz.: Madarász Imre. Bp. 1992. Európa, 215, [1] l. /Európa diákkönyvtár/
31. *(Dante Alighieri): Isteni Színjáték. La divina commedia.* Ford.: Babits Mihály. [Szentendre] (1993. Interpopulart), 319. l. /Diák-, és házikönyvtár 23., Populart füzetek/
32. *Dante [Alighieri]: Isteni színjáték.* Ford.: Babits Mihály. Szerk. és előszó: Kaiser László. Utószó: Kardos Tibor. [Bp.] 1994. Talentum-Akkord, 543. l. /Talentum diákkönyvtár/
33. *Dante Alighieri: Isteni színjáték.* Babits Mihály fordításában. Előszó, bev.: Babits Mihály. Gustav Doré százharmincöt illusztrációjával. Utószó helyett: Babits Mihály: A Dante fordítása. [Bp.] 1994. Kossuth, 424, [4] l.
34. *Dante Alighieri: La divina commedia* [ford. és a jegyzeteket írta Babits Mihály]; [a szöveget gond. és az utószót írta Tarbay Ede]; [a kísérő tanulmányt írta Sárközy Péter]; [... ill. Sinkó Veron]. Budapest, Szt. István Társ., 2002. 618, [3] p., ill.; 21 cm.

BIBLIOGRÁFIA

Babits műfordításkötetei (Az *Isteni színjátékon* kívül)

- WILDE Oscar *verseiből*. Ford.: BABITS Mihály, Bp., Athenaeum, 1916. /Modern könyvtár/
- SHAKESPEARE, *A vihar*. Ford.: Babits Mihály, Bp., Athenaeum, 1916.
- Immanuel KANT, *Az örök béke*. Ford.: Babits Mihály, Bp., Új Magyarország, 1918. /Természet és társadalom 1./
- BABITS Mihály, *Pávatollak. Műfordítások*. Bp., Táltos, 1920.
- GOETHE, *A napló*. Ford.: BABITS Mihály. Bp., Genius, 1920.
- WILDE Oscar *verseiből*. 2. kiadás. Ford.: BABITS Mihály, Bp., Athenaeum, 1921 [1922]. /Modern könyvtár/
- Erato. Az erotikus világköltészet remekei. Műfordítások*. Ford.: BABITS Mihály, Wien, Hellas, 1921.
- Theophile GAUTIER, *Kleopatra egy éjszakája*. Ford.: BABITS Mihály, Bp., Genius, 1922.
- Charles BAUDELAIRE, *Romlás virágai*. Ford.: BABITS Mihály, SZABÓ Lőrinc, TÓTH Árpád, Bp., Genius, 1923. /Nagy írók – nagy írások II. VI./
- Charles BAUDELAIRE, *Romlás virágai*. Ford.: BABITS Mihály, SZABÓ Lőrinc, TÓTH Árpád, 2. kiadás. Bp., Genius, 1923.
- POE Edgar, *Groteszk és arabeszk. Elbeszélések és fantáziák*. Ford.: Babits Mihály, Bp., Athenaeum, 1928. /Híres könyvek XIX./
- Theophile GAUTIER, *Cleopatra egy éjszakája*. Ford.: Babits Mihály, Bp., Genius, 1930.
- BABITS Mihály, *Oedipus király és egyéb műfordítások*. Bp., Athenaeum, 1931.
- Amor Sanctus. Szent szeretet könyve. Középkori himnuszok latinul és magyarul*. Ford. és magyarázta BABITS Mihály, Bp., Magyar Szemle Társaság, 1933 [1932.]. /A Magyar Szemle könyvei VI./
- BABITS Mihály *kisebb műfordításai*, Bp., Athenaeum, 1939. /Babits Mihály összegyűjtött munkái 9./
- SOPHOKLES, *Oidipius király. (Oidipous Tyrannos.) Oidipus Kolonosban. (Oidipous epi Kolónó.)* Ford.: BABITS Mihály. Utószó: Moravcsik Gyula, Bp., Franklin-Parthenon, 1942 [1941.]. /A Parthenon kétnyelvű klasszikusai/

HIVATKOZOTT *DIVINA COMMEDIA* KIADÁSOK ÉS FORDÍTÁSOK

- ANGYAL Dante ALIGHIERI *Divina Commediája. A pokol*, ford., jegyz. ANGYAL János, Bp., Aigner Lajos Kiadó-hivatala, 1878.
- BERTHIER *La Divina Commedia* di DANTE con commenti secondo la scolastica del P. Gioachino BERTHIER. Freiburg, Libreria dell'Università, 1892 [-97].
- BOSCO-REGGIO Dante ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, ed. Umberto BOSCO e Giovanni REGGIO, Firenze, Le Monnier, 1979.
- CARY *The vision, or, Hell, Purgatory, and Paradise*, of Dante ALIGHIERI, translated by Henry Francis Cary, London, Smith, 1845.
- CASINI Dante ALIGHIERI, *La Divina Commedia* con il commento di Tommaso CASINI, Firenze, Sansoni, 1889.
- GIACALONE Dante ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, ed. Giuseppe GIACALONE, Roma, A. Signorelli, 1968.
- HASELFOOT *The Divina Commedia* of Dante ALIGHIERI, translated line for line in the terza rima of the original with notes by Frederick HASELFOOT, London, Paul Trench, 1887.
- HETTINGER *Die Göttliche komödie* des Dante ALIGHIERI; nach ihrem wesentlichen Inhalt und Charakter dargestellt von Dr. Franz HETTINGER, ein Beitrag zu deren Würdigung und Berständniss, Freiburg im Breisgau, Herder, 1889.
- KANNEGIESSER *Die Göttliche Komödie* des Dante ALIGHIERI I-III, aus dem Italic nischen übersetzt und erklärt von Karl Ludwig KANNEGIESSER, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1873.
- LEONARDI Dante ALIGHIERI, *Commedia*, ed. Anna Maria CHIAVACCI LEONARDI, Bologna, Zanichelli, 2001.
- LITTRÉ Dante ALIGHIERI, *L'enfer*, mis en vieux langage françois et en vers, accompagne du texte italien et contenant des notes et un glossaire par Emile LITTRÉ, Paris, Hachette et Cie, 1879.
- MARGERIE *La Divine Comedie* de Dante ALLIGHIERI I-II; traduction en vers francais accompagnee du texte italien, d'une introduction historique et de notices explicatives en tete de chaque chant par Amedee de MARGERIE, Paris, Retaux, 1900.
- MESTICA *La Commedia* di Dante ALIGHIERI esposta e commentata da Enrico MESTICA, Firenze, R. Bemporad, 1921-22. [Első kiadás: 1908]
- MOMIGLIANO Dante ALIGHIERI, *La Divina Commedia* commento di Attilio MOMIGLIANO. Firenze, G. C. Sansoni, 1979.

- NOTTER Dante ALIGHIERI, *Göttliche Komödie I-II*, übersetzt und erläutert von Friedrich NOTTER, Stuttgart, P. Neff, [1887].
- PETROCCHI 1994 Dante ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata I-IV*, ed. Giorgio PETROCCHI, Torino, Einaudi, 1994².
- PHILALETHES *Göttliche Comödie* Dante ALIGHIERIS metrisch übertragen und mit kritischen und historischen erläuterungen versehen von Philalethes, Leipzig, B. G. Teubner, 1868.
- POLETTI Dante ALIGHIERI, *La Divina Commedia con commento del prof. Giacomo POLETTI I-III.*, Roma-Tournay, Desclée-Lefebvre, 1894.
- RATISBONNE *La Divine Comedie* de DANTE, traduite en vers, tercet par tercet avec le texte en regard par Louis RATISBONNE, Paris, Levy, 1900.
- SAPEGNO Dante ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, ed. Natalino SAPEGNO. Firenze, La Nuova Italia, 1968.
- SCARTAZZINI 1900 Dante ALIGHIERI, *La Divina Commedia I-IV.*, ed. Giovanni Andrea SCARTAZZINI, Leipzig, Brockhaus, 1874-1890. [Második, javított kiadás: 1900.]
- SCARTAZZINI-VANDELLI 1903 *La Divina Commedia col commento di G. A. SCARTAZZINI*, rifatto da Giuseppe VANDELLI, Milano, Hoepli, 1903.
- SCHLEGEL *Dantes Werke. „der unbekante Dante“*, ed. Albert RITTER, übertr. von A. W. SCHLEGEL; K. FÖRSTER; K. L. KANNEGIESSER; A. RITTER, Berlin, Grosse, 1922.
- STRECKFUSS *Die Göttliche Komödie (Halle)* des Dante ALIGHIERI, übersetzt und erläutert von Karl STRECKFUSS, Braunschweig, Schwetschke, 1871.
- SZÁSZ 1985 Dante ALIGHIERI *Isteni színjátéka. A pokol*, ford., bev., jegyz. SZÁSZ Károly, Bp., M. T. Akadémia, 1885.
- TOMMASEO Dante ALIGHIERI, *La Divina Commedia con le note di Niccolò TOMMASEO*, ed. Umberto COSMO. Torino, UTET, 1927.
- TORRACA Dante ALIGHIERI, *La Divina Commedia commentata da Francesco TORRACA*, Milano-Roma, Dante Alighieri, 1905.
- WRIGHT *The Divine Comedy of Dante ALIGHIERI*, translated into english verse by Ichabod Charles WRIGHT; illustrated with engravings on steel, after designs by FLAXMAN, London, George Bell & Sons, 1907.
- ZIGÁNY Dante ALIGHIERI, *A Pokol. Az „Isteni Színjáték” első része*, ford. ZIGÁNY Árpád, Bp., Schimkó Gyula könyvkereskedése, 1908.
- ZOOZMANN Dante ALIGHIERI, *Die Gottliche Komödie* übersetzt von Richard Zoozmann mit Einführungen und Anmerkungen von Constantin Sauter, Freiburg im Breisgan, Herder, [1911].
- WITTE DC *La Divina Commedia di Dante ALIGHIERI* ricorretta sopra quattro dei più autorevoli testi a penna da Carlo WITTE, Berlin, 1862.
- WITTE GK Dante ALIGHIERI's *Göttliche Komödie* übersetzt von Karl WITTE I-II, Berlin, 1876³.

Hivatkozott irodalom

- ANGYAL D. 1903 ANGYAL Dávid, *Bevezetés* = PÉTERFY Jenő, *Összegyűjtött munkái*, szerk. ANGYAL Dávid, Bp., Franklin, 1901-1903.
- APRÓ 1983 APRÓ Ferenc, *Babits Szegeden*, Szeged, Somogyi Könyvtár, 1983.
- BE *Babits Emlékkönyv*, szerk. Illyés Gyula, Bp., Nyugat, 1941.
- BH *Babits hangja*, Bp., Hungaroton, 1984.
- BMB *Babits Mihály Bibliográfia*, szerk. Stauder Mária, Varga Katalin, Bp., Argumentum, 1998.
- BMBF *Babits Mihály beszélgetőfüzetek I-II*, szerk. BELIA György, Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1980.
- BMDan *Babits Mihály, Dante. Bevezetés a Divina Commedia olvasásához*, Bp., Magyar Szemle Társaság, 1930.
- BMEE *Babits Mihály, Egyetemi előadások 1919. Szabó Lőrinc gyorsírásos lejegyzése alapján*, szerk. LIPA Tímea, Budapest, Ráció, 2014.
- BMEIT *Babits Mihály, Az európai irodalom története*, szerk. BELIA György, Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1979.
- BMET *Babits Mihály, Esszék, tanulmányok I-II*, szerk. BELIA György, Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1978.
- BMK 1 RÓNA Judit, *Nap nap után. Babits Mihály életének kronológiája. 1883-1908*, Budapest, Balassi, 2011.
- BMK 2 RÓNA Judit, *Nap nap után. Babits Mihály életének kronológiája. 1909-1914*, Budapest, Balassi, 2013.
- BMK 3 RÓNA Judit, *Nap nap után. Babits Mihály életének kronológiája. 1915-1920*, Budapest, Balassi, 2014.
- BMKL *Babits Mihály kéziratok és levelezése I-IV*, szerk. Cséve Anna, Kelevéz Ágnes, Melczer Tibor, Nemeskéri Erika, Bp., Argumentum, 1993.
- BMKM *Babits Mihály kisebb műfordításai*, szerk. BELIA György, Bp., Szépirodalmi, 1981.
- BML 90-06 *Babits Mihály levelezése 1890-1906*, szerk. ZSOLDOS Sándor, Bp., Historia Litteraria Alapítvány – Korona Kiadó, 1998.
- BML 07-09 *Babits Mihály levelezése 1907-1909*, szerk. SZÖKE Mária, Bp., Akadémiai Kiadó, 2005.
- BML 09-11 *Babits Mihály levelezése 1909-1911*, szerk. SÁLI Erika, TÓTH Máté, Bp., Akadémiai Kiadó, 2005.
- BML 11-12 *Babits Mihály levelezése 1911-1912*, szerk. SÁLI Erika, Bp., Magyar Könyvklub 2003.
- BML 12-14 *Babits Mihály levelezése 1913-1914*, szerk. VILCSEK Andrea, Bp., Akadémiai, 2007.

- BML 18-19 *Babits Mihály levelezése 1918-1919*, szerk. SIPOS Lajos, Bp., Argumentum, 2011.
- BMÖV *BABITS Mihály összegyűjtött versei*, szerk. KELEVÉZ Ágnes, Bp., Osiris, 2005.
- BJKL *Babits-Juhász-Kosztolányi levelezése*, szerk. BELIA György Bp., Akadémiai kiadó, 1959.
- BARBI 1932 Michel BARBI, *Con Dante e i suoi interpreti. II. Francesca da Rimini*, Studi danteschi 16 (1932), Firenze, Sansoni, 5-36.
- BARTOLI 1889 Adolfo BARTOLI, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Sansoni, 1878-1889.
- BÁN 1988 BÁN Imre, *Dante-tanulmányok*, szerk. KIRÁLY Erzsébet, KOVÁCS Sándor Iván, Bp., Szépirodalmi, 1988.
- Dizionario* 1887 *Dizionario italiano-ungherese. Compilato sui migliori vocabolari*, szerk. BENKŐ C[arlo – Károly], DONÁTH E[ugenio – Imre], KAVULYÁK G[iorgio – György], SZÍGYÁRTÓ Z[oltán], Fiume, Stabilimento tipografico di E. Mohovich, 1887.
- BELIA 1983 BELIA György, *Babits Mihály tanulóévei*, Bp., Szépirodalmi, 1983.
- BELLOMO 2004 Saverio BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi*, Firenze Olschki, 2004.
- BISZTRAY 1966 BISZTAY Gyula, *Fejezetek a magyar könyvkiadás történetéből*, Magyar könyvszemle, 82 (1966), 126-137.
- BISZTRAY 1976 BISZTRAY Gyula, *Babits fogarasi évei* = Uő., *Könyvek között egy életen át*, Bp., Szépirodalmi, 1976, 466-518.
- BRAMBILLA AGENO 1984 Franca BRAMBILLA AGENO, *Edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1984.
- BUDA 2007 BUDA Attila, *Martialis egy pécsi gimnáziumban avagy Babits Mihály és a gyermekkor vége* = Uő., *Teremtő utánpótlás. Babits tanulmányok*, Bp., Ráció Kiadó, 2007, 139-164.
- CARDUCCI 1936 Giosuè CARDUCCI, *Della varia fortuna di Dante* = Uő., *Edizione nazionale delle opere X., Studi letterari*, Bologna, Zanichelli, 1936, 295-420.
- CARLYLE 1923 CARLYLE Tamás (Thomas), *Hősökről*, Bp., Athenaeum, 1923.
- CSÁNYI 1993 CSÁNYI László, *Babits átváltozásai*, Bp., Akadémiai, 1993.
- CSÁSZÁR 1854 CSÁSZÁR Ferenc, *Bevezetés* = ALIGHIERI Dante *Új élete*, Pest, Müller, 1854.
- CROCE 1902 Benedetto CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1902.
- CROCE 1922 Benedetto CROCE, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1922.
- CROCE 2001 Benedetto CROCE, *A Színhjáték szerkezete és a költészet*, ford. MÁTYUS Norbert = Helikon 2001/2-3, 112-122.

- DE SANCTIS 1965 Francesco DE SANCTIS, *Saggi danteschi*, ed. Luigi TARONI, Milano, Dall'Oglio, 1965.
- DEL LONGO 1881 ISIDORO DEL LONGO, *Dell'esilio di Dante*, Firenze, 1881.
- DIENES 1913 DIENES Valéria, *Dante Komédiája*, Huszadik Század, 1913. 3. sz. 358-362.
- DIENES 1966 DIENES Valéria, *Ilyennek láttam*, Magvető 1966/1, 243-260.
- DOMBI 1913 DOMBI Márk, *Dante Komédiája*, Magyar Kultúra, 1913. jan. 5. 1. sz. 49-50.
- FOSCOLO 1959 Ugo FOSCOLO, *Discorso sul testo della della 'Commedia' di Dante = Uő., Opere II. Prose polemiche e critiche*, ed. G. BEZZOLA, Milano, Rizzoli, 1959, 652-721.
- FÜLEP 1921 FÜLEP Lajos, *Dante*, Nyugat, 14 (1921), 1369-1382.
- GRÉSILLON 1994 Almuth GRÉSILLON, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modern*, Paris, Presses Universitaires, 1994.
- HAÁSZ 2005 HAÁSZ Gabriella, *Babits Mihály San Remo-díja*, kézirat, 2005.
- HAGEN 1991 Waltraud HAGEN, *Frühe Hand - späte Hand? Methodische und praktische Überlegungen zur Wahl der Textgrundlage in Werkeditionen = Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie*, ed. Siegfried SCHEIBE, Christel LAUFER, Berlin, Akademie-Verlag, 1991, 111-124.
- HARSÁNYI 1912 HARSÁNYI Lajos, *Irodalom és művészet*, Élet, 1912. dec. 22. 51. sz. 1645.
- HARSÁNYI 1913 HARSÁNYI Lajos, *Dante Komédiája*, Katholikus szemle, 1913. febr., 2. sz. 185-193.
- HEGEL 1980 G. W. F. HEGEL, *Esztétikai előadások I-III*, ford. SZEMERE Samu, Bp., Akadémiai, 1980.
- HEGEL K. 1878 Karl HEGEL, *Über den historischen Welth der älteren Dante-Commentare mit einem Anhang zur Dino-Frage*, Leipzig, Hirzel, 1878.
- ÉDER 1966 ÉDER Zoltán, *Babits a katedrán*, Bp, Szépirodalmi, 1966.
- ÉDER 1997 ÉDER Zoltán, *Jegyzetek. A gólyakalifa = BABITS Mihály, A gólyakalifa*, szerk. ÉDER Zoltán, Bp., Historia Litteraria Alapítvány – Korona Kiadó, 1997.
- ITTZÉS – KISÉRY 2002 *Míves semmiségek. Tanulmányok Ruttkay Kálmán 80. születésnapjára*, szerk. ITTZÉS Gábor, KISÉRY András, Piliscsaba, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 2002.
- JÓZAN 2009 JÓZAN Ildikó, *Mű, fordítás, történet. Elmélkedések*, Bp., Balassi, 2009.
- JGYÖM7 JUHÁSZ Gyula, *Babits Szegeden* Ny, 1924, 511-512; Uő, *Összes művei VII. Prózaí írások 1923-1924*, szerk. PÉTER László, Bp., Akadémiai, 1969.

- JGYÖM9 JUHÁSZ Gyula, *Összes művei IX. Levelezés 1900-1922*, szerk. BELIA György, Bp., Akadémiai, 1981.
- KABDEBÓ 1983 KABDEBÓ Lóránt, *A költő és egy szerkesztő. Babits Mihály és Balogh József kapcsolata = Mint különös hírmondó*, szerk. KELEVÉZ Ágnes, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 1983, 185-213.
- KALÓZ 1898 *Olasz-magyar és magyar-olasz zsebszótár*, szerk. KALÓZ J. Endre, Bp., Vass József könyvkereskedése, 1898.
- KAPOSI 1911 KAPOSI József, *Dante Magyarországon*, Bp., Révai, 1911.
- KARDOS P. 1972 KARDOS Pál, *Babits Mihály*, Bp., Gondolat, 1972.
- KARDOS T. 1966 KARDOS Tibor, *Megjegyzések Weöres Sándornak a Színjáték első öt énekéből készült fordításához*, Filológiai Közlöny, 1966/1-2, 16-19.
- KELEVÉZ 1996. KELEVÉZ Ágnes, „Kérem küldje el nekem összes műveit”. *Babits válasza Osvát Ernő felkérésére*, Irodalomismeret 7(1996), 98-112.
- KELEVÉZ 1998 KELEVÉZ Ágnes, *A keletkező szöveg esztétikája*, Bp., Argumentum, 1998.
- KELEVÉZ 2002 KELEVÉZ Ágnes, *O lyric love. Babits könyvtára és az angol irodalom = ITTÉZÉS – KISÉRY 2002*, 372-385. [Valamint = Uő., *Kit új korokba kültek régi révek” Babits útján az antikvitástól napjainkig*, Budapest, PIM, 2008, 210-223.]
- KELEMEN 2002 KELEMEN János, *A filozófus Dante*, Bp., Atlantisz, 2002.
- KENEDI 1913 K. G. [KENEDI Géza], *Dante Komédiája*, Az Újság, 1913. febr. 2. 29. sz. 53.
- KÉPES 1949 KÉPES Géza, *Irodalmi babonák*, Magyarok, 1949/2, 88-92.
- KDL 01-07 *Kosztolányi Dezső levelezése 1901-1907*, szerk. BUDA Attila, Pozsony, Kalligram, 2013.
- KOSZTOLÁNYI 1912 [KOSZTOLÁNYI Dezső], *Dante Komédiája*, A Hét, 1912. dec. 29. 52. sz. 847-848.
- KOSZTOLÁNYI 1913 [KOSZTOLÁNYI Dezső], *A magyar Dante*, Vasárnap, 1913. febr. 9. 35. sz. 40.
- KOVÁCS 1997 KOVÁCS Ákos, *Két körkép*, Bp., Sík Kiadó, 1997.
- KÖSZEG-MÁRVÁNYI 1985 *Osvát Ernő a kortársak között*, szerk. KÖSZEG Ferenc, MÁRVÁNYI Judit, Bp., Gondolat, 1985.
- LEOPARDI 1949 Giacomo LEOPARDI, *Zibaldone dei pensieri I-II*, szerk., F. Flora, Milano, Rizzoli, 1949.
- LIPA 2014 LIPA Tímea, *Babits Mihály irodalomeélet előadásai: keletkezés-történet és a kiadás alapelvei = BMEE*, 9-34.
- MAGYAR 1912 m.e. [MAGYAR Elek], *Dante Komédiája*, Magyarország 1912. dec. 22. 302. sz. 34-35.

- MÁTYUS 2004 MÁTYUS Norbert, *A magyar Dante-kommentár elveiről = Serta Jimmyaca. Emlékkönyv Kelemen János 60. születésnapjára*, szerk. SZÖRÉNYI László, TAKÁCS József, Bp., Balassi, 2004, 187-198.
- MÁTYUS 2006 MÁTYUS Norbert, *Babits első találkozása a Divina Commediával*, Bár, 8 (2006), 143-157.
- MÁTYUS 2007 MÁTYUS Norbert, *Babits kiadatlan 'Chanson d'automne'-fordítása*, Parnasszus, 13 (2007), 66-77.
- MÁTYUS 2008 MÁTYUS Norbert, *Babits Dante-fordításának kéziratáról = Közéletések...: Babits Mihály életművéről születésének 125. évfordulóján*, szerk. Nédli Balázs, Pienták Attila, Sipos Lajos Szombathely, Savaria University Press, 2008. 199-211. / Babits kiskönyvtár; 4./
- MÁTYUS 2011 MÁTYUS Norbert, *Errori e/o interpretazione nella traduzione dantesca di Mihály Babits = Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario*, ed. Éva Vigh, Roma, Aracne, 2011. 261-270.
- MÁTYUS 2014 MÁTYUS Norbert, *Miért Dante? = Itália. Délszaki kalandok. Magyar írók Itália-élménye 1890-1950. Italia. Episodi mediterranei. Esperienze italiane degli scrittori ungheresi 1890-1950*, szerk. Török Dalma, Budapest, PIM, 2014, 102-111.
- MAZZONI 1967 Francesco MAZZONI, *Saggio di un nuovo commento alla 'Divina Commedia'*, Firenze, Olsckhi, 1967, 256-268.
- NÁDASDY 2002 NÁDASDY Ádám, *Nyelvtan és verstan = ITTÉZÉS – KISÉRY 2002*, 107-115.
- NARDI 1942 Bruno NARDI, *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1942.
- NEMES NAGY 1984 NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő*, Bp., Magvető, 1984.
- PADOAN 1994 Giorgio PADOAN, *Il pio Enea, l'empio Ulisse*, Ravenna, Longo, 1994².
- PAPINI 1932 Giovanni PAPINI, *Per Dante contro il dantismo = Uő., Eresie letterarie*, Firenze, Sansoni, 1932, 59-62.
- PAPINI 1936 Giovanni PAPINI, *Dante*, ford. GÁSPÁR Miklós, Bp., Rózsavölgyi, [1936].
- PAVOLINI 1913 Paolo Emilio PAVOLINI, *La Divina Commedia in ungherese*, Rassegna bibliografica della letteratura italiana, 1913, 46-49.
- PÁL 1993 PÁL József, *La presenza di Benedetto Croce in Ungheria = Benedetto Croce 40 anni dopo*, szerk. KELEMEN János, Roma, Accademia d'Ungheria in Roma, 1993, 257-268.
- PÁL 2001 PÁL József, *Alcune osservazioni sul contesto della fortuna di Dante nella beata Ungheria = Scritti in onore di Nándor Benedek*, szerk. Uő., Szeged, Jatepress, 2001, 67-78.
- PETROCCHI 1994 Dante ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata I-IV*, ed. Giorgio PETROCCHI, Torino, Einaudi, 1994².
- PETERDI 1913 PETERDI Sándor, *Új magyar Dante*, Budapest, 1913. jan. 26. 2. sz. 30.

- PÉTERFY 1983 PÉTERFY Jenő, *Dante = Péterfy Jenő válogatott művei*, szerk. Sötér István, Bp., Szépirodalmi, 1983, 285-338.
- POLGÁR 2003 POLGÁR Anikó, *Catullus noster. Catullus olvasatok a 20. századi magyar költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2003.
- POLGÁR 2011 POLGÁR Anikó, *Ráfogások Ovidiusra. Fejezetek az antik költészet magyar fordítás- és hatástörténetéből*, Pozsony, Kalligram, 2011.
- RADÓ 1913 RADÓ Antal, *Dante Komédiája. Első rész*, Egyetemes Philológiai Közlöny, 1913. febr., 2. sz. 112-115.
- RADÓ 1914 RADÓ Antal, *Dante Komédiája. Első rész*, Budapesti Szemle, 1914. jan., 445. sz. 151-154.
- RÁBA 1966 RÁBA György, *Két költő: Dante és Babits = Dante a középkor és a renaissance között*, szerk. KARDOS Tibor, Bp., Akadémiai, 1966, 575-633.
- RÁBA 1969 RÁBA György, *A szép hűtlenek (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai)*, Bp., Akadémiai, 1969.
- RÁBA 1981 RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903-1920*, Bp., Szépirodalmi, 1981.
- RÁCZ 1913 RÁCZ Lajos, *Dante Komédiája*, Protestáns Szemle, 1913, 3. sz. 203-206.
- RÁKOSI 1913 -ő [RÁKOSI Jenő], *Dante. A pokol*, Budapesti Hírlap, 1913. jan. 7. 6. sz. 1-4.
- RÓNAY 1973 RÓNAY György, *Fordítók és fordítások*, Budapest, Magvető, 1973.
- SÁRKÖZY 1988 SÁRKÖZY Péter, *La traduzione „decadente” della Divina Commedia di Mihály Babits = Rivista di Studi Ungheresi*, 1988, 3, 35-57.
- SÁRKÖZY 1990 SÁRKÖZY Péter, *Dante modello poetico-umano della poesia di Mihály Babits = Venezia, Italia e Ungheria tra decadentismo e avanguardia*, ed. Uő., KOVÁCS Zsuzsa, Bp., Akadémiai, 1990, 289-331.
- SÁRKÖZY 2002 SÁRKÖZY Péter, *Babits Mihály Dante fordításának korszerűsége = Dante ALIGHIERI, Isteni Színjáték*, ford., jegyz. BABITS Mihály, szerk. TARBAY Ede, Bp., Szent István Társulat, 2002, 593-615.
- SCARTAZZINI 1890 Dante ALIGHIERI, *La Divina Commedia I-IV.*, ed. Giovanni Andrea SCARTAZZINI, Leipzig, Brockhaus, 1874-1890.
- SHELLING 1986 F. W. J. SCHELLING, *Dantéről filozófiai vonatkozásban*, Világosság, 1986/7 Melléklet, 29-33.
- SCHERILLO 1896 SCHERILLO, *Alcuni capitoli della biografia di Dante Alighieri*, Torino, 1896.
- SCHÖPFLIN 1913 SCHÖPFLIN Aladár, *Szépirodalmi Szemle*, Huszadik Század, 1913, 4. sz. 494-502.
- SEBESTÉNY 1912 SEBESTYÉN Károly: *Az új magyar Dante*, Budapesti Hírlap, 1912. dec. 25. 304. sz. 109-110.

- SÍK 1913 SÍK Sándor, *Dante Komédiája*, Magyar Középkiskola, 1913. jan. 15. 1. sz. 43-45.
- SIPOS 2001 SIPOS Lajos, *Jegyzetek* = BABITS Mihály, *Timár Virgil fia*, szerk. SIPOS Lajos, Bp., Magyar Könyvklub, 2001.
- SOLTÉSZ 1965 J. SOLTÉSZ Katalin, *Babits Mihály költői nyelve*, Bp., Akadémiai, 1965.
- STEFANI 1912 E. St-i [Elsa STEFANI], *Neue Bücher*, Pester Lloyd, 1912. dec. 25. 304. sz. 66.
- STUSSI 1994 Alfredo STUSSI, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Mulino, 1994.
- SZABÓ L. 1974 SZABÓ Lőrinc, *Napló, levelek, cikkek*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974.
- SZABÓ T. 2003 SZABÓ Tibor, *Megkezdett öröklét. Dante a XX. századi Magyarországon*, Bp., Balassi, 2003.
- SZÁSZ 1881 SZÁSZ Károly, *A világirodalom nagy époszai I-II*, Bp., Révai, 1881.
- SZAUDEK 1963 SZAUDEK József, *Dante első magyar fordítása* = Uő, *Olasz irodalom – magyar irodalom*, Bp., Európa, 1963, 347-361.
- SZAUDEK 1966 SZAUDEK József, *Dante a XIX. század magyar irodalmában = Dante a középkor és a renaissance között*, szerk. KARDOS Tibor, Bp., Akadémiai, 1966. 499-574.
- SZEGEDY-MASZÁK 1998 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Fordítás és kánon = A fordítás és az intertextualitás alakzatai*, szerk. KABDEBÓ Lóránd és mások., Anonymus, Bp., 1998, 66-92.
- SZEPES-SZERDAHELYI 1981 SZEPES Erika-SZERDAHELYI István, *Verstan*, Bp., Gondolat, 1981.
- SZTRAKONICZKY 1913 (yK) [SZTRAKONICZKY Károly], *Dante. A Pokol*, Alkotmány, 1913. jan. 9. 8. sz. 1-2.
- TAKÁCS 2004 TAKÁCS József, *Croce és a XX. század eleji olasz és magyar folyóiratok = Benedetto Croce 50 év után*, szerk. Uő., FONTANINI Krisztina, KELEMEN János, Bp., Aquincum, 2004, 435-442.
- TÉGLÁS 1997 „Itt a halk és komoly beszéd ideje...” *Interjúk, nyilatkozatok, vallomások*, vál., szerk. TÉGLÁS János, Celldömölk, Pauz-Westermann Kiadó, 1997.
- TÜSKÉS 1984 *Babits és Pécs. Vallomások, dokumentumok, emlékek*, szerk. TÜSKÉS Tibor, Pécs, Baranya megyei könyvtár, 1984.
- VAS 1978 VAS István, *Körül-belül*, Bp., Szépirodalmi, 1978.
- VASÁRNAPI 1913 Ismeretlen, *Dante Komédiája*, Vasárnapi Újság, 1913. jan. 26. 4. sz. 75.

- VALLONE 1981 Aldo VALLONE, *Storia della critica dantesca*, Milano, Vallardi, 1981.
- VARGA 2012 VARGA Orsolya, *Párhuzamos fordító-rajzok. Műfordítás-szemlélet Magyarországon és Hollandiában a 20. század első felében*, Bp., ELTE Eötvös Kiadó, 2012.
- VEZÉR 1967 *Emlékezések*, szerk. VEZÉR Erzsébet, Bp., NPI, 1967.
- VILCSEK 2003 VILCSEK Béla, *Jegyzetek* = BABITS Mihály, *Drámák*, szerk. VILCSEK Béla, Bp., Magyar Könyvklub, 2003.
- VITÁNYI 1975 VITÁNYI Iván, *Beszélgetés Dienes Valériával*, Valóság 1975/8, 83-101.
- WITTE 1879 Karl WITTE, *Dante-Forschungen. Altes und neues I-II*, Heilbronn, G. Henninger, 1877-1879.
- VOSSLER 1910 Karl VOSSLER, *Die göttliche Komödie I-IV*, Heidelberg, Carl Winter, 1907-1910.
- X 1912 X (DUDEK János?), *Dante: A pokol*, Religio, 1912. dec. 22. 43. sz. 684.

MELLÉKLET

A Hoepli kiadású *Divina Commedia* babitsi jegyzetei (OSZK Kt Fond 172/172)

A *-gal jelölt szavak rímhelyzetben állnak az eredeti szövegben.

Oldal	Ének	Sor	Megjelölt szó vagy kifejezés	Babits jegyzete
10	3	39	foro*	furo
		54	sciaurati	szerencsétlen
18	5	59	sucedette	sugger dette?
21	6	23	sanne*	metszőfog
		27	canne*	torok
		32	intròna*	siketít
22		54	fiacco*	széttör
		64	tenzone*	viszály
		69	piaggia*	hízélgés
		72	adonti*	duzzog
23		100	sozza	piszkos
		105	cocènti*	égő
25	7	14	alber	árbo
		21	scipa*	elemészt
		24	riddi*	táncol
26		57	mozzi*	levágott
27		110	pantano*	mocsár
28		124	belletta	iszap
29	8	31	gòra*	vízfolyás
30		47	fregi*	ékesít
		58	strazio*	kín
		66	sbarro*	kinyit
		69	stuòlo*	tömeg
31		83	stizzosamente*	haragosan
34	9	41	ceraste	páncélos kígyó
35		75	si dileguan	eltűn
		76	s'abbica*	halmoz
		81	asciutte*	száraz
37	10	4	empi	impíus

38		35	s'ergea	felegyenesedett
39			scempio*	clades
40		136	lezzo*	bűz
42	11	44	biscazza	eljátszik
		69	baràtro	mélység
		75	foggia*	façon
43		84	attacca*	elér
47	12	97	poppa*	puppis
		99	cansar	allontanare
			v'intòppa*	incontra
48		122	casso*	il busto (lat. capsum)
		139	guazzo*	gázló
55	14	84	lici*	li, illic
66	17	50	cèffo	muso
		51	tafàni*	bögöly
74	19	45	zanca*	a láb alsó része
77	20	12	casso*	il busto (lat. capsum)
		16	parlasia*	paralízis
82	21	62	conte*	cognite III. 76
90	23	49	vivagno*	a széle vminek
98	25	55	diretani	hátsóláb
99		79	ramarro	gyík
			fèrsa*	hőség
105	27	31	nincs jelölés	v. Purg XIV. 88.
106		50	nincs jelölés	v. Purg XIV. 118.
130	33	45	ciascuno	[a záró „o” hang átsatírozva]

Purgat6rium

138	1	38	Fregiavan	6kesit
		62	campare	megment
		66	balia*	hatalom
		70	gradir	helyesel
139		77		[pont a sor v6g6n]
		81	pi6ga*	hajol
		84	mentovato	emlit
		95	giunco	k6ka
			schietto	tiszt6s, egyszer6
		114	pianura	sik
		115	L'alba	hajnalsz6rk6let
140		121	rugiada*	harmat
		123	adorezza	6rny6kban van
		134	scelse*	szed
		136	svelse*	kit6p
141	2	9	rance*	s6rga
		27	galeotto*	haj6s
		28	cali*	lebocs6t
142		42	inghiottiva*	benyel
		69	sm6rte*	halv6ny
		72	schivo*	f6l6nk; b6szke
143		84	pinsi*	tov6bbl6k
144		122	sc6glio*	h6j, k6reg
		124	biada o l6glio*	gabona, f6
		130	masnada	csapat
		132	ri6sca*	riuscire
145	3	3	fruga*	zavar
		11	dismaga*	f6lrevezet
		18	l'app6ggio	t6masz
146		50	romita	elhagyott
		51	ag6vole	k6nny6
147		86	mandria	ny6j6r
		106	fiso*	figyelmes
148		129	m6ra*	rak6s
		144	divi6to*	tilalom
149	4	19	impruna*	bekerit s6v6nnyel
		32	str6mo*	v6ge
150		39	n'appaia	p6rosul
		75	bada*	figyel, k6slekedik
151		111	sir6cchia*	n6v6r

		113	còscia*	comb, térd
		116	m'avacciava	gyorsít
152		125	Quiritta	épen itt
153	5	**	Neghittosi	lusta
		2	l'orme	nyom
		12	dispiglia*	fecseg
		16	rampolla*	buzog
		18	foga	erő
			insòlla*	gyengít
154		57	n'accòra*	bánt
155	5	82	cannucce	vékony nádszál
			braco*	iszap
157	6	cím	gara	versengés
		1	zara*	veszély, kockázat
		3	impara*	tanul
		16	spòrte*	kinyújtott
		20	astio	gyűlölet
158		47	vetta*	csúcs
		54	stanzi*	véled
		72	romita*	remete
159		76	ostello*	tanya
		88	racconciasse	kijavít
		96	predèlla*	kantár
		99	arcioni*	nyereg
		110	magagne*	bíbor
160		130	scocca*	kiló
		133	incarco*	teher, megbízás
		151	scherma*	küzd, ví
162	7	46	merrò	menero
		51	sarria	salirebbe
		64	lici*	li, illic
		65	scemo*	behorpadt
		70	sghembo*	görbe
		71	lacca*	lejtő
		73	còcco	skarláteper
			biacca*	fehérólom
		75	si fiacca*	széttör
163		76	seno*	kebel (völgy)
		90	lama	mély, sík
			accòliti*	befogad
		105	giglio*	liliom
		113	maschio	férfias

164		118	rède*	örökös
		120	retaggio	örökség
		121	Rade	ritka
165	8	5	squilla	harang
		8	dell'alme*	lélek
		12	calme*	mi cale
167		84	avvampa*	felgyújt
		85	ghiotti	vágyón
		98	biscia*	kígyó
		100	striscia*	kígyó
		102	si liscia*	simít, szépít
		102	astor	sólyom
168		125	Grida	kikiált, hirdet
		128	si sfrègia*	megszégyenít
		131	tòrca*	görbít
		133	si ricòrca*	lefekszik
		134	Montone*	Kos
		138	chiòvi	szög
169	9	24	ratto	rapido
170		35	svegliati	ébredt
		41	smòrto*	sápadt
		42	agghiaccia*	megmered
		43	Dallato	oldalt
		57	agevolerò	megkönnyít
		67	Mi cambia'io	megváltoztam
		72	rincalzo*	megerősít
171		87	nòi*	árt
		98	rùvida	durva
			arsiccia*	égett
		102	spiccia*	féccsen
		108	serrame	lakat
172		119	gialla*	sárga
		122	tòppa*	zár
		130	pinse	kilök
		134	spìgoli	sark
173	10	13	scarsi*	nehézkés
		14	scemo	fogyás
		15	ricorcarsi	újra lefekszik
		16	cruna*	tűfok
174		65	Trescando	táncol
175		78	atteggiata	kifejezést adni egy képnek

		84	m'accorò*	szomorít
		106	ti smaghi*	bátorságot elvesz
		108	si paghi*	fizet
		117	tenzone*	vita
176		118	disviticchia*	tömkelegből kihalász
		125	farfalla*	pillangó
		127	in alto galla*	kevélykedik, fennuszik
		128	entòmata	férgek
		130	salaio	mennyezet
		131	mènsola	párkánykő
177	11	25	ramogna*	viaggio
178		57	sòma	teher
		61	leggiadre*	kellemes, csinos
		69	malanno*	szerencsétlenség
		75	impaccia	akadályoz
179		88	fio*	bér
		95	grido*	hír
		102	lato*	vidék
		114	putta*	kéjlány
180		118	m'incòra*	rábeszél
		126	tròpp'òso*	vakmerő
		128	l'orlo	vége
		141	chiosarlo*	magyaráz
181	12	6	pinger	taszít
182		42	rugiada*	harmat
		44	stracci*	rongy, fonál
		55	scempio*	vereség, kín
		68	mè	jobban
		74	speso	elköltve
183		105	doga*	donga; vám
184		133	scempie*	felvilágosít
185	13	12	indugio	Késés
186		37	sfèrza*	korbácsol
		39	fèrza*	ostor
		57	munto*	kisajtol
		63	avvalla*	lebocsát
		66	agogna*	esdekel
		67	appròda*	használ
		71	cuce	levarr
187		79	banda*	oldal

		83	costura*	varrás
188		123	bonaccia*	szépidő
189	14	22	accarno*	áthatol
		31	pregno*	terhes
190		35	asciuga*	kiszárit
		39	fruga*	keres, úz
		43	galle*	makk
		46	Bòtoli	ebek
		47	Ringhiosi	csaholó
		52	pèlaghi cupi*	sötét mély
191		85	mièto*	aratok
		88	--	v. Inf. XXVII. 31.
		91	brullo*	nyomorult
		93	trastullo*	kedvtöltés
		100	si ralligna*	újrameggyökerez
		108	diredata*	diseredata
		109	affanni	gond
			agi*	multság
192		118	--	v. Inf. XXVII. 50.
		123	tralignando	elkorcsosul
		134	si dilegua*	eltűn
		135	scoscende*	meghasad
		136	tregua*	nyugalom
		138	somigliò	hasonlít
		143	camo*	fék
		145	l'amo*	horog
213	20	6	mèrli*	házfedél
214		44	aduggia*	káros árnyat vet a növényre
		45	se ne schianta*	letép
		52	beccaio	mészáros
		54	bigi*	hamuszín
		74	giostrò	harcol
		75	scoppiar	felhasít
			pancia*	has
215		80	patteggiarne*	megalkudni
		86	fiordaliso*	fleur de mal
		99	chiòsa*	glossa
		107	ingorda*	mohóvá tesz
216		125	brigavam	törekedni
227	23	98	cospètto*	látkör

		100	pèrgamo	szószék
		107	ammanna*	készít
228		132	pendice*	lejtő
		133	sgombra*	megszabadít
229	24	17	munta*	száraz
		21	trapunta*	lefogyott
		24	vernaccia*	édes bor
		30	ròcco	püspökbot
230		39	pilucca*	emészt
		43	benda*	fejkötő
		64	angèi	madarak
		72	si sfoghi	lélegzetet vesz
			l'affollar del casso*	mellnyomás
231		80	si spolpa*	elerőtlenül
		97	valchi*	valico=járás
		99	malischalchi*	marescalchi
232		122	satollo*	jóllakott, részeg
		127	vivagni*	part-szél
		129	guadagni*	haszon, nyereség
		150	l'orezza*	kellemes, hús szellő
233	25	1	stòrpio*	akadály
		7	callaia*	átjárás
		9	dispaia*	egymástól elválaszt
		12	cala*	leereszti
		17	Scocca*	kiereszt, kiló
		23	strizzo*	üszök
		25	guizzo*	rándulás
		27	vizzo*	lanyha, könnyű
		28	adage*	kényelmessé tesz
234		56	fungo	puhány
		58	si spièga	kiterjed
235		78	cola*	szivárog
		91	piorno*	esős
		112	balèstra*	kiló, kinyilaz
		115	schiuso	nyitott, szabad
236		121	seno*	kebel, öl
		123	calèr	törődik
		137	abbrucia*	éget
		139	dassezzo	végre

			si ricucia*	megjavul
237	26	1	l'orlo	szél, part
		6	cilèstro*	égszínkék
238		45	schife*	kitér, kerül
		52	grato*	kívánság
		69	rozzo e salvatico	durva, vad
239		87	schegge*	deszkák
		101	lunga fiata	sokáig
		108	bigio*	fakó
		114	inchiòstri*	tinta
			scèrno*	mutatok
242	27	39	gèlso	szederfa
		40	sòlla*	puha
		42	rampolla*	buzog
		43	crollò	rázta
		74	affranse*	elbágyaszt
243		76	manse*	szelíd
		82	mandrian	pásztor
		104	si smaga*	elvezet
		108	appaga*	megelégül
244		119	strènne*	ajándék
246	28	44	Ti scaldi	melegszel
		57	avvalli*	lesüt
		71	Sèrse*	Xerxész
		74	mareggiare	habot hány
247		90	fiède*	bánt
		93	arra	zálog
		94	díffalta	bűn
248		124	salda	solido
249	29	26	testé	imént
250		49	ammanna*	előkészít
		52	arnese*	szerszám
		**	liste	csík
		72	sòsta*	pihenő
251		79	ostendali	zászlók?
		80	avviso*	vélemény
		89	A rimpetto	átellenben
252		135	sòdo*	állhatatos
		145	stuòlo*	tömeg
		146	gigli*	liliom
		147	bròlo*	Koszorú

253	30	13	bando*	kikiáltás
254		36	affranto*	széttör
		53	rugiada*	harmat
		58	ammiraglio	admirál
255		87	Schiavi*	szláv
		88	trapela*	elillan
		100	còscia*	oldal
		135	calse*	törődni
		144	scòtto	vendéglői cehh
257	31	16	scocca*	pattan, kiló
		18	asta	vessző
		19	scoppia	megszakad
		21	varco*	kimenet
258		55	strale*	nyíl
		59	pargoletta*	kislány
		75	velèn	méreg
259		98	spòla*	vetélő
		115	risparmi*	kíméld
260		142	ingombra*	akadályozott
261	32	31	vòta*	üres
262		49	tèmo	timone
		52	casca*	leesik
		54	lasca*	ponty
		73	melo*	almafa
263		113	scòrza*	kéreg
		117	or da pòggia or da òrza*	majd erre, majd arra az oldalra
264		121	laide	rut
		123	polpe*	hus
		127	rammarca*	panaszkodik
		155	drudo*	szerető
266	33	42	intòppo	akadály
		44	fuia*	gonosz nő
		48	attuia*	elsötétít
		51	biade*	legelő, abrak
		58	ruba	rabol
			schianta*	kitép
		69	gèlsa*	szederfa
		75	t'abbaglia	megcsal
267		79	suggèllo*	pecsét
		109	smorta*	szürkés, halvány
268		135	Donnescamente	nőiesen

Paradicsom

269	1	15	allòro*	babér
		18	aringo	versenypálya
270		48	unquanco*	nunquam
272		121	assètta*	rendel
273	2	23	quadrèl	nyíl
276		137	spièga*	kiterjeszt
277	3	10	tèrsi*	tiszta
		12	pèrsi*	elveszve
		13	postille*	jegy
		26	còto*	--
278		36	smaga*	félrevezet
279		96	cò'la spòla*	vetélő
280		119	Soave*	sváb
281	4	8	sospinto*	taszítva
		31	scanni*	pad
282		65	velèn	méreg
		70	accorgimento*	értelem
283		76	s'ammòrza*	kialszik
284		127	lustra*	barlang
		130	rampollo*	patak
		132	pinge	hajt
			còllo	csúcs
285	5	17	spèzza*	megszakít
286		64	ciancia*	tréfa
		65	bièci*	kancsal
290	6	46	cirro*	haj (cincinnatus)
		64	stuòlo*	legénység
		73	bàiulo	hordozó
291		108	vèllo*	sövény
		112	si corrèda*	ékesít
		115	pòggian	felszáll
292		125	scanni	pad
		129	gradita*	méltányol
		141	frusto	darab
293	7	6	s'addua*	kettőz
295		88	badi*	figyelsz
297	8	12	vagheggia	kacsint
298		73	accòra*	lesújt
302	9	51	carpir	megragad
			ragna*	háló

		52	diffalta*	bűn
		53	sconcia*	rút, ügyetlen
		55	bigoncia*	csöbör
		75	fuia*	rejtve
303		76	trastulla*	gyönyörködtet
		78	cuculla*	csuha
		114	mèra*	tiszta
304		135	vivagni*	margó
305	10	23	si preliba*	megkóstol
307		90	si cala*	leereszkedik
309	11	7	rubare	rabolni
		22	si ricèrna*	megmagyaráz
310		50	rattezza	szenvedély
311		80	si scalzò	sarut old
		87	capèstro*	kötél
312		125	ghiotto	falánk
		137	si scheggia*	elszakad
313	12	22	tripudio	tánc
		29	ago	tű
314		41	èra in forse*	habozott
		55	drudo*	jegyves
		61	compiute*	teljes
315		82	mò	most
		90	traligna*	határon túlcsap
		114	muffa	penész
			gromma*	borkő
316		119	lòglio*	konkoly
		120	si lagnerà	jajgat
		131	scalzi	mezítlábas
317	13	11	stèlo*	Stiel
318		51	tondo*	kör
320		132	biade	gabona
321	14	19	pinti	hajtva
322		55	cèrchia*	körülvesz
323		115	si lista*	szegélyez
324		118	tèmpra	összhang
325	15	1	si ligna*	világosít, olvaszt
		22	nastro*	selyemzsinór
327		101	contigiate	cicomás
		113	cuòio	cuir
		117	pennècchio*	rokka
328		121	culla*	bölcső

		123	trasulla*	gyönyörködtet
329	16	13	scevera*	félrevonult
		21	si spèzza*	széttör
		27	scanni*	pad
330		57	barattare	csal
		63	àvolo	nagyapja
			alla cerca*	koldulni
331		76	schiatte	nemzetség
		102	elsa	kardmarkolat
			pome*	gomb
		105	staio*	véka
		106	ceppo	törzs
		110	palle	golyó (alma)
		115	s'indraca*	dühbe jön
332		121	mercato*	vásártér
		132	frègio*	paszománt
		153	asta	nyél (zászló)
333	17	7	vampa*	láng
		24	tetràgono	erős
		32	s'inviscava	belebonyolódott
334		37	quadèrno*	könyv
		39	cospetto	látás, arc
		62	scémpia*	ostoba
		64	matta	bolond
335		84	affanni*	félelem
		94	chiòse*	glossza
		117	agrumè*	savanyú növény
336		129	rogna*	szűk
336	18	42	fèrza	ostor
			palèo*	hajtócsiga
		64	varco	átmenet
339		93	sezzai*	utolja
		100	ciòcchi	tuskók
341	19	7	testeso*	most
		8	inchiòstro*	tinta
342		40	sèsto*	kör
		66	veleno*	méreg
343		79	scranna*	ítélőszék
		81	spanna*	arasz
		82	s'assottiglia*	szőrszálát hasogat
344		120	cotenna*	bőr, sörte

		127	Ciotto	sánta
		134	mozze*	apró
		137	barba	nagybátyja
		138	bözze*	kelevény
		145	arra*	zálog
		147	garra*	ordít
345	20	23	pertugio*	lyuk
		24	sampogna	síp
		25	indugio*	halasztás
		27	bugio*	lyukas
346		42	altrettanto	éppen annyi
347		109	pòssa*	erő
348		142	guizzo	rezgés
349	21	12	scoscende*	letör
350		35	pòle	varjú
351		87	munta*	kisajtolva
		91	si schiara*	fényeskedik
		96	scisso*	elvágva
		109	gibbo	hegypúp
		110	èrmo*	magányos
		111	latria*	istentisztelet
352		130	rincalzi*	erősít, őriz
		131	palafreni*	paripa
369	26	22	vaglio*	szita