

Szűcs Tibor*

EGY BALASSI-VERS NÉMET ÉS OLASZ NYELVŰ FORDÍTÁSAINAK TANULSÁGAI RÓL¹

1. A keretekről

Írásom alapjául annak magyar–német/olasz kontrasztív nyelvészeti vizsgálata szolgál, hogy milyen **nyelvi és kulturális** tényezők határozzák meg a forma-központú művészi szöveg legkötetőbb műnemét, a lírát képviselő versnek a fordítását; ennek megfelelően milyen sajátos **fordításkritikai** szempontok követésével minősíthető a művészi fordítás sikere, miként tárható fel az eredeti szöveg és a fordítás kettős nyelvi-kulturális kötődése az összehasonlító (párhuzamos) műelemzés során.

A vers (1) az ún. tartalom–forma egység jegyében, vagyis a megformált tartalom és a tartalmasított forma viszonylatában a lehető legszorosabb, legszerveesebb összeforrottságot képviseli; (2) ezzel összefüggésben – mint nyelvi műalkotás – a legnyilvánvalóbb nyelvi kötődést mutatja; (3) a magyar irodalmi műveltségben hagyományosan egészen sajátos státust élvez, amely jelentőségében többszörösen is megnyilvánul: mind az irodalmi kánonunkon belül sokáig paradigmaticusnak tekinthető helyét, mind pedig a nemzeti kultúrában betöltött kiemelt szerepét illetően.

A műfordítás itt vizsgált irányát illetően hungarológiai érdekű – és ezzel nyelvünk és kultúránk egységes közvetítésében gondolkodó – szemléletnek megfelelően különösen tanulságosnak tartom annak feltárását, hogy milyen mértékű és minőségű fordítói fogadtatásra számíthat a magyar vers. Mindehhez külön tanulságokkal szolgálhat két meglehetősen eltérő indoeurópai nyelv bevonása, ti. a németé (mint germán nyelv) és az olaszé (mint újlatin nyelv) – kifejezetten különböző hangzásvilággal és háttérkultúrával.

Irodalmunk közvetítése sajátos kettős kötődés elismerését föltételezi, hiszen az imént említett belső – nyelvünk és kultúránk között fennálló – kapcsolatrendszeren túl a nyelv és a nemzeti civilizáció külső kapcsolatrendszerének egybevető-

* Szűcs Tibor PhD, Pécsi Tudományegyetem, szucs@btk.pte.hu

¹ A jelen publikáció egy átfogóbb írás (habilitációs értekezés) egyik fejezetéből építkezik.

összehasonlító (kontrasztív, illetve komparatív-interkulturális) kereteire is kiterjed, mégpedig a vizsgálatba bevont nyelvek és kultúrák viszonylatában.

A magyar nyelv sajátosságából következő fordításkritikai szempontokat ezekhez a tágabb hungarológiai keretekhez igazodva értékelem. Ezek között külön jelentőséget tulajdoníthatunk a nyelvi jelek motiváltságából levezethető tartalom–forma megfelelések szerepének, mindenekelőtt a nyelv hangzó szintjén működő **zeneiség** és a jelentésem rétegben kibontakozó **képi világ** eszköztárának, valamint az **intertextuális** és **interkulturális** vonatkozásoknak.

Elvi-módszertani megfontolásból a kontrasztivitás és a fordítás viszonyának tisztázására elhatárolásukat emelem ki; a fordításkritika az alkalmazás szintjén viszont éppen a kölcsönösségre épít. A hungarológia kontextusának gazdag kapcsolatrendszerében a reáliák szigetét az interkulturális kötődések ellensúlyozzák. Petőfi S. János (1988: 50–51) is hangot ad annak a mindezzel egybevágó véleményének, hogy „a fordításkritika adekvát alaptudománya csak a komparatív szemiotikai textológia lehet”. Ehhez tehát mindenképpen számolni kell a fordításkritika alapvető tényezőivel: (1) a szöveg organizációját meghatározó összetevőkkel és viszonylatokkal; (2) a fordítással kapcsolatos elvárások különféle típusaival; (3) az érintett nyelvek nyelvi és kulturális konvenciórendszere közötti összefüggésekkel.

A szöveg szintű kontrasztivitás és a fordításkritika együttes kritériumainak követeésével különösen tanulságosnak ígérkezik tehát a fordításelemzéshez választott nyelvi háromszög, amelyben a magyar szöveget – nyelvével és kulturális háttérével – két olyan nyelv (és kultúra) szövegeihez viszonyítjuk, amelyek tőle genetikai és tipológiai szempontból egyaránt meglehetősen távol, areális tekintetben viszont valamelyest közelebb állnak (különösen a német), ugyanakkor egymással (ti. a német és az olasz) mindhárom szemszögből – ha eltérő mértékben is – viszonylag közeli kapcsolatokat mutatnak, ám hangzásviláguk, képi logikájuk és kultúrájuk – poétikai konvenciórendszerük és szociokulturális kontextusuk tekintetében is – jelentős mértékben különbözik.

2. A zeneiség és a képszerűség nyelvi-stilisztikai eszköztáráról

A vers szoros tartalom–forma egységében – mint sajátosan szövegszinten érvényesülő összeforrott jelentett–jelentő kapcsolatban – természeténél fogva különös jelentőségre tesz szert, poétikai funkcióhoz jut a motiváció, illetve a remotiváció (vö. Fónagy 1972).

Zenei hasonlattal élve méltán fogalmazhatunk úgy, hogy az irodalmi szöveg mint művészi nyelvalkotás – s ezen belül is különösképpen a vers – más nyelvre történő átültetése emlékeztet a zenében is meglehetősen gyakori **áthangszerelés** műveletére, mégpedig művészi nehézségeivel és befogadói következményeivel együtt. A „fordítás” szemiotikailag kitágított értelmében (vö. Jakobson 1972) tehát arról van szó mindkét esetben, hogy az új mű alkotója megkísérli – az eredeti mű világához híven, s egyben a rendelkezésre álló „célnyelvi” eszköztár maximális mozgósításával – másik közegben, némiképpen nyilvánvalóan eltérő hatással, ám az eredeti felismerhetőségével áthangszerelni az alkotást. A nyelvi műalkotás fordí-

tásakor ez az adaptáció többszörös értelemben is hasonlít a zenei áthangszerelés műveletére: a hangzásvilágban kézenfekvő módon szinte konkrét értelemben, a képi világban metaforikusan, a szerkezetek szintjén pedig áttételesen, tágabb értelemben.

A magánhangzók és mássalhangzók arányát és a zöngésséget illetően immár közhelyszámba megy annak megállapítása, hogy a magyar meglehetősen kedvező hangzást kelt. A rendszer lényegét valamiképpen mindhárom nyelvben érintő időtartam kérdése a vers(fordítás) szempontjából a metrikában jelentős szerephez jut: egyfelől az időmérték rövid és hosszú egységeinek változataiban (egyben a nyílt és zárt szótagokkal összjátékban), másfelől a hangsúlymegoszlásokkal kapcsolatban. Mindkét tekintetben – de különösen ez utóbbit illetően – számottevő eltérés mutatkozik a magyar és a német, illetve az olasz között. Míg ugyanis a magyarban nincs korreláció a magánhangzó hosszúsága és az érintett szótag hangsúlyosságára között, s egyébként következetesen élhangsúlyos nyelv, a német és az olasz lexikálisan (szavanként vagy szóegységenként), illetve a szótagszámtól is függetlenül alakuló kötött hangsúlyai jelentős mértékben összefüggenek az időtartammal, mégpedig annak hosszú egységeivel.

Szintagmatikus jelenségként – a beszédfolyamatban érvényesülő koartikuláció, illetve akkomodáció sajátosságait illetően – a magyar és olasz simító hasonulások túlsúlya átkötéses hangzást képez, a német kiemelő tagolások dominanciája pedig tagoltabb hangzást eredményez. Zenei hasonlattal: a német koartikuláció tagolva kiemelő vonásai *staccato* ('szaggatott, széttagolt'), a magyar és az olasz simító tendenciái viszont *legato* ('kötött') előadásmódra emlékeztetnek.

A fonotaktikailag nyelvenként tipikus szókezdeten túl érdemes röviden kitérni a szöveg sajátosságaira is, minthogy ezek tendenciaszerűen – grammatikai, illetve fonotaktikai okokból – gyakori képleteikkel meglehetősen egynemű képet mutatnak a németben és az olaszban, s a vers formavilágában – miként több példán is láthatjuk – gyakran problematikusá teszik a változatos és eredeti magyar művészi ritmikák fordításban történő visszaadását.

Az olasz szövegben – az igék esetében a konjugációs paradigmák (-are, -ere, -ire) végső formánsainak egyöntetű kicsengése, a névszók esetében pedig részben a szótári alakokra (és többes számukra) eleve vonatkozó fonotaktikai megszorítások, részben pedig az e jellegzetesen magánhangzós végződéseket még tovább erősítő (a szerkezetes deklinációból kötelezően adódó) grammatikai egyeztetések következtében – meglehetősen egynemű szövégek halmozódnak (-a, -o; -e, -i), ami – hol kellemben hangzó ritmikus visszatéréseivel, hol monotóniába hajló ismétlődéseivel – már önmagában fölér egy spontán beszélt nyelvi rímeléssel.

A német esetében már egyértelműen a felsőbb szintet képviselő morfológiából következik a szövegben előforduló szövégek felépítésének bizonyos tipikus egyöntetűsége, amely halmozottan abból adódik, hogy a flexióban részt vevő formánsok három fontos nyelvtani kategória kifejezésében illetékesek: a nyelvtani nem morfológiai kategóriáját (mint a főnév lexikonban rögzített inherens jegyét), továbbá az eset és a szám morfoszintaktikai kategóriáját (mint konkrét szintagmától meghatározott jegyeket) sajátos „munkamegosztásban” jelzik. Egyébként pedig éppen az érin-

tett formánsok (-r, -s, -n, -m) egyneműsítik nagyban tipikus módon a szövégek hangalakját.

A magyar, német és olasz szó felépítésének jellegzetes alkata különös jelentőségre tehet szert a vers kötött szövegvilágában, ahol a hangzás bizonyos formai vonatkozásain (például a fonémamegoszlások kiegyensúlyozottságán, a szótagviszonyok egyenletességén és a ritmus alakításában játszott szerepén, valamint a rímhelyzet változatosságán) túl természetesen a nyelvtani érvényű jelölések tipikusan ismétlődő elemi formái is – jelesül a szövégeken – nyelvsajátosan meghatározott módon jelentkeznek, s a szöveg műfaji sűrítettségéből adódóan halmozottan feltűnőbbben érvényesülnek.

Az olaszul megszólaló magyar versek elsősorban a zenei hangzás eltérő megítélésének kérdését vetik föl (a kötött metrumok és rímképletek szinte tendenciaszerű feloldásával, a sorhosszúság szükségszerű növelésével), másodsorban pedig a szerkezetek szintjén jelentőségteljes szörend kényszerű eltéréseit is mutatják (Szabó 1985; vö. Santarcangeli 1985). Az olasz nyelvnek a magyartól meglehetősen eltérő prozódiai hangzásvilágával (főként hangsúlyviszonyaival, pontosabban a dinamikus hangsúly és a magánhangzó-időtartam sajátos korrelációjával), továbbá verselési hagyományával, illetve metrikai ízlésvilágával magyarázható a klasszikus időmértékes formák mellőzése, s az olasz szövégek említett, jellegzetesen – részben fonotaktikai, illetve általában morfonológiai, részben grammatikai alapon – korlátozott alkata indokolhatja a modern olasz lírában a nyelvileg eleve amúgy is adódó (s ezért versben felfokozva már túlzottnak, illetve unalmasnak ítélt) összecsengések szaporításának kerülését, illetve fordítás során a változatos magyar rímhelyzetektől történő idegenkedést is (vö. Balázs 1977, Szabó 1985). A háttérmagyarázatot némiképpen leegyszerűsítve, a látszólag paradox helyzetet kiélezve: a közhelyszerűen eleve igen szép hangzású, zeneileg dallamos és ritmikus olasz nyelv beszélője – a kifinomultan mértéktartó ízlés jegyében – így védekezik a művésziileg felfokozható túlzások ellen.

Köztudott, hogy nyelvünk mind az ütemhangsúlyos (szólamnyomatékos), mind az időmértékes (szótagmérő) verselési ritmuselvhez képes igazodni, s az utóbbi két évszázad költészete kimagaslóan szép példákkal szolgál a nyelvünkben adott kettős ritmus változatos kiemeléséhez, a kétféle elvet kiegyenlítően egyesítő szimultán mértékkapcsoláshoz is. Verstörténetünk első századaira még a szólamnyomatékos elv egyedülisége, a versújítás korában pedig „a klasszikus szótagmérő metrumok meghonosítása, valamint a korukbeli nyugat-európai rimes-szóhangsúlyos mértékek rimes-szótagmérő átértelmezése” jellemző (Kecskés 1984: 67).

A képszerűség konnotációit illetően a nemek megléte vagy hiánya az utalások célszerű, gazdaságos, illetve esetenként körülményes megoldásának problémáit veti fel az érintett nyelvek szövegeinek megfeleltetésében. A fordítás gyakorlatának tükrében mindez természetesen mindkét irányban megfogalmazódik a nemek konkretizálódása (magyar–német/olasz) és generalizálódása (német/olasz–magyar) folytán alkalmazandó átváltási műveletekben (vö. Klaudy 1994: 287–300).

3. Versfordítások - párhuzamos (összehasonlító) elemzés

A párhuzamos elemzés kettős (német és olasz) tükörben kívánja kibontani a hangzás és a képszerűség síkján érvényesülő remotiváció (a deklamáció, a hangszimbolika, a versforma, a rím, illetve a metafora rétegében tartalmazuló) stílushatását, valamint az intertextualitás jelentőségét. Érdeemes megfigyelni, miként sikerül más nyelvi közegben visszaadni vagy legalább kompenzálni az eredeti vers erősen evokatív konnotációit, muzikális és vizuális asszociációit, a veretes magyar szöveg egyetemes sugallatát.

Balassi Bálint: Hogy Júliára találá, így köszöne néki²

Első európai szintű magyar nyelvű költőnk versében a közös humanista-reneszánsz örökség stílusvonásainak ismertségével (mint könnyebbséggel) és patinásan régiesként ható nyelvezetének kihívásaival (mint nehézséggel) szembesül a mai fordító.

Als er seiner Julia begegnet, begrüßt er sie also Trovatosi con Giulia, così la salutò

Ez világ sem kell már nekem
Nálad nélkül, szép szerelmem,
Ki állasz most énmellettem,
Egészséggel, édes lelkem!

Ich brauche sie nicht, diese Welt,
Wenn sie dich, Julia, nicht enthält,
Die jetzo sich zu mir gesellt,
Die Liebe, die mir so gefällt.

Non voglio più nemmeno questo mondo
Se tu non ci sei, amore mio bello,
Tu che mi sei vicina
Piena di salute, dolce anima mia!

Én bús szívem vidámsága,
Lelkem édes kívánsága,
Te vagy minden boldogsága,
Véled isten áldomása.

Du machst aus Trauer Fröhlichkeit,
Begierde macht die Seele weit
Nach dir. Du bist Glückseligkeit,
In dir ist Gott zu jeder Zeit.

Al mio triste cuore la gioia
Dolce desire dell'anima mia,
Tu sei tutta la felicità sua,
Che Iddio ti benedica.

² Balassi Bálint (1588/89). In: *Hét évszázad magyar versei* I. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1972. Németül: Heinz Kahlau (In: *Bálint Balassi: Gedichte*. Auswahl. Hg.: István Kerékgyártó. Corvina, Budapest, 1984; *Durst*. Hg.: Éva Blaschtk. Corvina, Budapest, 2002); Olaszul: Marta Dal Zuffo (In: *Amore e libertà*. Lithos editrice, Roma, 1997).

Én drágalátos palotám,
 Jóillatú piros rózsám,
 Gyönyerő szép kis violám,
 Élj sokáig, szép Júliám!

Mein teures, wunderschönes Haus!	Mio prezioso castello,
Du strömst den Duft von Rosen aus,	Mia rosa rossa dal buon profumo,
Mein Nelken- und Levkojenstrauß,	Splendida mia violetta,
O Julia! Mein Augenschmaus!	Lunga vita a te, Giulia bella!

Feltámada napom fénye,
 Szemüldek fekete széne,
 Két szemem világos fénye,
 Élj, élj életem reménye!

Du meine Sonne, Licht und Glanz!	La luce del mio giorno è sorta,
Dein schwarzer Augenbrauenkranz,	Carbone nero delle ciglia,
Mein größter Schatz, du mein Byzanz!	Luce luminosa dei miei occhi,
Des Lebens Hoffnung bist du ganz.	Speranza della mia vita, vivi, vivi!

Szerelmedben meggyúlt szívem
 Csak tégedet óhajt lelkem,
 Én szívem, lellem, szerelmem,
 Idvez légy, én fejedelmem!

Nach deiner Liebe brennt mein Herz,	Il cuore è acceso dal tuo amore,
Die Seele krank von Sehnsuchtsschmerz,	L'anima sospira solo per te,
Die Liebe trägt mich himmelwärts,	Mio cuore, anima, amore,
Du Göttin, in der Schönheit Erz.	Sii benedetta, mia sovrana!

Júliámra hogy találék,
 Örömben így köszönék,
 Térdet-fejet neki hajték,
 Kin ő csak elmosolyodék.

Als ich schön Julia hab erblickt,	Ma quando m'incontrai con Giulia,
Ich diesen Gruß an sie geschickt.	Così la salutai preso dalla gioia,
Da stand ich, Kopf und Knie geknickt	Piegai le ginocchia e la testa,
Sie lächelt' nur, hat kaum genickt.	Per cui un sorriso solo le spuntò sulle labbra.

(Heinz Kablau)

(Marta Dal Zuffo)

Az eredetileg a magyar líra első versciklusát képviselő Júlia-versek (1588/89) között – a másolatban a Balassi-kódexben töredékesen fennmaradt „Maga kezével írt könyvecske” kötetében – 39. számmal megjelent költemény jellegzetesen a reneszánsz humanista-petrarkista költészetének akkoriban hagyományosan közkedvelt

európai vonásaira (távolabbról az ókori hagyományt, elsősorban az antik görög udvarlók stílusát követő latin nyelvű humanista bókversek retorikájára, közelebbről pedig jelesül Petrarca reneszánsz szerelmi versciklusának – Daloskönyvének – mintájára és Janus Secundus antik-humanista hagyományt követő költői névadására) emlékeztet; maga a Losonczy Annát köszöntő bókhalmoz azonban – miként címe alatt a nótajelzés is tanúsítja (*az török „Gerekmez bu dinya sensiz” nótájára*) – egy török ének nyomán született (Gerézdi–Klaniczay 1964: 448–481).

A vers költői ihlete érzékelhetően nem közvetlen szerelmi élményből, hanem inkább az imádott kedveshez kapcsolódó emlékek és vágyak újraéléséből táplálkozik. Erről tanúskodnak retorikai fordulatai, amelyek egyesítik a reális élethelyzet és az irreális vershelyzet alapvonásait – a sugárzó középpontban végig a szinte mítikus transzpozícióval elvonatkoztatott nőalakkal, akinek az újplatonista szerelmi énekek szerint mindent betöltő igézete egyben az ember és a világ természetes reneszánsz harmóniáját idézi. Ugyanakkor a középkori provanszál versírás hagyományait követve – a nő eszményítésével, a lovagi udvariasság és távolságtartás megnyilvánulásaival – a trubadúr típusú udvari líra hazai megteremtését is képviseli ez az új típusú szerelmi költészet, melynek további forrásai között – a már említett petrarkista hatások (például a női test szépségéhez társuló finom erotika) mellett a virágmetaforákkal a virágénekek, a népköltészet fordulataival a populáris szerelmi dalok, a patetikus rajongással pedig a középkori himnuszok is megjelennek (Horváth 1982; vö. Gerézdi–Klaniczay 1964).

A lovagi bókoló-udvarló verstípus egyik legszebb magyar példájában az alaphelyzet tipikus motívuma a lovagi élet egy kitüntetett pillanatát rögzíti, amelyben a hódoló találkozik szíve választottjával, és elragadtatottan köszönti a fokozott bókokkal elhalmozott hölgyet. A keretesen megalkotott vershelyzet a régi magyar versekben szokásos kolofont (mint szereztetésük körülményeit) tartalmazó záróstrófában kerekedik ki igazán, s ízig-vérig a lovagi költészet egyoldalú szerelemeszményét, illetve a szerelmes férfi és az imádott nő közötti áthidalhatatlan távolságot tükrözi: a megközelíthetetlen hölgy fölötté áll kiszolgáltatott hódolójának, akinek jutalma legföljebb egy elnézően-rejtélyesen hideg mosoly lehet. (Ekként az imádott nő reakciójának a zárlatban történő kurta felvillantása is találóan csattanós ellentétele a lelkes költői én hosszas dicséretsorának.) A kereten belüli versszakok felépítése végig azonos marad (Júlia köszöntésével, becézgető megszólításával, szépségét magasztaló dicséretével, a költői én jókívánságaival), s ezáltal a metaforikus-virágképes bókhalmozás egyetlen nagy ívű fokozásává alakul.

A világot a kedves nélkül értéktelennek és értelmetlennek valló nyitó versszak – a tagadó formába öntött túlzásban rögtön az állítás határozottságával – először az imádott közelségében érzett túláradó életöröm alaphangján szólal meg, s csak ezt követően hangzik el a voltaképpeni köszönés régies formulája (*„Egészséggel!”*). Ez a kifejezés (a latin *salve* 'légy egészséges > légy üdvöz! / élj boldogul!' megfelelőjeként) itt tehát nem (illetve legalábbis nem csupán) Júlia egészségi állapotára vonatkozik. Az olasz fordítói értelmezés ezzel szemben inkább a szó szerinti ('egészséggel tele/üdvösséggel teljes') jelentést sugallja, a német változat pedig el is hagyja ezt a mozzanatot (s helyette 'a szerelem, amely úgy tetszik nekem' képzetét fejezi ki).

Ettől eltekintve mindkét fordítás indító szakasza híven és hatásosan adja meg az alaphangot: Kahlau szórendje például kétszeres értelmezői kiemeléssel („*sie, ... diese Welt*”; „*dich, Julia*”) hitelesíti a Júlia nélküli világ elutasítását (‘Nem kell nekem, ez a világ, ha nem foglal magában téged, Júlia’); Dal Zuffo pedig a tartalmi hűség jegyében arra is tekintettel van, hogy Balassi köszöntőverse – az éppen hiányolt üdvözlésen túl – már első strófájában elindítja a megszólítások sorát is („*szép szerelmem*”; „*édes lelkem*”), amelyek azután igazából a következő négy versszak áradó metaforáival, hasonlataival, megszemélyesítéseivel gazdagodva teljednek ki, s az ötödik szakasz szintézisében érik el tetőpontjukat. Már első két olasz sora is tehát ennek megfelelően alakul: ‘Nem akarom/kívánom többé már ezt a világot sem, ha te nem vagy benne, szép szerelmem’. Hasonlóképpen megtartja a következő megszólítást is (‘édes lelkem’). A személyes találkozásra utaló alaphelyzet („*Ki állasz most énmellettem*”) konkrétságát Dal Zuffo a kedves szomszédos közelségének érzelmi telítettségével (‘te, aki közel vagy hozzám’), Kahlau a társulás dinamikusabb képzetével érzékelteti (‘Aki most hozzám csatlakozik / velem tart’).

Az első strófa a német fordító korábbi szövegváltozatában (Kahlau 1984) még némi eltérésekkel egyébként így hangzik: *Ich brauche sie nicht, diese Welt, / wenn Julien sie nicht enthielt, / die jetzt sich so zu mir gesellt, / in Liebe, die mir so gefällt*. A kisebb különbségek között érdemes külön is a *Julien* névalak (itt éppen ‘Júliát’ értelmű) régiesnek ható esetjelölésre felfigyelni. Az újabb – egyébként itt is közölt – fordítói változatban (Kahlau 2002) viszont a *jetzo* szóalak (‘jetzt/mostan’) – valamint az ugyanitt nyilvánvalóan ritmikai okokból elmaradó segédige (*bat*) költői hiánya – pótolja a Balassi nyelvezetéhez illő archaikus hatást.

A 2–4. szakasz dicsérettől áradó metaforasorozatának reneszánsz képanyaga a lelki-érzelmi életből („*bús szívem vidámsága*”, „*lelkem édes kívánsága*”, „*minden boldogsága*”), a főúri életből (*palota*) és a virágénekek természetéből (*rózsa, viola*), továbbá a női test szépségéből („*szemüldök fekete széne, két szemem világos fénye*”) építkezik. Az 5. versszak lényegében mindennek áhítatos hangvételű összefoglalása a halmozás fokozásával („*szívem, lelkem, szerelmem*”), valamint a vallásos és a világi szféra egy-egy felsőfokot képviselő betetőződésével: egyfelől a himnuszokból, imákból átemelt üdvözlés („*idvez légy*”), másfelől az udvari életből származó utolsó metaforikus megszólítás („*fejedelmem*”) révén. Ez a kettősség végül még visszatér az utolsó szakasz helyzetjelenetében, amikor is a meghajlás („*térdet-fejet neki hajték*”) egyszerre emlékeztet az egyházi és a lovagi tiszteletadás gesztusára.

Mindezek német, illetve olasz közvetítése érdekes és tanulságos tükröt tart a Balassi-vers elé: az európai jellegű trubadúrköltészet idevágó képi világa – a bókok halmozásával és a természeti hasonlatok friss elevenségével – végül is mindegyik változatban szinte maradéktalanul megőrződik, mégis jelentős különbség mutatkozik a két fordítás között. Az olasz átköltés – mint sok egyéb példa alkalmával tapasztalható, ezúttal is – messzemenően ragaszkodik az eredeti képek nyelvi köntövéhez, a német szövegváltozat viszont szabadabb kezelésben önti nyelvi formába a képi réteget.

Dal Zuffo lényegében valamennyi metaforát szó szerint átülteti, sőt itt-ott még bizonyos további stilisztikai többletet is bevet. Ilyesmiből például a második versszak 'szomorú szívemnek az öröm, édes kívánsága a lelkemnek' sorpárjában kettő is akad: a ráértő felsorolás két tagja között létrejött chiazmus alakzata, továbbá – a köznyelvben megszokott *desiderio* helyett – a latin *desiderium* provanszálból régi-esen visszakövetített *desire* alakváltozatának lovagkort festő evokációja. A következő két szakaszt pedig egy-egy jelzői alliteráció is gazdagítja: „*rosa rossa*” ('piros rózsá') – „*luce luminosa*” ('világító fény'). Ráadásul az előbbi naiv etimologizálásra építő szójátékként, az utóbbi pedig teljesen hiteles származtatással egyben figura etimologica is, akárcsak a közvetlenül rá következő sor „... *vita, vivi, vivi*” (az eredetihez hű 'élet, élj, élj' értelmű) szegmentuma.

Eleve nyelvi eredetű – költői szempontból egyértelműen előnyös – többlete az olasz fordításnak a megszólított nőiségének többszörös (és ezáltal a nőiesség konnotációjában hangsúlyos) kifejeződése a nőnemű nyelvtani alakok révén, melyek (*la, vicina, piena, bella, benedetta* stb.) közül külön is kiemelkedik a „*mia sovrana*” (az 'uralkodó' főnév, illetve a 'fenséges' melléknév nőnemű alakjának birtokos kapcsolata: 'fenséges úrnóm' értelemben – az eredeti „*én fejedelmem*” megfelelőjeként). Mindennek még további konnotatív nyomatékot ad a Júliához hasonlított, illetve vele azonosított – kellemes szóhangulatú – szép jelenségek döntően ugyancsak nőnemű mivolta (*anima, gioia, felicità, rosa, violetta, luce, speranza* stb.). A *violetta* emellett formailag a *viola* alak kedveskedve kicsinyítő változataként is kitűnik a sorból, noha itt voltaképpen e képzéstípus szinonim értelmű lexikalizálódásának példájával van dolgunk (ti. egyaránt 'ibolya' jelentésben).

Kahlau a keretbe foglalt szakaszok képeinek megtartása mellett gyakorta eltér az azokat hordozó eredeti nyelvi formáktól, mindenekelőtt a megszólítás értékű metaforikus azonosítások sorjázásának szintaktikai szerkesztetlenségétől. Szövegváltozata ezeket többnyire állítmányi (legalább kopulával rendelkező) mondat szerkezetekké oldja fel: 'Te gyászból/szomorúságból vidámságot csinálsz...'; 'Rózsák illatát árasztod' stb. Az eredetitől eltérően áthajlással él a második szakaszban („...*weit / nach dir*”). Miközben a jókívánságokat („*Élj sokáig...*”; „*Élj, élj...*”; „*Idvez légy...*”) rendre elhagyja, s a „*drágalátos palotám*” helyett csupán 'drága, csodaszép ház' áll, efféle veszteségeit más természetű többletekkel pótolja. Így például az „*Idvez légy, én fejedelmem*” kettős (transzcendens és evilági) csúcspontján máris a 'Te istennő, szépség ércében' ('ércbe öntött szobra' konnotációval) jelenik meg, s ehhez az emelkedést az előző két sor elő is készíti igen intenzív érzelmi telítettségével ('a lélek beteg a vágy fájdalmától') és a fölfelé irányuló mozgás képzetével ('a szerelem az ég /a menny felé visz').

Hasonló többletként a „*gyönyörű szép kis violám*” 'szegfű- és (kerti nyári) violacsokor'-ra gazdagodik, a „*mein Augenschmaus*” (ma egyébként rendszerint inkább tréfás stílusértékben használatos) kifejezés pedig – az *Augenweide* szinonimájaként (ahol is a *Weide* régi-eredeti értelmében 'étel') – rendkívül eleven, igazán reneszánsz jellegű képszerúséggel érzékelteti „*szép Júliám*” bájait: 'szemgyönyörködtető látvány, amin az ember szívesen „legelteti” a szemét; szem-száj ingere' (ti.

a *Schmaus* utótag eredeti jelentése is éppen 'lakoma'). A negyedik versszak első sora „a napom fénye” képét rokon értelmű azonosítások hármashalmazával fokozza ('napom, fény és ragyogás'). A „*Mein größter Schatz, du mein Byzanz*” megszólításként kettős metaforája a mesés kincseiről híres Istanbul (Konstantinápoly / Bizánc) gazdagságát idézi – a „*Két szemem világos fénye*” igencsak távoli megfeleléjként.

Az ezt közvetlenül megelőző – az eredetiben a fény- és színhatás szempontjából éppen ellentétes – „*Szemüldek fekete széne*” sor közelképe viszont éppen a német fordításban talál hitelesen egyéni megfelelőre a 'fekete szemöldökkoszorúd' értelmű szóalkotásnak köszönhetően, s az olaszban mutat valójában kissé ellentmondásos megoldást 'a szempillák fekete széne' képében, nyilvánvalóan a régies szóalak (*szén ~ szín*) félreértéséből, illetve a szó szerinti hűség törekvéséből adódóan, bár ez esetben az egyébként találó egybeesés nem változtat a színhatáson, sőt még képszerűbbé is teszi. (Persze az is igaz, hogy a költői egymásbajátság konnotációs-asszociatív lehetősége már eleve az eredetiben is fennáll, és *szín* szavunk jelentésköre a régiségben amúgy is meglehetősen gazdag: 'külső felület, arc, alak, szépség, vminek a java, szín' – vö. a ma is használatos *színe*-java összetétellel stb.)

Szintaktikailag külön figyelmet érdemel a második és az ötödik szakasz mondatfűzésének egy-egy érdekes sajátossága. Az előbbiben a zeugma retorikai alakzata, illetve általában is a közlés mondattani-verstani/rímelési szempontból egybeeső egysége – a részben hiányzó közös mondatrész, ez esetben a kopula („[*Te*] *vagy*”) lehetséges beleértésével – régies hangulatot árasztva lebegtetni a vocativusi és a narratív olvasat, vagyis a megszólítás- vagy állításszerű értelmezés kettős lehetőségét a névszói-igei állítmány igei részének szórendi elhelyezéséből adódóan. Az ötödik versszakban pedig az összefoglaló érvényű szóismétlés belső szórendi szerkezete mutat szabályszerű alakulatot (*abc–bca* képlet szerint): „*Szerelmedben ... szívem ... lelke*m” – „*Én szívem, lelke*m, szerelmem”.

Az említett zeugma ugyanazon az olasz szöveghelyen megtalálható, a német változat teljessé oldott mondat szerkezeteiben azonban itt hiányzik. (De hasonló jellegű szintaktikai jelenséggel szolgál a fordítás negyedik szakasza, ahol az első három sor sűrű felsorolásában odaértendő kopula a negyedik sorban meg is jelenik.) Az összefoglaló ismétlés hasonlóképpen a német fordításban nem, de az olasz változatban nagyon is jól azonosítható, mégpedig jelentéktelenül módosult sorrendben: 'szív – szerelem – lélek' > 'szívem, lelke, szerelmem'.

A modern fordításokban tükröződő nyelvezet csak jelzesszerűen érzékelteti Balassi korabeli nyelvhasználatának ma már patinásan archaikusan ható vonásait. A fordítások egy-egy lexikai elemének archaizáló evokációjáról a megfelelő helyeken már volt szó. Emellett helyenként a mondat szerkesztésben is mutatkoznak részben kifejezetten régies, részben pedig általában a mai normától eltérő költői megoldások, amelyek különösen a feszesebb, kötöttebb szórendű németben feltűnőbbek.

Kahlau efféle eltéréseit – a kopula (*ist*), illetve a segédige (*bat*) alkalmi elhagyását, a nyelvtani végződéseket hordozó szövegek csonkítását („...*schön*' *Julia bab*'

erblickt”) – elsődlegesen voltaképpen a metrika, illetve konkrétan éppen a szótag-szám vagy a rím kényszere váltja ki, de halmozódva ezek is hozzájárulnak ahhoz a felfokozott érzelmi állapottól is hitelesített összhatáshoz, amely nyilvánvalóan jelzi, hogy nem egészen a mai nyelvi norma szerint építkeznek a mondatok. Különösen nem az utolsó szakasz első összetett mondata, amely ezt – a második *habe* itt is megfigyelhető teljes törlésén túl – még feltűnő mellékmondati szórendi eltéréssel is jelzi: „*Als ich schön Julia hab erblickt, / Ich diesen Gruß an sie geschickt...*”. Dal Zuffo főként a jelzős szerkezetek – különösen a birtokos és a minőségjelzők belső sorrendjének – költői inverziójával kelt helyenként archaikushoz közelítő stílushatást: „*Tu sei tutta la felicità sua*” (a megelőző kétszeres *mia* megfelelőjének sorvégi kiemeléseként) – „*Splendida mia violetta*” (a jelzett szóhoz viszonyítva is szokatlanul).

Mindazonáltal végső soron mindegyik fordítás szintaktikai eltérései szerencsés módon éppen nem a görcsös mesterkéeltség, hanem az érzelmi feszültségben feloldódó természetesség költői gördülékenységének stílushatását keltik. Ez jól illik is a vers alaphelyzetéhez, a röpke személyes találkozás élményének lelkes újraéléséhez, s ekként ennek címben jelölt foglalatja is tanulságosan alakul a két változatban. A német ugyanis jelen időbe transzponálja Balassi ma már ízesen régies elbeszélő múltját (*talála, köszöne*), s a *so* helyett az *e* jelentésében ma már régies *also* (‘imígyen, illetéknéppen’) nyomatékosításával ad címet a versnek („*Als er seiner Julia begegnet, begrüßt er sie also*”). Az olasz cím pedig kézenfekvő módon a nyelvben kínálkozó tömörítő szerkezetet, a participio passato előidejű mellékmondatot rövidítő megoldását mozgósítja („*Trovatosi con Giulia, così la salutò*”).

Egyébként a költemény egyszerű formáját műfaja (dal) is hitelesíti: sorai szakaszokként négy felező nyolcasra tagolódnak – csoportrímekkel (*aaaa, bbbb* stb.). Ütemhangsúlyos verselésének egyenletes ritmusában (a hangsúlyos és a hangsúlytalan szótagok váltakozásában) a verstani alapegységet alkotó ütem képződése így is változatosan alakul: a többnyire szabályszerűen szóhatáron, sőt szerkezethatáron bekövetkező sorfelezést itt-ott szavakat átmetsző ütemtagolás színesíti („*En drágalátos palotám*” stb.). Balassi egyszerű rímei itt kifejezetten egynemű ragrímek, mégpedig az *én – te/ő* személyeire épülő vershelyzetnek megfelelően, s egyben a nominális–verbális stílus közötti váltás tendenciájának érdekes sorvégi lecsapódásaként az első öt szakaszban még a birtokos személyjel (felváltva *-m, -a/-e*), illetve a második versszakban annak a *-ság/-ség* és *-ás/-és* képzővel mélyülőd variációja, végül az utolsó szakaszban az elbeszélő múlt egyes szám első (illetve az utolsó sorban harmadik) személyű igei végződése (*-ék*) idéz elő csoportos összezsengéseket.

Kahlau versformája a lehető legszorosabban alkalmazkodik a szótagszám és a rím eredeti képletéhez: végig nyolc szótagos sorokat és csoportrímeket alkot, s ő is hasonlóan vegyesen alkalmazza a sorfelezést (többnyire szóhatáron, alkalmanként szavakon belül). Rímei azonban változatosabbak: szakaszokként csoportosulva első sorban különemű lexikai egységek (legfőljebb azonos szófajok) csengenek össze, helyenként mégis párosulnak nyelvtani végzések szerint is (*enthält – gesellt – gefällt; Fröhlichkeit – Glückseligkeit*). Az utolsó versszak az egyetlen, ahol viszont mind a négy sor azonos felépítésű, egynemű igenévi végződéssel zárul ki-

emelten két szótag mélységig (egyébként *i*-tövű igék szabályos Partizip Perfekt alakjának *ge*- prefixumával és *-t* képzőjével): az *erblickt – geschickt – geknickt – genickt* hangzásában is frappánsan dinamikus sorozatában. Ez a tendencia tehát igencsak emlékeztet az eredetiben is eltérő utolsó szakasz keretalkotó verbális mozgalmasságára. Egyébként ennek belső aránya is meglehetősen beszédes: a három első személyű ige által jelzett közeledésre (s egyáltalán az egész megelőző bókthalmazra) mindössze egyetlen Júliától érkező igei gesztus („*almosolyodék*”) – a német változatban is csak éppen kicsit több (‘Ő csak mosolygott, alig bólintott/biccentett felém’) – a válasz.

Dal Zuffo lényegesen szabadabban kezeli a formai kötöttségeket: a szótagszám és a rímelés képletét egyaránt fellazítja. Váltakozó (átlagosan 10 körüli) szótagszámmal építi sorait, s tendenciája szerint inkább páros rímeket alkot. Ezek rendszerint nem élesek, s többnyire megegyeznek a tipikus nyelvtani végződéseket hordozó magánhangzókkal (így főként *-o*, *-a*, *-i*), néha azonban lexikai távolságot is áthidalnak (*amore – per te*), sőt egy esetben még valóban tartalmaz összefüggést is kiemel a szinte szójátékszerű egybecsengés (*Giulia – gioia* ‘Júlia – öröm; drágaság, kincs; drágakő’). Emellett szakaszonként arra is van példa, hogy a páros rímek – ha tompítottan is – mégis csoportrímmé kerekednek ki (a második és a hatodik versszakban), másutt viszont (az ötödik versszakban) még a páros rím sem áll össze (*amore – sovrana*). Mindenesetre az említett jellemzők érvényesülésének arányait tekintve itt is kiugró szerephez juttatja a rímelés az utolsó versszakot, ahol tehát végső soron tompa csoportrímen belül a jelzett szójáték külön is felhívja magára a figyelmet.

Egészében mindkét átköltés színvonalas fordítói kísérletnek számíthat. Az olasz fordítás teljesítménye inkább a nyelvi képek és fordulatok szintaktikai hűségével, a német változaté viszont főként a forma messzemenő tiszteletével tűnik ki. Képi világában és egyáltalán műfajilag pedig mindegyikük bízvást építhetett az érintett nyelvterület kultúrájában, irodalmi hagyományában nagyon is ismerős, sőt otthonos támpontokra (mindenekelőtt például Petrarca és általában a reneszánsz szerelmi lírájának, illetve a Minnesänger-költészetnek köszönhetően).

4. Fordításkritikai tanulságok

A jelen vállalkozáshoz hasonló párhuzamos verselemzések tanulságai egyrészt közvetlenül kifejezetten hungarológiai érdekűek (itt például konkrétan magyar–német, illetve magyar–olasz viszonylatban kontrasztív nyelvészeti és komparatív irodalomtudományi jellegűek), másrészt általánosabb érvénnyel szemiotikai-szövegnyelvészeti, kognitív szemantikai, művelődéstörténeti, fordítástudományi, prozódiai és poétikai-metrikai természetűek, amennyiben a jelrendszerek és szövegvilágok közötti összefüggések és váltások, a nyelvi képkalkotás, a kulturális reáliák, az adott szervező elvet képviselő globális kompenzáció, a nyelvsajátos deklamáció és a verselési rendszerek megfeleltetési problémái felé mutatnak.

A fordításelemzés tanulságai ismételten felhívják a figyelmet arra, hogy a magyar nyelv sajátos jellegéből (tipológiai alkatából, képi és hangzásvilágából stb.) és verselési rendszereink összetettségéből adódóan eleve számolnunk kell bizonyos for-

dítást nehezítő körülményekkel, amelyekkel érdemben foglalkozott már „A magyar vers” témája köré szervezett I. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus több előadása is (Béládi–Jankovics–Nyerges 1985). Petőfi S. János (1993: 1212) szerint a szépirodalmi fordítás irányait illetően – magyar szempontból – közismerten meglehetősen egyenlőtlen helyzet javításához egyrészt a még nem igazán létező költői fordításkritika járulhatna hozzá, másrészt pedig az, ha – miként e dolgozat kísérletének keretében is – minden alkalmat megragadunk a magyart érintő, különféle irányú versfordítások szövegteni elemzésére, amelyekben „a metrikai-ritmikai felépíttségnek nyelvi természetű az alapja, a képszerűségé inkább szociokulturális”.

Éppen ezért (is) célszerű a fordításban tükröződő nyelv–kultúra egységgel kapcsolatos elvárásainkat még inkább átértelmezni: a tárgyalt német, illetve olasz viszonylatban teljesen eltérő nyelvi adottságok és a különösen ma alapvetően különböző verselési hagyomány elismerésével ekként tehát a fordítói megfeleltetés sikerének elsődleges kritériumrendszerét nem csupán az eredetiben kódolt poétikai értékek megőrződésének, átmentésének számonkérésében kell keresnünk, hanem sokkal inkább a célnyelvi kontextushoz igazodva abban, hogy az adott átültetés esztétikai értelemben az eredetihez költői színvonalában méltó tükörkép-e a maga német, illetve olasz változatában. Vagyis egészen egyszerűen fogalmazva: az adott tartalom–forma egység legelemibb újraalkotásaként szép vers született-e a német, illetve az olasz költészet hagyományának értelmében? A tartalmi vagy formai hűség egyoldalú (ti. esetünkben szokványosan magyar kiindulású) pólust rögzítő aprólékos minősítési szempontjai helyett tehát voltaképpen a maga interlingvális és interkulturális mozgásterében, vagyis dinamikusabban kellene megragadnunk a versfordítást: tudván, hogy nyelvek és kultúrák művészi szintű párbeszédében szükségszerűen a pólusok között folyó kiegyenlítő közvetítésről van szó. E pólusok szembenállását a kontrasztív nyelvészet, illetve a komparatív kultúrakutatás persze mindenkor tanulságosan feltárhatja, s ha szükséges, kiélezheti, ám a fordító közvetítői tevékenységének éppen ezeket a korlátokat kell leküzdenie, ezeket a szembenállásokat kell elsimítania annak érdekében, hogy az áthidalást, az átjárhatóságot művészi szinten, alkotó módon – egy másik nyelv és kultúra közegeiben – megteremthesse.

A fordításban érzékeltetett összhatás a fentiek fényében is fölveti a szervesen egyesült **tartalmi-formai** mozzanatok egyenértékűségének, a művészi szöveg formai invarianciájának és esztétikai hatásának a kérdését (vö. Reiß 1997: 129–130). Az egész és a részek megfeleltetésében eltérő észrevételekhez juthatunk, hiszen a formaközpontú szövegtípus mindig különleges fordítási igényeket támaszt (Klaudy 1994: 48; vö. Albert 1992), de az ún. deviza, a kritikus jegyekhez fűződő elvárások másutt és másként történő beváltása biztosíthatja a művészi hatás összevetésre és megfeleltetésre alkalmas tényezőit, amelyek együttesen a remotiváció szolgálatában állanak. A nyelvsajátos, illetve a kultúrától függő eredeti megoldások fordítása során elkerülhetetlen veszteségek ellensúlyozására az adekvát műfordítás tehát élni tud az ún. **globális kompenzáció** lehetőségével, amellyel – némi eltolódással, más helyen és más eszközökkel – az eredetit megközelítő művészi hatás váltható ki (Klaudy 1994: 273; vö. Radó György: Bart–Rákos 1981: 223).

A megformált tartalom és a tartalmasított forma elválaszthatatlan egységében működő költői remotiváció érvényesülése rendszerint igazából nem is egy-egy elszigetelt kisebb egységen kérhető számon, hanem tendenciaszerűen, vagyis a költői mű egészét tekintve. Ez azt jelenti tehát, hogy – a többször is említett kommunikatív ekvivalencia jegyében – egészében, a teljes szöveg szintjén kell megfelelnie a művészi fordításnak, míg a részletekben természetesen – szükségszerűen – kompenzált módosítások lehetnek (Popovič 1980: 148; vö. Albert 2003: 68; Lőrincz 2005: 75–76; Rába 1965).

Az áthangszerelés zenei hasonlatához visszatérve: a szerencsés fordítói megoldások esetében az átkódolt műalkotás valamiképpen fölismerhető marad, sőt veszteségei mellett még akár nyereségei is lehetnek, de szükségszerűen más hangzást kelt. Ám még halványabb, homályosabb, opálosan tompább, esetleg torzultabb tükröképeiken is itt-ott átsüt az eredeti ihlet művészi zsenialitásának egyedisége. Ennek meggyőző élménye és vonzereje pedig arra is készítheti a befogadót, hogy igyekezzen megismerni az eredeti művek varázsát, a magyar nyelvben testet öltött szépségét.

A **kontrasztív nyelvészeti** szempontból adott nyelvi eltérések (különösen a zenei hangzás, a képi jelentéssík és a szerkezeti jellemzők tekintetében) alapvetően meghatározzák, illetve befolyásolják a fordítói megoldásokat (vö. Bosco 1997; Farkas 2000; Szűcs 1999). Az adott szöveghelyeken lehetőségeket korlátozó érvényük azonban a teljes szöveg szintjén – legalábbis a sikeres fordításokban – rendszerint többé-kevésbé szerencsésen kiegyenlítődik. Lényeges, hogy mindezt valóban a szövegegész szempontjából értékeljük, mégpedig természetesen a művészi szöveg stílushatása, illetve esztétikai mércéje szerint, vagyis a tartalom–forma egység (re)motivációjának minősítésével. Az eddigiek értelmében ennek viszonyítási alapja két pólus között feszülő tartományon belül mozog: a forrásnyelvi eredetitől a célnyelvi helyreállítás felé tart. Így tehát az adottságok kényszerű körülményeit és a rendelkezésre álló lehetőségek megvalósítását mérlegelő-értékelő fordításkritikának is tekintettel kell lennie mindkét pólusra, vagyis a minősítés nem merülhet ki az eredeti szöveg egyes részletértékeinek egyoldalú számonkérésében, hanem láttatnia kell a célnyelvi változat teljes szövegének – a saját nyelvi-kulturális kontextusában meghatározható – művészi értékeit is. Csak ekként teljesezhet ki a nyelvek és a kultúrák kívánatos párbeszéde.

A magyar nyelvtani rendszer **kontrasztív** feltárása és a hungarológiai ismeretanyag **komparatív** feldolgozása számos ponton mutat jól használható érintkezéseket és összefüggéseket. A tudatos közvetítés szakmai szintjén a kontrasztív és a kommunikatív-interkulturális szemlélet közelítése bizonyos mértékig egyben a nyelv és a kultúra elválaszthatatlan egységét is képviselheti. A közvetítés művészi szintjének hordozója pedig éppen az irodalmi fordítás, amely átjárhatóvá teszi a nyelvek irodalmának, illetve az irodalmak nyelvének világait.

Irodalom

- Albert Sándor 1992. Megjegyzések az ekvivalenciáról egy metafora fordításának ürügyén. Petőfi S. János–Békési Imre (szerk.): *Szemiotikai szövegtan* 4. Szeged. 115–124.
- Albert Sándor 2003. Fordítás és filozófia. *A fordításelméletek tudományfilozófiai problémái & Filozófiai szövegek fordítási kérdései*. Tinta Könyvkiadó, Budapest.
- Balázs János 1977. Aspetti di un'analisi contrastiva dei linguaggi poetici ungherese e italiano. In: *Il problema della traduzione e la diffusione della letteratura ungherese in Italia* (Secondo incontro dei professori di ungherese in Italia, Napoli, 5–7 novembre 1975). Istituto Universitario Orientale, Seminario di Studi dell'Europa Orientale, Napoli. 32–39.
- Bart István–Rákos Sándor (szerk.) 1981. *A műfordítás ma*. Gondolat, Budapest.
- Béládi Miklós–Jankovics József–Nyerges Judit (szerk.) 1985. *A magyar vers* (Az I. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus előadásai). Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság, Budapest.
- Bosco Coletsos, Sandra (ed.) 1997. *Italiano e tedesco: un confronto. Appunti morfossintattici, lessicali e fonetici*. Edizione dell'Orso, Alessandria/Torino.
- Farkas Mária 2000. *Lingue a confronto: alcuni aspetti della contrastività italo-ungherese*. JATEPress, Szeged.
- Fónagy Iván 1972. Motivation et rémotivation. *Poétique* 11. 414–431.
- Gerézy Rabán–Klaniczay Tibor 1964. Balassi Bálint. In: *A magyar irodalom története I.* (Főszerk.: Sötér István). Akadémiai Kiadó, Budapest. 448–481.
- Horváth Iván 1982. *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Jakobson, Roman 1972. Fordítás és nyelvészet. In: Fónagy Iván–Szépe György (szerk.): *Hang-jel-vers*. Gondolat, Budapest. 424–434.
- Kecskés András 1984. *A magyar vers hangzás szerkezete*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Klaudy Kinga 1994. *A fordítás elmélete és gyakorlata*. Scholastica, Budapest.
- Lőrincz Julianna 2005. A műfordításról való gondolkodás közben felmerülő terminológiai kérdések. In: Dobos Csilla–Kis Ádám–Lengyel Zsolt–Székely Gábor–Tóth Szergej (szerk.): *„Mindent fordítunk, és mindenki fordít”*. Szak Kiadó, Bicske. 73–77.
- Petőfi S. János 1988. Van logika ebben a versben. A versszövegek fordításáról (C'è una logica in questa poesia. Sulla traduzione dei testi poetici). *La Gazzetta italo-ungherese / Olasz-magyar Szemle* (Parma / Budapest) III/3–4: 30–53.
- Petőfi S. János 1993. A szemiotikai szövegten mint határtudomány. In: Békési Imre–Jankovics József–Kósa László–Nyerges Judit (szerk.): *Régi és új peregrináció. Magyarok külföldön, külföldiek Magyarországon* (A III. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus előadásai). Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság, Scriptorium, Budapest/Szeged. III. 1203–1218.
- Popovič, Anton 1980. *A műfordítás elmélete*. Madách, Bratislava.
- Rába György 1965. *A szép bütlenek*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Reiß, Katharina 1997. Textbestimmung und Übersetzungsmethode. Entwurf einer Texttypologie. In: Salánki Ágnes (szerk.): *Angewandte Linguistik. Eine Textsammlung*. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest. 127–133.
- Santarcangeli, Paolo 1985. Még egyszer a műfordításról. In: Béládi–Jankovics–Nyerges (szerk.): *A magyar vers* (Az I. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus előadásai). Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság, Budapest. 430–434.
- Szabó Győző 1985. Magyar versek olaszul. In: Béládi–Jankovics–Nyerges (szerk.): *A magyar vers* (Az I. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus előadásai). Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság, Budapest. 450–457.
- Szűcs Tibor 1999. *Magyar–német kontrasztív nyelvészet a hungarológiában* (Pécsi Nyelvészeti Tanulmányok 4). Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.