

csak és / hallgatni. – *de undor fogott / el, ha felvéremlett: meg kell / szólalni egyszer*”. (48.) A test megírásának problémája ezen a ponton visszatér a már említett értelmezői felállás kritikájához, amely kauzális viszonyok mentén képzel el a test-nyelv(-emóció) ábrázolhatóságát. Végzősoron tehát újra és újra ugyanazzal az akadályal szembesülnek a kötet versei, melynek egy másik megfogalmazása így hangozna: miképpen őrizhető meg a testi tapasztalat nem nyelvi igazsága a nyelvi ábrázolásban? És csakis, mert a kérdés megfogalmazása már önmagában választ is sugall, lehetséges az elhallgatás újbóli hangsúlyozása: „*ne hagyj a / rettenetet mondani, inkább / szakítsd be a gégém köröm- / mel. – ne tartson viszsza semmi utálat*”. (42.)

A PARSIFAL, PARSIFAL legfőbb törekvése innen látni rá. A testről való diskurzus újraértelmezése szüntelenül egy fogalmi senki földjére téved, ahol a test ábrázolása jelentés és nem jelentés ellenpontjai között ingadozik. A beszédpozíció, a figyelem iránya és a tárgyhoz képesti távolság már a HALLÁSGYAKORLATOK szövegeiben kiemelt fontossággal volt jelen, de míg ott a vállalkozás szabályai egy viszonylag mozdulatlan megfigyelőt hoztak létre, a PARSIFAL, PARSIFAL-ban a neutralitás huzamosabban nem fenntartható. A beszélő nem a megszólalás lehetőségeiben bizonytalanodik el, a kritika nem valamiféle ismeretelméleti székepszisből ered, hanem magának a diskurzusnak fel nem oldható megosztottságából: a jelentéses test, amely kódok és értelmezések során át tesz kijelentéseket az egyénről, ellenpontjaként a tabuként elképzelt test áll, amelynek nyelvi kikérdezése kihágásnak minősül. Ez a kétféle testkép ügyel a lírai megszólalás személys hangütésére: a kirajzolódó beszélő hol közelebb, hol távolabb kerül ahhoz a testhez, amelyet általánosságában ismer fel sajátjaként. Ezért gondolom, hogy Varga Mátyás költészetében, különösen az újabb publikációk tükrében, nem a szemérmesség fokozatos felszívódása és az alanyiség felértékelődése zajlik, hanem valamiképpen a kettő eltökélt megőrző-fenntartása. A PARSIFAL, PARSIFAL ebben a folyamatban fontos állomást jelöl: a test megírásának nyelvi kihívása itt egészül ki először egy külső, ellenőrző nézőponttal, amely a test reprezentációjának tabu- és kényszerkarakterével párhuzamosan, valamiképpen a megszólalás lírai-bölcseleti komplexitásáért felel.

Szabó Marcell

BARANYI FERENC „POKOL”-FORDÍTÁSA

Dante Alighieri: Pokol

Fordította Baranyi Ferenc

A kísérő tanulmányt és a jegyzeteket írta

Madarász Imre

Tarandus Kiadó, 2012. 278 oldal, 3990 Ft

Dante új magyar fordításáról nem lehet anélkül beszélni, hogy ne emlékeznénk Babits Mihályéra. Ritkán fordul elő, hogy egy műfordítás szinte nemzeti klasszikussá váljék, márpedig az ő ISTENI SZÍNJÁTÉK-ával ez történt. Fordításának klasszikus státusa idővel azonban furcsa és paradox helyzetet eredményezett: volt egy némely szempontból bírálható, de felülmúlhatatlannak vélt fordításunk, amely viszont pusztá létevel elvette a levegőt az újabb fordítási kísérletek elől.

Legalábbis így volt sokáig, leszámítva az 1923-as Radó-féle POKOL-fordítást, a POKOL néhány énekének fordítását Weöres Sándortól és Szabadi Sándor prózai átültetését.

Úgy látszik azonban, hogy a köznyelv és a költői nyelv egy évszázad alatt bekövetkezett változása megteremtette az igényt az új magyar ISTENI SZÍNJÁTÉK iránt. A helyzet olyannyira megérett, hogy Baranyi Ferenc és Nádasdy Ádám egymástól függetlenül egyszerre vágott bele a munkába. Mindkettőjük fordítása előrehaladt, és azzal kecsegtet, hogy Babits klasszikus szövegének hamarosan lesznek modern versenytársai. Nádasdy fordításából olvashatók mutatóványok,¹ egyes részletei pedig elhangzottak színpadon. A POKOL teljes szövegének Baranyi-féle verziója viszont már meg is jelent.

Persze egyikük esetében sem helyes „versenytársat” mondanunk. Baranyi célja nem az, ahogyan Nádasdyé sem, hogy versenyre keljen Babitscsal, hanem az, hogy a mai nyelvi állapotnak és olvasási szokásoknak megfelelően, de formahűen tolmácsolja a költeményt, s minél inkább az egyes epizódok drámai voltát érzékeltesse.

Nem könnyű megadni azokat a kritériumokat, amelyek fényében megítélhető e célkítűzések teljesülése. Különösképpen nehéz megmondani, hogy mit értsünk formahűségen, s hogy egyik nyelvből a másikba átlépve létezik-e egyáltalán ilyesmi. Úgy látszik, legalábbis a VENDÉGSÉG tanúsága szerint, hogy maga Dante ké-

telkedett ennek a lehetőségében. Mint leszögezte, „*versben írt költői mű nem ültethető át a saját nyelvről más nyelvre anélkül, hogy meg ne törjön minden édessége és harmóniája*”.² Félretéve most az elméleti okoskodást, a formahűség követelménye, melynek Baranyi eddigi műfordítói gyakorlatában is mindig igyekezett megfelelni, nyilván nem jelent mást, mint az eredeti mű „*édességének*” és „*harmóniájának*”, vagyis versmértékének és rimelési struktúrájának valamilyen fokú megőrzését, szem előtt tartva, hogy – mint Dante is jól tudta – csakis az adott nyelv konvenciói döntenek el, mi számít egyáltalán ritmikus lejtésnek és hangzásbeli összecsengésnek. Adott esetben a hármas rím és az *endecasillabo* reprodukálása tekintendő a formahűség fő követelményének. Az *endecasillabo* a hangsúlyos és az időmértekes verselés jegyeit elegetítő tizenegy szótagú sor, melyben a hangsúlyeloszlás igen változatos, bár gyakori, hogy a hangsúly a negyedik, a hatodik és a tizedik szótagra esik.

Egyébként az *endecasillabó*nak éppen Baranyi a legnagyobb tudósa, aki annak idején, a Kardos Tibor által szerkesztett emlékezetes tanulmánykötetben (DANTE A KÖZÉPKOR ÉS A RENAISSANCE KÖZÖTT) írt erről a kérdésről, kimerítően elemezve az *endecasillabo* minden, Danténál előforduló változatát. Fejtegetéseit egy személyes megjegyzéssel zárta: „*Az olasz endecasillabók és a magyar hangsúlyos tizenegyesek tanulmányozása során még csak a kísérletezésig jutottam el, amelyeket a majdan megoldás reményében végeztem és végzek*.”³ Ez már nem annyira a tudós, hanem inkább a költő, sőt a jövőendő KOMÉDIA-fordító hangja, aki nemcsak tanulmányozni kívánja az *endecasillabó*t, hanem kísérletezik vele, alighanem azzal a céllal, hogy majdan költői eszközként használja fel.

Vajon a költő-műfordító hogyan kamatoztatta a tudós felismeréseit, s milyen megoldásra jutott az elkészült fordításban? Részletes vizsgálódás helyett elégedjünk meg az első benyomással. Számos hely meggyőzően mutatja, hogy Baranyinak valóban sikerült kikísérleteznie a gondolatok mozgásához változatosan alkalmazkodó magyar *endecasillabó*t, elkerülve ezzel a jambikus lüktetés egyhangúságát, mely néhol megfigyelhető Babitsnál. Az igazság kedvéért persze meg kell jegyezni, hogy az *endecasillabó* a dolog természeténél fogva legtöbbször időmértékesen is lehet skandálni, s nem könnyű megkülönböztetni a lazán és liberálisan kezelt öt és feles jambustól.

Manapság a rímes fordítás értelmét és lehetőségét vitatják legtöbbször. Nem inherens okokból következik ez, hanem abból, hogy az ISTENI SZÍNJÁTÉK fordításai világszerte többnyire rímtelenek, és abból, hogy a rímes verselésnek különben sincs nagy keletje. Ez persze az égvilágon semmit sem bizonyít. Van például viszonylag újnak számító angol nyelvű fordítás rímes *terzinákban*.⁴ S Babits után miért ne lehetne ezzel magyarul is újra próbálkozni? Üdvözlendő tehát Baranyi kísérlete, aki Az ÚJ ÉLETT fordításával és annyi más műfordítói teljesítménnyel a tarso lyában a siker teljes reményében vállalkozhatott a dantei *terzinák* visszaadására.

A kísérlet egészében véve sikeresnek bizonyult. Baranyi versmondadatai jól és zökkenőmentesen gördülnek a hármas rímek váltóin és az *endecasillabók* sínein. Az olvasó számára követhető, élvezhető a szöveg, megértése nem kíván különösebb erőfeszítést. A híres, *terzinák*on átívelő, sokszor nyolc- és tizenkét soros hasonlatok is simán illeszkednek a megszabott keretek közé. Mindamellet, a kötött forma elkerülhetetlen velejárájaként, néha érezni a rímkényszert a szóválasztásban, a szórendben, a mondatszerkezetben vagy egy-egy rím tompa csengésében (ami adott esetben komikus hatást is kelthet: *gondok – legott ott*).

Ezek a külső formai jegyeken túllépve felmerül a nyelv egészére vonatkozó kérdés: a fordítás – amellet, hogy a mai nyelvi állapotot tükrözi – hogyan tudja újáteremteti az ISTENI SZÍNJÁTÉK költői nyelvét? Ezen a ponton két kritériumra kell elsősorban figyelemmel lennünk: a költemény nyelvének újítójellegére és sokrétűségére, vagyis arra, amit sokan Dante *plurilinguismójának*, soknyelvűségének neveznek.

Azt szokás mondani, hogy Dante megteremtette az olasz nyelvet, legalábbis az olasz költői nyelvet. Van ebben némi túlzás, de annyi bizonyos, hogy Dante a világirodalom első avantgárd költőjeként, *nyelvtերemtő* volt, aki rendkívül merészen alkotott új szavakat és fordulatokat, szabadon keverte a népnyelv dialektális változatait, s kreatívan bánt a szintaktikai szerkezetekkel. Egyes számítások szerint az olasz gyakorlati szótárak törzsanyagának nyolc százaléka nála dokumentálható először.

Az igazi kihívás minden Dante-fordító számára az, hogy maga is kreatívan használja a nyelvet, legalábbis megőrizzen valamit a nyelvtերemtő Dantéból. Babits szinte ösztönözve volt az újításra, hiszen a korabeli nyelv bátor meg-

újtására eleve szüksége volt ahhoz, hogy túl tudjon lépni azon a szinten, melyet Szász Károly a maga Dante-fordításával egyáltalán elérhetett. (Talán nem sántít a hasonlat: A TISZTA ÉSZ KRITIKÁJÁ-NAK fordításakor Alexander Bernátnak hasonlóképpen kellett megpróbálkoznia azzal, hogy magyar filozófiai nyelvet csináljon.) Megfigyelhető, hogy Babits verselése, nyelvezete, szókincse és stilisztikai eszköztára fordítás közben alakul és fejlődik: a költő énekről énekre hajlítja, kalapálja, igazítja a szükségletekhez a nyelvet. Az újtási kényszernél fogva talán szerencsésebb volt utódainál, hiszen fordítása a XX. század elején végbement nagy nyelvi és irodalmi forradalom részeként született meg.

Ahhoz azonban, hogy teljesítményének valódi horderejét lássuk, szükség van egy különbségtételre: az ISTENI SZÍNJÁTÉK fordítójára nem ugyanazok a kényszerítő erők hatnak, mint amelyek valaha a XIV. századi költőre hatottak, hiszen – Rába Györggyel szólva –, „*más egyszületőben levő nyelv újdonsága, és más egy kialakult nyelv megújítása*”.⁵

Ez talán Baranyi POKOL-jára is igaz. Más a forradalmi változásokon átmenő, születőben lévő nyelv újdonsága, és más annak a nyelvnek a megújítása, mely már kialakult a modernitás forradalmaiban. A Baranyi-féle fordításnak más a történelmi helyzete, s már ennél fogva sem léphetett fel radikálisan újító igénnyel. Ám egy szigorúbb kritikus ehhez hozzátenné, hogy nem is annyira az önmagában vett újítást kell hiányolnunk, hanem azt, hogy a fordítás nem eléggé érzékelteti a Dante eredeti szövegéből sugárzó nyelvteremtő erőt. Baranyi mai nyelven alkot szép *terzinákat*, de a nyelv, amelyet használ, annak a költői köznyelvnek a határai között marad, melyet Babits és az utána következő nemzedékek alkottak meg.

Mi a helyzet a *plurilinguismo*val? Dante nyelvezetének azt a vonását értjük rajta, hogy a legáltalánosabb és legdurvább beszédfordulatoktól kezdve a legmagasabb teológiai és filozófiai viták nyelvéig, az egyes vidékek szólásmódjaitól kezdve a különféle társadalmi rétegek nyelvéig, az olasz dialektusoktól kezdve a provanszálon át a latinizmusokig minden kifejezési eszközt egyesít magában. Ez a sokféleség mélyen összefügg azzal, hogy Dante – ebben is úttörőként! – mintegy kibúvik az elbeszélő nyelvéből és tudatából, s a maguk módján beszélgeti a szereplő-

ket. Ezt nevezte Pasolini nála is „*szabad függő beszédnek*”.⁶

Baranyi alighanem többet tud megőrizni Dante *plurilinguismo*jából, mint nyelvi kreativitásából. Például kiválóan oldja meg azt a feladatot, melyet „*Förtelenzsák*” (Babitsnál: „*Ronda-bugyrod*”, XVIII.) vagy a pokoli bohózatot előadó ördögök jellemzése (XXI., XXII.) állít a fordító elé. A másik oldalon az Odüsszeusz utolsó útját elbeszélő epizód emelkedett nyelvé is remekül reprodukálja (XXVI.). Hadd emeljem ki, hogy az egyik, az egész mű interpretálása szempontjából kulcsszerepet játszó helynek, Odüsszeusz társaihoz intézett beszédének a fordításában jó irányban helyesbíti Babitsot. Míg Babits így beszélgeti Odüsszeuszt: „*...nem születetek tengni, mint az állat, / hanem tudni és haladni előre*” (XXVI. 118–120.), addig Baranyinál a következőket olvashatjuk:

„*Fogjátok fel, mire vagytok teremtvé,
nem arra, hogy éljetez, mint a barmok,
hanem erény s tudás útját követve.*”

Ez a megoldás nem csak szó szerinti („*erény s tudás útját követve*”: „*seguir virtute e canosenza*”), de – hogy úgy mondjam – filozófiailag is helyes, hiszen Dante még nem lehetett a haladás szószólója, ahogyan Babits egyébként gyönyörű sorai sugallják.

A *plurilinguismo*val kapcsolatban meg kell még jegyeznünk, hogy nem korlátozódik pusztán a nyelv problémájára. Egyben tartalmi kérdés is, hiszen összefüggésben van Dante-nak azzal az enciklopédikus törekvésével, hogy a középkori kultúra egészét összefoglalja és kifejezésre juttassa művében. A nyelvi pluralizmus tekintetében ezért a PURGATÓRIUM és a PARADICSOM jelenti majd a fordítás igazi próbáját.

Az ISTENI SZÍNJÁTÉK-nak mint szövegnek van egy további, nem kifejezetten nyelvi jellegzetessége, amely a legnagyobb próbatétel elé állítja a fordítót: az intertextualitás. A költeményt átszövik a felismerhető vagy alig felismerhető idézetek, melyek közül sok a BIBLIÁ-ból vagy valamelyik antik klasszikus szerzőtől származik, tehát latinból van Dante nyelvére fordítva. Gondoljuk meg, milyen nehézség adódik ebből, ha már a POKOL első sora is (Baranyinál: „*Feleútján a földi létezésnek*”) a BIBLIÁ-ból való átvétel („*Életem napjaimak közepén kell alászállnom az alvilág*

kapuihoz”; Is. 38, 10.). A másoktól vett idézetek mellett ott vannak a költő önidézetei vagy mások és saját szövegeinek rekontextualizált újraírásai. Például ilyen látunk a Francesca-epizódban: „*Amor, ch’al cor gentil ratto s’apprende*” (IV. 100.). Ez egy máshonnan származó dantei sor („*Amore e ’l cor gentil sono una cosa*”), illetve egy Guinizellisor („*Foco d’amore in gentil cor s’apprende*”) egy-másba csúsztatott újraírása, s mint ilyen lehetetlen lefordítani. (Egyébként más helyen épp Baranyi fordításában olvashatók Danténak és Guinizellinek a szóban forgó sorokat tartalmazó költeményei.) A Francesca-epizódbeli sort Baranyi így tolmácsolja: „*A szerelem, mely tiszta szívben ébred.*” A „*dolce stil nuovo*”, az „*édes új stílus*” szerelemfilozófiájához való hűség kedvéért jobb lett volna a „*tiszta szív*” helyett a „*nemes szív*” mellett dönteni, de még ebben az esetben is szükség lett volna az adott helyet megvilágító rövid kommentárra. Az intertextualitás ilyen esetei miatt nem lehet a szöveg kommentálását megspórolni.

Rátérve most már a tartalmi szempontokra, előre kell bocsátani: az ISTENI SZÍNJÁTÉK fordításának legnagyobb nehézsége abból fakad, hogy a költemény nem abban a szokványos értelemben sokjelentésű, mint amilyen értelemben minden irodalmi mű az. A szöveg egészében és az egyes részletekben szisztematikusan épülnek egymásra a fő jelentésrétegek (így többek közt a szerzői szándékból is következő szó szerinti, allegorikus, morális és misztikus jelentés). A „*tartalmi hűség*” első kritériuma tehát az, hogy az adott helyen mutatkozó hierarchiájuk szerint mindezek a jelentések megőrződjenek. Vagyis: a *plurilinguismo* mellett a *poliszémia* és az adott egységjelentésszerkezete is megőrzendő! Babits ez utóbbi követelményt lényegre törően ebben a formulában foglalta össze: „*a fordítás épp amyi-féleképpen legyen magyarázható, mint az eredeti!*”⁷

Mint a végtelen kommentárirodalom mutatja, ennek nemhogy a fordító, de az értelmező és a kommentátor sem tud eleget tenni. A fordító ezért minden ponton választásra kényszerül. Döntenie kell arról, hogy mit tekintsen fő jelentésnek, persze mindig arra törekedve, hogy minél több mellék- vagy sugallt jelentést is megőrizzen. Különösen a *POKOL* esetében érthető, ha a történeti jelentést részesítjük előnyben, ami egész egyszerűen a szereplő Dante túlvilági utazásának és az egyes epizódokban szerzett tapasztalatainak szó szerinti értelme-

zését foglalja megában. Baranyi is ezt a döntést hozta.

Már ezen a szinten is számtalan hibalehetőség akad: félrefordítás, túlmagyarázás, hozzáköltés, átköltés stb. Mindegyik típusra van példa Baranyinál, ahogyan már Babitsnál is volt. Valamennyire mindegyik típus menthető. Néha nehéz elkerülni az interpretáló fordítás csapdáját, hiszen a fordítónak valóban feladata, hogy minél érthetőbb szöveggel ajándékozza meg olvasóját. Az átköltés és hozzáköltés eseteiben saját költői megoldásainak logikája vezeti őt egy kívánatos határon túlra, vagy éppenséggel az a törekvés, hogy az adott helyen elért költői effektussal kárpótlást nyújtson egy máshol látható szürke megoldásért. Csak a szimpla félreértésből adódó félrefordítást nehéz magyarázni, főleg manapság, amikor Dante minden sorához millió kommentár áll rendelkezésünkre.

Szerencsére a félrefordításokból nincs sok, mégis hadd említsék közülük kettőt, mert az ilyen és hasonló megbicsaklások hatásukban túlterjednek az adott szöveghelyen, s a tágabb szövegösszefüggés megértését is nehezítik. Érdekes, hogy Baranyi nem javítja ki Babits egyik sokat emlegetett félreértését, s maga is eléggé érthetetlenül adja vissza a Francesca és Paolo történetét elbeszélő ének egyik híres sorát (V. 103.):

„*A szerelem, amely sosem kegyelmez
a szeretettnek...*”

Az eredetiben az áll, hogy „*amor, ch’a nullo amato amar perdona*” (Babitsnál: „*Szerelem, szeretettnek szörnyű mételey*”), ami pedig – ahogyan a jegyzetapparátus összeállítója, Madarász Imre is jelzi – szó szerint azt jelenti, hogy „*Szerelem, mely senkinek, akit szeretnek, meg nem engedi, hogy (viszont) ne szeressen*”. Ezen a ponton áll vagy bukik az édes új stílus egész szerelemfilozófiája. A gondolatot tehát, bármilyen nehéz, szó szerint kellene lefordítani.

Az alábbi terzina (XV. 70–72.), ahol Brunetto Latini megjósolja Dante száműzetését, teljes félreértést foglal megában:

„*Oly dicsőséget jóslok csillagodból,
hogy két párt éhezik rád. Megfogadnod
azt kell, hogy fűvedből egyik se kóstol.*”

Az ehhez fűzött jegyzet még meg is erősíti, amit a fordítás hamisan sugall, vagyis azt, hogy

mindkét párt (a fehér és a fekete guelfek pártja) ki akarja magának sajátítani a nagy híró költőt, de ő egyikhez sem csatlakozik. Az eredeti hely jelentése épp az ellenkezője ennek: mindkét párt üldözi a költőt, de egyik sem éri utol.

Itt említendő, hogy Baranyi értelmezési nehézségei néhol abból is fakadnak, hogy az ISTENI SZÍNJÁTÉK egy elavult XIX. századi kiadását vette alapul (Sansoni, Firenze, 1889). Tanácsos lett volna egy, az utóbbi évszázad filológiai kutatásainak eredményeit figyelembe vevő modern szövegkiadást és az ahhoz tartozó jegyzetanyagot használni (leginkább a Giorgio Petrocchi-féle szövegváltozat valamelyik kiadását).⁸

Mindenesetre, a fentiekhez hasonló félrefordításoknál és néhány más problematikus helynél jóval több a tartalmi szempontból is telitalálnak vehető kitűnő költői megoldás. Bizonyos, hogy hibáival együtt és számos értékénél fogva, Baranyi fordítása is be fog kerülni a Dante magyar olvasóinak és kutatóinak számára fontos szövegek közé.

De ahhoz, hogy így legyen, szükség lesz egy méltó kiadásra, mert a jelenlegi, legalábbis jegyzetapparátusát tekintve, botránys. Madarász Imre, a kísérő tanulmány és a jegyzetek szerzője, érthetetlen okokból az utolsó vesszőig átvette a POKOL Babits-féle fordításának egy korábbi kiadásához írt saját jegyzeteit (az Európa Könyvkiadó Diákkönyvtára, 1992). Tekintsünk el attól, hogy az átvételt illetve volna jeleznie, a talán gyanútlan Tarandus Kiadónak pedig illetve volna köszönetet mondania az Európának az anyag átengedéséért. A lényeg az, hogy ebből a helyzetből adódóan a jegyzeteknek egészen más szöveg a referenciájuk. Így előfordul, hogy amire utalnak, nincs is benne a szövegben (például megtudjuk, hogy Dante satirikus versei miatt nevezi Horatiust „gúnyosnak”, holott ez csak Babitsnál szerepel, mert Baranyi nem fordítja; IV. 89.). Más esetekben a magyarított szövegrész nem a megadott sorban található. Már így is fejtetön áll minden, de még nagyobb baj, hogy fatális tévedésektől sem vagyunk megkímélve. Csak a legkirívóbbat említem: Pál apostol átkeresztelését Péterre. A „Választott Edény” kifejezést (II. 28.) Madarász úgy magyarázza, hogy Szent Péterre vonatkozik, holott tudni való, hogy Pálról van szó (APCSEL. 9,15.). Az apostol átkeresztelésében Madarász makacsul következetes, mert ahhoz a sorhoz, ahol Pál ráadásul név szerint van említve (Aeneas mellett),

mint olyan valaki, aki már életében járt a túlvilágon (II. 32.), a következő magyarázatot fűzi: „Dante előtt csak Aeneas és Szent Pétert találta Isten méltónak arra”, hogy a túlvilágon járjon. A BIBLIA mást mond (2 KOR. 12,2.), és Szent Péter nem Pál apostol másik neve. Rá gondolni is rossz, hogy ez a jegyzetanyag minden balfogásával együtt húsz év óta hány diák kezén mehetett keresztül. Mindezt tudommal nem jelezte senki, így történhetett, hogy a használhatatlan portékát a nemrégén alakult, tapasztalatlan Tarandus Kiadó újraértékesítette.

Vajon kell-e mindenáron kommentálni Dantét? Nyilvánvaló, hogy egy élő költői szövegnek önmagában is meg kell állnia a lábán, s kell, hogy legyen olyan rétege, mely minden magyarázat nélkül képes esztétikai élvezetet kiváltani. Babits ezért vélte úgy, hogy minél kevesebb kommentárral kell terhelnie a maga fordítását. De az is nyilvánvaló, hogy az ISTENI SZÍNJÁTÉK-nak sok olyan rétege van, mely magyarázat nélkül hozzáférhetetlen. Minden kiadás esetében a céltól függően el kell dönteni, hogy mit magyarázunk meg, s mit hagyhatunk magyarázat nélkül. Egy takarékos jegyzetapparátusra mindenképpen szükség van, de nem olyanra, mint amilyen a jelenlegi. Baranyi, és persze az olvasó, többet érdemelt volna.

Jegyzetek

1. Nádasy Ádám POKOL-fordítását folytatásokban közli a *Műút*. Legutolsó részlet: Dante Alighieri: ISTENI SZÍNJÁTÉK, POKOL, XXII–XXIII. ének. Nádasy Ádám fordítása és jegyzetei. 2012. augusztusi, 2012-034. szám.
2. Dante Alighieri: VENDÉGSÉG I. vii. Fordította Szabó Mihály. = DANTE ÖSSZES MŰVEL. Szerkesztette, a szöveget gondozta és az utószót írta Kardos Tibor. Magyar Helikon, 1962. 170.
3. Baranyi Ferenc: AZ ENDECASILLABO MINT KIFEJEZŐ ESZKÖZ DANTE SZÍNJÁTÉKÁBAN. = Kardos Tibor: DANTE A KÖZÉPROR ÉS A RENAISSANCE KÖZÖTT. Akadémiai Kiadó, 1966. 419.
4. THE COMEDY OF DANTE ALIGHIERI. Trl. Dorothy L. Sayers and Barbara Reynolds. 3 vols. Penguin, Harmondsworth, 1949–62.
5. Rába György: KÉT KÖLTŐ: DANTE ÉS BABITS. = Kardos Tibor: i. m. 610.
6. Pier Paolo Pasolini: A KÖLTŐI FILM. Fordította Csan-

tavéri Júlia. = Pier Paolo Pasolini: ÉRETNEK EMPIRIZMUS. Osiris, 2007. 224.

7. Babits Mihály: DANTE FORDÍTÁSA. = Babits Mihály: ESSZÉK, TANULMÁNYOK. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978. I. 282.

8. Első megjelenése: Mondadori, Milano, 1965–67.

Kelemen János

„A TÖBBI CSAK PILLANGÓHÁJ”

Bán Zsófia: Amikor még csak az állatok éltek Magvető, 2012. 216 oldal, 2690 Ft

Bán Zsófia legújabb kötete a képre fókuszál. A képre is. Mert miközben felmondja a kép- és reprezentációelméleti leckét, egyrészt némileg le is számol a képi fordulat divatos heurisztikájával, másrészt önnön igájába is hajtja mindezt, mivel művészet- és médiumelméleti jártassága takarásában személyes sorsok, történetek, vizszozatérő érzés- és gondolatvilágok bontakoznak csendes-fájdalmasan. A képelméleti diskurzus magabiztossága, amelyben a szerző szakmabeli tudása vitathatatlan, ugyanakkor e terület teoretikus problémáinak, a lét multi- és intermedialitásának exponálása, prózafelületre átfordítható ekphrasztikus esélyei és feszültségei magukra a történetekre is hatással vannak, az emberi megismerés, a történetmondás lehetőségeit, az emlékek, érzések, események ábrázolhatóságát is problematizálják.

Talán e felvezető alapvetésből is kitérünk, hogy a befogadónak viszont nem könnyű fókuszálni Bán prózavilágában, a képes, fotós, filmes elméleti alapvetések, bármennyire is igyekeznek (igyekeznek egyáltalán?) belesimulni a prózaszövegbe, olvasói kiélesítése közben olykor az az érzésünk, hogy a szöveg más vetületei elmosódnak vagy éppen távlativá válnak, hogy valami fontos összefüggést elfelejtünk észrevenni, hogy a szöveg apró elemekre hullik szét, mint ahogy albumokba nem rendezett fotók buknak ki egy zsúfolt fiókból. Ugyanakkor a szereplők erős érzékletei, testi tapasztalatai, feltoluló emlékeik fájó élessége, mentális képek karaktere

tapintható közelségbe tolkodva feszítik szét befogadói komfortunkat. A kötet a nyitótörténet röntgenképének érzelmi „bizonyítékától” indulva kérdez rá a steril, fogalmivá hangolt, bekeretezett képvilág elméleti alapvetéseire, az emberi tapasztalat, megismerés, emlékezet megragadásának műszereire, mindezeknek képi, nyelvi vagy bármilyen más jelrendszerre átfordíthatóságának lehetőségeire, hogy végül a *white out* mindent kioltó semmijébe érkezzen a kötet végén, az idő és tér nélküli felszabadító pillanathoz, amikor „*semmi nem számított, amit addig látott és tapasztalt, sem az emberek, sem Scott kapitány és a többiek legendája vagy a környék állatvilága, hirtelen minden más jelentéktelennek, pusztá látványosságnak tűnt*”.

A kötet történetei, prózavilága tehát több rétegből, (kép)síkból és többféle prózapoétikai eljárásból, megszólalásmódból, nyelvi regiszterből épül össze, ezek a szegmensek egymást kiegészítve, megtámogatva, felfokozva vagy éppen elbizonytalanítva, ellentétezve, leépítve, kioltva vallanak a lét egyéni, művészi, teoretikus látásáról, láthatóságáról, láttathatóságáról, minden szöveg valamilyen módon kapcsolatba kerül a képpel, a reprezentáció módozataival, kérdéseivel, s a szövegek olvastán megragadható válaszok, jelentések egyáltalán nem mutatnak egy irányba, nyugtalanító mozaikszerűségben hagynak minket *faképnél* szerencsétlen sorsú hőseikkel immáron összeterve, s talán éppen ebben a felkavaró, szolidan provokatív *képzavarban* rejlik a kötet ereje. A képjelentések óriási variabilitását a „*Kép az, hogy...*” bekezdések expozícióorozatával A FOTÓGRÁFIA RÖVIDTÖRTÉNETE című szöveg hangsúlyozza.

Közelebb lépve a szövegekhez, törekedhetünk valamiféle gondolat(kép)sorra felfűzni azokat a jellegzetes szimptomákat, amelyek a kötet szerzőjét foglalkoztatják, vállalva ezzel, a *kép* szóra való szüntelen rájátszással, a kép jelentéseinek szétírását, teljes kiürítését, követve ezzel is Bán „előírt” *képletét*.

AZ AMIKOR MÉG CSAK AZ ÁLLATOK ÉLTEK történeti igyekeznek a kép mögé nézni, legtöbbször azt a kérdést feszegetik, hogy mi van a látszat mögött, milyen lehetséges (tragikus) sorsokat, érzéseket, frusztrációkat, feldolgoz(hat)atlan emlékeket rejtenek a sokszor pózokat rögzítő, kimerevített, esetleg kiretusált pillanatok. Meny-