

Szűcs Tibor

A magyar vers fordítása*

Célom annak magyar alapú kontrasztív vizsgálata, hogy milyen nyelvi és kulturális tényezők határozzák meg a formaközpontú művészi szöveg legköttöbbszű műfajának, a versnek a fordítását; ennek megfelelően milyen sajátos fordításkritikai szempontok követésével célszerű az irodalmi fordítás sikerültőségét megítélni, miként tárható fel az eredeti szöveg és a fordítás kettős nyelvi-kulturális kötődése az összehasonlító (párhuzamos) műelemzés során. Ekként kirajzolódhat az eredeti forrásnyelvi és a célnyelvi szöveg kettős meghatározottsága és a fordítások egy-egy eltérő tükre is. A kérdéskör ugyanakkor szorosán összefügg a magyar költészet fogadtatásával, irodalmunk közvetítésével (nyelv és kultúra egységében, illetve a többi művészeti ággal összefüggésben). Ez utóbbi szempont pedig már önmagában is igen bonyolult kettős kötődés kutatását föltételezi, hiszen az említett belső – nyelvünk és kultúránk között fennálló – kapcsolatrendszeren túl a nyelv és a nemzeti civilizáció külső kapcsolatrendszerének egybevető-összehasonlító (kontrasztív, illetve komparatív-interkulturális) vizsgálatára is kiterjed a vizsgálatba bevont nyelvek és kultúrák viszonylatában.

Ezúttal tehát az összehasonlító elemzés megközelítésével, a fordításkritika igényével, a hungarológiai horizontján, a magyar–német/olasz kontrasztív nyelvészet alkalmazott szintjén foglalkozom a művészi fordítás (mint formaközpontú szövegfordítás-típus) egyes tanulságaival, mégpedig elsősorban két meghatározó szempontrendszer, az eredeti magyar versekben **nyelvileg kódolt képszerűség és zeneiség**, vagyis a jelentéses rétegek és a hangzó szintnek a nyelvi jelek motiváltságából levezethető tartalom–forma megfelelései, valamint a **kulturálisan kódolt intertextualitás** mint alapvető kritériumok alapján.

A fordítástudomány éppen azt a szakterületet képviseli, amely a nyelvoktatás mellett a legtöbb ösztönzést nyújtja, s napjainkban is a legnagyobb kihívást jelenti a kontrasztív nyelvészet számára. Az alkalmazás szintjén – esetünkben konkrétan a fordításkritikai szövegelemzés összefüggésében – az érintkezés jegyében vetődik fel a **kontrasztív nyelvészet** és a **fordítástudomány** viszonya, mégpedig a *langue* és a *parole* szembenállása mentén. A kontrasztív nyelvészet figyelmének középpontjában a nyelvi rendszer felépítése áll, a fordítástudományi vizsgálódás pedig a parole-szerűen szerveződő szöveg körül mozog. Sőt még a szöveget is a maga értelmezett kontextusában, a szituáció teljes pragmatikai keretében, intertextuális vonatkozásaiban kell tekintenie. Mindez jócskán túlmutat a nyelvi kompetencia hatókörén, hiszen interkulturális tájékozottságot is kíván.

A szöveg szintű kontrasztivitás és a fordításkritika együttes kritériumainak követésével egyébként többszörösen is tanulságosnak ígérkezik két ilyen meglehetősen eltérő indoeurópai nyelv: a német (mint germán nyelv) és az olasz (mint újlatin nyelv) bevonása, vagyis a fordításelemzéshez előálló 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 háttérkultúrájuk jelentős mértékben különbözik.

Bevezetésül néhány gondolat a **nyelvi alapokhoz**. A különféle nyelvi szinteken megragadható **motivációs** jelenségek főbb típusai áthatják a nyelvi jelek és jelkapcsolatok hangzó és képi tartományait, szerkezetes egységeit – a fonetikai-fonológiai-szupraszegmentális motiváció típusaitól a strukturális (morfológiai-szintaktikai) és szemantikai motiváció egyes típusaiig (Szűcs 1999: 163). Mindezek az esetek egyben különböző szintű lecsapódásai a kognitív szellemben feltárható nyelvi ikon működésének (Bańcerowski 2000: 71-72). A relatív motiváltság körébe tartozó szemiotikai jelenségeket vizsgálva arra keresünk választ, milyen fontosabb típusokban telítődnek funkcióval a motiváció analóg kódolású esetei, hogyan járul hozzá például a hangszimbolika és a prozódia a hangzás kifejező hatásaihoz, a metaforák hálózata a nyelv képszerűségéhez, a tagoltság a szókészlet transzparenciájához, a szerkezetek átláthatóságához, s mennyiben képviselnek nyelvsajátos jellemzőket vagy arányokat.

A művészi nyelvhasználatot alapvetően jellemzi a remotiváció (Fónagy 1966: 1972). Fónagy Iván (1966) is hangsúlyozza, hogy a nyelvet éppen a kettős kódolás teszi minden tekintetben árnyaltan működő jelrendszerré (a poétikai és esztétikai funkciók igényeit is messzemenően kielégítve). A fenomenológia szintjén – ha például a művészi nyelvhasználat mélyértelműen talányos (nyitottan többértelmű) szimbolikus konnotációit hordozhatja, s amikor a tudattalanból merített ezoterikus etimológia jelképeit mozgósíthatja – a felködlő ősi egység transzcendens ideája szembeül a mindent megosztó tagolás kettősségének evilági princípiumával (vö. Thienemann 1967).

A költői nyelvhasználat lényegében a „pars pro toto” elvet ülteti a poétikai kódba. A költészetre különösen – és tágabb értelemben persze lényegében az egész művészetre – jellemző a teljességnek ez az igénye, illetve megragadásának ez a részekből – ismétléssel, párhuzammal, ellenpontoszással stb. – építkező (sőt tipikusan egyben formszervező) megoldási elve, amely végül keltheti a teljesség hatásának érzetét. A gyakorta alkalmazott poláris megoldás a kettősségben ragadja meg az egységet, hogy közelítsen a teljesség kifejezése felé. Ezáltal sajátos szintézisbe hozza a nyelvi kód két ellentétes jellegű tagolási módját is, hogy a szegmentáltságban rejlő precíziós és manipulációs lehetőségeket – érzékletes konkrétságban legalább kód-

szerűen és talányos nyitottsággal – holisztikusan, vagyis az egészlegesség jegyében árnyalni és ellenpontoszni tudja.

Mínthogy a vers szoros tartalom–forma egységében – mint szövegszinten sajátosan összeforrott jelentett–jelentő kapcsolatban – poétikai funkcióhoz jut a motiváció, illetve a remotiváció, mint már jeleztem, a következőkben az eszköztárból kiemelem a hangzó szint zeneiségéhez és a jelentéses réteg képszerűségéhez hozzájáruló (re)motivációs eszközöket, forrásokat, tényezőket. A versfordító művészi tevékenysége természetesen nem merül ki abban, hogy csupán a „formába” kódolt zenei és a képi réteg nyelvi-stilisztikai eszköztárával gazdálkodva mindent átültethetne, átmenthetne az eredetiből, hiszen az említett egység elválaszthatatlan „tartalmi” síkján mindezt a gondolat- és érzésvilág ugyancsak hű tolmácsolásával együtt kell tennie. Ez utóbbi (a költői üzenetet képviselő) összetevő pedig – egyetemes voltán túl – számos szálon kötődik a nyelv hordozta kultúrához is.

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 fordításakor ez az adaptáció tehát 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.

Maga az áthangszerelés természetesen igen összetett jelenséggé köthető a zenében. Hasonlóképpen az irodalomban is ideszámíthatjuk mindazokat az eseteket is, amikor – az egyik nyelvről egy másikra váltó művészi fordításon (illetve utánköltésen) túl – egy konkrét szöveg tágabb értelemben vett adaptációjával állunk szemben (az eredeti műfajt vagy műnemet, sőt művészeti ágat átlépő átírással). Az efféle intertextuális vonatkozású műveletekben azonban egyaránt kritériumként könyvelhetjük el, hogy az egész eredeti mű újjáalkotásával önálló, teljes művet képviselnek (tehát az ugyancsak intertextuális érvénnyel működő idézés töredékjellegén ekként túlmutatnak), s kettős kötődést mutatnak: egyfelől elvárható, hogy híven igazodjanak az eredetihez (tartalmi és formai szempontból), másfelől idomuljanak az új eszköztár adta eltérő lehetőségekhez (persze tudomásul véve és mégis valamilyen módon ellensúlyozva a szükségszerű korlátokat is).

Teljesen természetesnek vesszük, hogy ugyanannak a kottának, partitúrának a megszólaltatása igencsak másként hangzik egy-egy szólóhangszer vagy valamely

hangszeregyüttes előadásában. Mindez szükségszerűen következik ugyanis az adott eszköztár lehetőségeiből (hangterjedelem, hangerő, hangszín stb. tekintetében). A hangszerelés kapcsán voltaképpen igen hasonló a helyzet a versben megtestesülő művészi nyelvhasználattal is, s a fordítás ezt nyilvánvalóvá is teszi az érintett nyelvek (s tegyük hozzá: a hozzájuk kapcsolódó irodalmi hagyomány, illetve kultúra) adott eszköztárának lehetőségeit és korlátait szembesítve.

A **hangzás nyelvi szintjeit** illetően, a magyar fonémák paradigmatisztikus rendszerével kapcsolatban közhelyszerűen mindenekelőtt a magánhangzók és a mássalhangzók, illetve a zöngés és a zöngétlen mássalhangzók kedvező arányára kell utalnom, továbbá az időtartam jelentőségéről és szintagmatikus viselkedésükkel összefüggésben a tipikus hangkapcsolódási törvényszerűségekről érdemes néhány olyan észrevételt tennem, amelyek kiindulópontul szolgálhatnak a magyar vers sajátos hangzásvilágához is, s egyben előre jelezhetnek a német, illetve az olasz nyelvű fordítás szempontjából bizonyos kritikus pontokat.

Az **időtartam** a magyarban a rövid–hosszú párok kérdésköréként merül fel. A fonológiai kvantitás mint megkülönböztető jegy nyelvünk teljes hangrendszerét áthatja, tehát a magánhangzókén kívül a mássalhangzók részrendszerét is. Az időtartam német és olasz rendszerbeli megítélése teljesen más természetű, ugyanis sajátos korreláció figyelhető meg a szomszédos magánhangzók és mássalhangzók között. A vers(fordítás) szempontjából a metrikában jelentős szerephez jut az időtartam kérdése: 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.¹

A hangszerelésben azzal is számolni kell, hogy a magyar és olasz koartikulációs folyamatok szintagmatikusan simítják a paradigmatisztikus oppozíciókat. Ezzel szemben jelentősebb hasonulások és összeolvadások nem érvényesülnek a német hangsorban. Ekként a szintagmatikus síkon a magyar és olasz **simító** hasonulások túlsúlya átkötéses hangzasképet, a német **kiemelő** tagolások dominanciája pedig tagoltabb hangzasképet eredményez. Mindezt – némi egyszerűsítéssel – zenei hasonlaltal érzékeltethetjük: a német koartikuláció tagolva kiemelő vonásai *staccato* ('szaggatott, szétagolt'), a magyar és az olasz simító tendenciái viszont *legato* ('kötött') előadásmódra emlékeztetnek.

A zeneiség **nyelvi és irodalmi** megnyilvánulásai fölvetik a prozódia és a deklamáció érvényesülését zene és beszéd, illetve irodalmi és zenei tényezők kap-

¹ Míg ugyanis a magyarban nincs korreláció a magánhangzó hosszúsága és az érintett szótag hangsúlyosága között, s egyébként következetesen élhangsúlyos nyelv, a német és az olasz lexikálisan (szavanként vagy szóegységenként), illetve a szótagszámtól is függően alakuló kötött hangsúlyai jelentős mértékben összefüggenek az időtartammal, mégpedig annak hosszú egységeivel.

csolatában. Beszéd és vers ilyen viszonyítású kapcsolatából nyelvenként sajátos meghatározottság is adódik: a metrikai lejtésviszonyok a beszédnyelvekhez alkalmazkodnak, a vers **deklamációja** igazodik a prozodiához. A két eszköztár között szükségszerűen jelentkező kompromisszum egyébként kétféle irányban tolódhat el: vagy *rubato* jellegű alkalmazkodással, vagy pedig *giusto* módjára történő igazodással. Mindez persze a lehetőségek határain belül mozgó folyamatos kölcsönhatásként: a metrika bizonyos mozzanataiban vagy az irodalmi mű simul szükségszerűen erőteljesebben az adott nyelvi sajátosságokhoz, vagy a nyelvi adottságok „kénytelenek” valamelyest idomulni a vers diktálta ritmusviszonyokhoz. Ha pedig a megfelelő műfordítást is bevonjuk e körbe, a deklamáció nemcsak többszintű viszonyítási alappá, hanem kontrasztív jelenséggé is válik, hiszen az adekvát művészi fordítástól minimálisan az eredeti műre emlékeztető, maximálisan pedig a célnyelvi lehetőségekhez is igazodó prozódia várható el.

Érdemes röviden megemlíteni a szöveg sajátosságait is, minthogy ezek tendenciaszerűen – grammatikai, illetve fonotaktikai okokból – gyakori képleteikkel meglehetősen egynemű képet mutatnak a németben és az olaszban, s a vers formavilágában gyakran problematikusá teszik a változatos és eredeti magyar művészi rímek fordításban történő visszaadását. Ami pedig a metrikát illeti, 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.

A **képi** rétegre áttérve látnunk kell, hogy a **térszemlélet** nemcsak a tényleges helyviszonyok igen árnyalt megjelölésében nyilvánul meg, hanem áttételesen a belőlük levezethető átvitt értelmű kifejezések képszerűségében is, amikor is szemléletes konkrétságban jelenít meg elvont tartalmakat. Az alapvető egyszerű szóképek (a metafora és a metonímia) mellett a komplex képek (a szimbólum és az allegória) eszköztára köztudottan sűrített előfordulásban hatja át a költői nyelvhasználatot, amelyben azonban esetenként talán még ennél is fontosabb szervező erővé nőhet a nyelvben kódolt kognitív metaforák hálózata is.² Emellett a reáliák mint a non-

² Éppen napjainkban föllendülőben van a **kognitív metafora** kutatása. A kognitív modell már magában is arról tanúskodik, hogy az egyes nyelvi szinteken külön-külön elvégzett analízis közös tanulságai a szintézis fokán már azt igénylik, hogy a szintek rendszerét végül egyben lássuk, vagyis a nyelvi szintek átjárhatóságát kell hangsúlyozni (Bańczerowski 2000: 53). Ez egyébként tökéletesen összhangban áll a funkcionális szemlélet lényegével, de egyben a tipológia újabb tanulságaival is. A kognitív szemantika pedig várhatóan megújítja magát a kontrasztív nyelvészetet is, amennyiben – annak látókörét kitérítve – a nyelvi megismerés és a nyelv szerkezeti szerveződése között föltételezett általános összefüggésrendszeren túlmenően a figyelmet a minél mélyebb értelmű átfogó látásmód felé tereli, ahonnan még egyes részrendszerek is – újabb megvilágításba kerülve – lényegi kötődéseik révén egységesebb keretben szemlélhető és magyarázható jelenségekörökké válhatnak.

ekvivalens lexikai réteg kultúraspecifikus egységei sajátos képzettársító erővel, evokatív konnotációval rendelkeznek, s a fordítás során igényelt megfeleltetést éppen ez a körülmény nehezíti meg (ti. abban az esetben, ha az adott egységet hordozó szó ismeretlen a másik nyelv/kultúra közegében).

A szövegalkotásra és szövegmegértésre kihatnak azok a következmények is, amelyek a nyelvtani, illetve természetes **nemek** meglétéből vagy hiányából adódnak. 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).

A következőkben már csak egyetlen példára futja az időmből: egy magyar vers két fordításának párhuzamos elemzésére. A fordításokkal szembesített rövid vers kitűnő példa annak megfigyelésére, hogy miként fonódik össze a hangzó, a képi és a gondolati-érzelmi réteg a szöveg szervező elvében. Az itt következő párhuzamos elemzés ekként tehát kettős (német és olasz) tükörben kívánja kibontani a hangzás és a képszerűség síkján érvényesülő remotiváció stílushatását. Érdemes megfigyelni, miként sikerül más nyelvi közegben visszaadni vagy legalább kompenzálni az eredeti vers erősen evokatív konnotációit, muzikális és vizuális asszociációit.

Radnóti Miklós „*Két karodban*” című közismert versének (1941) fordítói: Franz Fühmann és Stefano de Bartolo. A szerető gyöngéden meghitt „bölcsődalát” hitelesítő szervező elv maga az ismétlődő párhuzamot hordozó ringatózó ritmus, mégpedig nemcsak a hangzás szintjén, hanem a személyes nyelvtani formák szimmetrikusan kiegyenlített váltakozásában (szerkezeti szintű érvénnyel a férfi és női fél kölcsönösen ide-odaterő 1. és 2. személyű formái között), a kompozíciónak a kiszámíthatóság biztonságérzetét sugalló gondolatritmusában, valamint a képi világ stilizált egyszerűségében is (a ringató kilengések végső kioltódásával, a halálos álomban történő elcsitulásával). Az olasz többlete a nyelvtani (névmási és személyragozási) formák változtatásában még abban is megnyilvánulhat, hogy a gyermeki idill ősbizalmának kölcsönösségében a férfi–nő párost nemi elkülönítéssel is kifejezetté teszi (*un bambino – una bambina*). A bölcst az asszociáló ringat(ó)zás képét az olasz és német ige (*cullare, sich wiegen*) is földidzi a maga áttetsző etimológiai motiváltságával, s a német fordításban a „csöndesen” (*still*) mellé járuló *sanft* jelentéstöbblete (‘szelíd, enyhe, gyengéd, lágy’) is ezt az evokációt erősíti.

A szöveg világában jelentőségre tesz szert a mindvégig szerves láncolatot adó kulcsszavak kiemeltsége: *csönd–hallgatás, kar–ölelés, félelem/ijesztés–álom–halál*, s ily módon a kezdés meghittség-csöndje fokozatosan – a magát az átkaroló ölelést megjelenítő játékos nyelvi kölcsönösség könnyedségével – átvezet a befejezés szelíd halál-csöndjébe. E kulcsszavak sorában külön is figyelemre méltó a szójáték kettőse (*hallgatag – hallgatlak*) és a fordulóponton mintegy ennek hangulati ellentételezéseként kiemelt állítás–tagadás kettőssége (*félek – nem félek*).

Az idézett szójáték felváltva a *hallgat* mindkét alapjelentését mozgósítja: először (a megelőző *csöndesen* folytatásaként) a lírai énrre vonatkoztatva 'csendben lenni', majd a társra utalva 'odafigyelni' értelemben. A két fordítás mindkét alkalommal ez utóbbit veszi alapul: a német annak fokozásával (*lauscht – wohlbelauscht*), az olasz a személyességet kiemelő alaki variációval (*in ascolto – ti ascolto*) kísérli meg elérni az ismétlődés konkretizálódását. A másik említett kifejezéspár esetében – a félelemmel kapcsolatban – a német szavak (*zag – unverzagt*) a bizonytalanság–bizalom ellentétét emelik ki inkább, az olasz pedig szó szerint ülteti át az eredeti szembenállást (föltételes állítás – tagadás kettősével).

A biztonság összefogottságát megvalósító kompozíció a címet alkotó kifejezés szakaszokat bevezető ismétlődésével kelti a folytonosság érzetét. Ezt a szerkezeti támaszt, amely formailag is hitelesíti az átölelés megtartó erejét, mindkét fordítás híven követi is. Radnóti vershelyzete egy örökkévalóságig kinagyított jelen pillanatot idéz a maga egységes ívelésében. A zárókép fordítói megoldásaiban viszont közös, hogy az eredetivel szemben a halál csöndjének érkezése a jelen idilljéből kiköppenve a jövőbe vetül (németül az *einst*, olaszul az *igealak* révén), s elvész a halálon való „átésés” mozgásképzete is (helyette németül 'átadja magát', olaszul 'legyőz, meghalad, átmegegy' képzetek érzékeltetik).

Az eredeti vers a feloldódás (*álom–halál*) gyengéden lefelé eső nyugvópontjával zárul: a szerelmi „altató” – mint magyaros dúdoló dal – a ritmus és a rím végső finom zökkenésével (a halál említésével együtt az utolsó két sorhármas áthajlásában) ér véget. Kétsoros egységeinek eddigi ütemtagolását ($/4+4/ + 3$) itt átvezető betoldással fölváltja a háromsoros ($/4+4/ + 4 + 3$), ám a hangsúlyos mérték mögött továbbra is megbúvik az időmérték is. Hasonlóképpen módosul a második, illetve harmadik sorokat összecsengető rím is: az egész sornyi egybeeséstől kezdve – a módosító ismétlődésen át – végül kissé letompul, de mélységében hangsúlyos marad, sőt – visszafogottabban – belső helyzettel is kiegészül.

Az olasz szótagszámok ütemtagolása nem mutat állandóságot vagy következetességet – igazából még a rímhelyzet (szakaszonként) második, illetve harmadik soraiban sem. Az első teljes sornyi rímet ugyan kétszer is még variált sortartalmú mély rímek követik, ám éppen a két utolsó szakasz harmadik sorainak bármilyen összecsengetése teljesen elmarad. A német fordítás azonban végig nagyon híven követi az eredeti vers szótagszám-képletét és ütemtagolását, sőt még a két jelentőség-teljes áthajlást is visszaadja a végén. Ennek ellenére – a német eltérő prozódiajából adódóan – persze mégsem keletkezhet ugyanaz az összhatás, hiszen a szólamhangsúlyok az eredetiben természetesen simulnak rá a szóhangsúlyokra, s egyben a magyaros deklamációnak megfelelően finom összjátékban erősítik föl a trocheusi lüktetést. (Ezt az egybeesést már eleve a szakaszokat ismételtelen bevezető „*in deinem Arm*” lejtése sem engedi meg.) Emellett a „ringatózás” eleve kínálkozó – mozgás-

élményt támasztó lejtésének – hangszimbolikáját a hangkörnyezet is kedvezően erősíti a magyarban; az olasz változat halványan emlékeztet rá, a német azonban mellőzni kénytelen.

Egészében tekintve azonban mindkét fordítás a szerencsés megoldások közé sorolható: az eltérő nyelvi lehetőségekhez képest többé-kevésbé visszaadják az eredeti vers költői alaphelyzetét és hangulatát, felidéznek képi világot, tükrözik kompozícióját, sőt emlékeztetnek jellegzetes hangzásvilágára is (különösen Fühmann fordításában). Tehát nagyjából híven közvetítik költői üzenetét.

Egyébként az eredetit illetően a vershelyzet, a nyelvtani személyes formák szervező jelentősége, a népiessé stilizált dalszerűség lebegése intertextuálisan egyaránt emlékeztet például József Attila hasonló – magyaros dúdoló – ihletésű verseire (*Tedd a kezed; Ringató*).

Az e példából is érzékelhető **fordításkritikai tanulságok** szerint a magyar nyelv sajátosságaiból (tipológiai alkatából, képi és hangzásvilágából stb.) és verselési rendszereink hagyományos összetettségéből adódóan jelentős fordítást nehezítő körülményekkel kell számolni.³ Az ennek tudatában végzett – a jelen vállalkozáshoz hasonló – párhuzamos verselemzések tanulságai egyrészt közvetlenül kifejezetten hungarológiai érdekűek (itt például konkrétan magyar–német, illetve magyar–olasz viszonylatban kontrasztív nyelvészeti, illetve komparatív irodalomtudományi vonatkozásúak), másrészt általánosabb érvennyel szemiotikai-szövegnyelvészeti, kognitív szemantikai, művelődéstörténeti, frazeológiai, fordítástudományi, prozódiai és poétikai-metrikai természetűek, amennyiben a jelrendszerek és szövegvilágok közötti összefüggések és váltások, a nyelvi képalkotás, a kulturális reáliák, az adott szervező elvet képviselő globális kompenzáció, a nyelvsajátos deklamáció és a verselési rendszerek megfeleltetési problémái felé mutatnak.⁴

A világirodalom remekeinek többnyire mesteri magyar tolmácsolásához hozzászokva egyébként hajlamosak vagyunk talán túlságosan is szigorú mércét állítani a fordított irányú fordítások minőségi színvonalára. Az előzőekben többször is hangsúlyt kapott az a gondolat, hogy lírai művek fordításakor halmozottan érvényesülnek a tartalom és a forma egységére vonatkozó elvárások: a költői üzenet tolmácsolása akkor hiteles, ha összhangban marad az eredeti (nyelvileg kódolt) képi és hangzásélménnyel, s ugyanakkor természetesen rásimul a másik nyelvben megvalósítható képi és zenei rétegre. Valljuk meg, hogy ezt csak ritka pillanatokban sike-

³ Ezekkel érdemben foglalkozott már „A magyar vers” témája köré szervezett I. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus több előadása is (Bélládi – Jankovics – Nyerges 1985).

⁴ A fordításokban is tükröződő fogadtatás hungarológiai felmérését és megítélését újabban jelentősen megkönnyíti – legalább német vonatkozásban – Fazekas Tiborc bibliográfiájának (1999) és Bart István angol, majd német nyelvű magyar reália-szótárának (1999/2000) megjelenése.

rül teljes egészében és valóban hiányérzet nélkül elérni a magyar vers fordításakor. Mindenesetre már annak is örülhetünk, ha az átültetés az eredeti vers gondolati-képi világának megőrzése mellett még a hangulatot is valahogy átmenti, s a szükségszerű veszteségeket a maga módján kompenzálja.

Érdemes még kiemelni egy-egy szembeötlő minőségi és mennyiségi tény a fordítás irányával kapcsolatban. A művészi színvonalat illetően azt, hogy míg más nyelvekről magyarra irodalmi életünk szép missziós hagyományaként többnyire élvonalbeli költőink, íróink fordítottak és fordítanak, a magyarról más nyelvre történő irodalmi fordítások igényessége rendszerint kevésbé egyenletes. A másik különbség egyszerűen mennyiségi, de hatásában minőségi hiányérzetet is kelt: a magyar költészetből sokkal kisebb szelet vált (válík) ismertté idegen nyelven, mint az ellenkező irányban.⁵ Fordítási irodalmunkban persze mennyiségi és minőségi tekintetben is folyamatosan javul a helyzet, de máig sem ideális. Számos antológia jelent meg német fordításban, valamivel kisebb részben olaszul is, sőt fordítói pályázatok is kiírnak ma már, de a kívánatosnál még mindig jóval kisebb mértékben jelennek meg például kétnyelvű kiadások, pedig éppen a lírában (nyelvünk sajátos adottságai miatt különösen is) erre nagy szükség lenne. Viszont szerencsére szaporodnak a színvonalas fordítói műhelyek, amelyek a magyar költészet tolmácsolására is egyre inkább vállalkoznak.⁶

IRODALOM

- BAŃCZEROWSKI Janusz (2000): A kognitív nyelvészet mint a posztmodernizmus megnyilvánulása. *Nyelvünk és Kultúránk* 109: 50-73.
- BART ISTVÁN (2000): *Ungarn. Land und Leute. Konversationslexikon der ungarischen Alltagskultur*. Budapest: Corvina
- BÉLÁDI Miklós – JANKOVICS József – NYERGES Judit (szerk.) (1985): *A magyar vers* (Az I. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus előadásai). Budapest: Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság
- FAZEKAS, TIBORC (1999): *Bibliographie (der in selbständigen Bänden erschienenen Werke) der ungarischen Literatur in deutscher Übersetzung (1774–1999)*. Hamburg
- FÓNAGY Iván (1966): A beszéd kettős kódolása. *ÁNyT* IV. 69-76.

⁵ Petőfi (1993a: 1211-1212) ezzel összefüggésben arra is felhívja a figyelmet, hogy míg saját fordításirodalmunk nyelvünk közismert metrikai-ritmikai hajlékonyságát „optimálisan igyekszik felhasználni műfordítások létrehozásakor, költészetünk más nyelvekre való fordítása művésziességben messze kevesebbet nyújt, mint amennyit a szóban forgó nyelvek – adottságaikból következően – lehetővé tennének.” A helyzet javításához Petőfi szerint éppen a költői fordításkritika, illetve a magyart érintő, különféle irányú versfordítások szövegtani elemzése járulhatna hozzá.

⁶ Éppen a vizsgált nyelvek viszonylatában ebben jó példával élen jár mindkét érintett főváros: a berlini *Collegium Hungaricum* (illetve a *Haus der Ungarischen Kultur*) és a római *Magyar Akadémia* egy-egy rangos fordítói műhelyközössége, amelyek az utóbbi időkben folyamatosan gondozzák az újabb fordítások (főként gyűjteményes, részben kétnyelvű) kiadását, s amelyeknek egyébként kitűnő szakmai hátteret, illetve utánpótlást biztosít az ottani egyetemek hagyományosan hírneves hungarológiai képzése is.

- JAKOBSON, Roman (1972): Fordítás és nyelvészet. In: Fónagy Iván – Szépe György (szerk.): *Hang-jel-vers*. Budapest: Gondolat. 424-434.
- KLAUDY Kinga (1994): *A fordítás elmélete és gyakorlata*. Budapest: Scholastica
- PETŐFI S. János (1993): A szemiotikai szövegtan 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). Budapest/Szeged: Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság, Scriptum. III. 1203-1218.
- SZŰCS Tibor (1999): *Magyar–német kontrasztív nyelvészet a hungarológiában* (Pécsi Nyelvészeti Tanulmányok 4.) Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó
- THASS-THIENEMANN, Theodore (1967): *The Subconscious Language*. New York: Washington Square Press

Függelék**Radnóti Miklós: Két karodban (1941)****In deinem Arm****Fra le tue braccia**

Két karodban ringatózom
csöndesen.

In deinem Arm wiege ich mich
sanft und still.

Fra le tue braccia mi cullo
in silenzio.

Két karomban ringatózol
csöndesen.

In meinem Arm wiegest du dich
sanft und still.

Fra le mie braccia ti culli
in silenzio.

Két karodban gyermek vagyok,
hallgatag.

In deinem Arm bin ich ein Kind,
das dir lauscht.

Fra le tue braccia sono un bambino,
in ascolto.

Két karomban gyermek vagy te,
hallgatlak.

In meinem Arm bist du ein Kind,
wohlbelauscht.

Fra le mie braccia sei una bambina,
ti ascolto.

Két karoddal átölelsz te,
ha félek.

In deinen Arm schließt du mich ein,
wenn ich zag.

Con le tue braccia mi cingi,
quando ho paura.

Két karommal átölellek
s nem félek.

In meinen Arm schließ ich dich ein
unverzagt.

Con le mie braccia ti cingo,
e non ho paura.

Két karodban nem ijeszt majd
a halál nagy
csöndje sem.

In deinem Arm schreckt mich auch nicht,
wenn er still naht,
einst, der Tod.

Fra le tue braccia non mi spaventa
neanche il grande
silenzio della morte.

Két karodban a halálon,
mint egy álmon
átesem.

In deinem Arm, als träumte ich,
Gebe ich mich
still dem Tod.

Fra le tue braccia supererò
la morte
come in un sogno.

(Fühmann 1971: 97)

(Bartolo 1994: 80)

FORRÁSOK

BARTOLO, de Stefano 1994. „*Su questa terra desolata...*” Szeged: JATE

FÜHMANN, Franz 1971. *Wie könnte ich dich nennen?* (Hg.: Engl Géza – Kerékgyártó István) Budapest: Corvina

RADNÓTI Miklós 1976 [1946]. Tajtékos ég. In: *Radnóti Miklós Művei* (Réz Pál szöveggondozásában és jegyzeteivel). Budapest: Szépirodalmi Kiadó