

MÁTYUS NORBERT

Hogyan lesz az *Isteni Színjátékból Komédia*?

A textológiai legjobb forrás nyomában

1/a Bevezetés: egy személyes preferencia megvallása

Elsőéves olasz szakos egyetemistaként azt a megdöbbentő felismerést tettem, hogy az olasz költészet két legfontosabb – de mindenesetre legnagyobb hatású – alkotását nem azzal a címmel nevezzük ma meg, amellyel maguk a szerzőik felruházták őket. Petrarca főművének eredeti címe: *Rerum vulgarium fragmenta*, ám ma egyszerűen csak így nevezzük: *Canzoniere*. Azaz *Népnyelvű dolgok töredékei* vagy *Népnyelvű töredékek* helyett az utókor inkább *Daloskönyv*nek titulálja a művet. Hasonló a helyzet Dante főművével is, amelynek eredeti címe: *Comedia*, ma azonban ez szerepel a kiadások borítóján: *Divina Commedia*. *Komédia* helyett *Isteni komédia*. Az utókor logikája világos: a szerzői címadások nem felelnek meg az olvasói tapasztalatoknak. Aki beolvasott már Petrarca *Népnyelvű töredékeibe*, az pontosan tudja, hogy abban nem töredékek vannak, hanem rendes versek. És igen, népnyelven (olaszul), de minek ezt a címben elmondani, hiszen látszik anélkül is. Sokkal jobb cím tehát a *Daloskönyv*. Dante *Komédiája* pedig nem vígjáték. Aki olvasott már Plautust vagy Molière-t, az pontosan tudja, hogy azokhoz Danténak semmi köze. Jobb cím tehát az *Isteni komédia*: így marad egy kicsi abból is, amit a szerző gondolt, de egy egyszerű jelzővel mégis sikerül felülírni az elhibázott szerzői címadást. Ám ekkor siet segítségünkre a magyar cím, amelyben ugyan már semmi nyoma a szerzőnek, ellenben jól elkeni a cím és a tartalom közötti feszültséget: *Isteni színjáték*.

Talán Császár Ferenc a magyar címadó, ő nevezi így 1852-ben a művet.¹ Mindenesetre érdekes, hogy az új cím azonnal elterjed. Angyal János, Szász Károly, Zigány Árpád már ezen a címen jelentetik meg fordításaikat, és aki nem – Cs. Papp József és Csicsáky Imre – az az „eredeti” címet – *Divina Commedia* – írja a borítóra. Vagy csupán annak az egyetlen főrésznek a címét – *Pokol* –, amelyet lefordított, ahogy Gárdonyi Géza tette. Babits lesz az, aki fordításának első kiadásától (sőt már fordításának gépiratától) minden utánközlésen át az Athenaeum-féle életműkiadás keretein belül megjelenő közlésig *Komédia* címen adja ki a művet. Csak a fordítás kéziratos példányán, valamint

¹ Én legalábbis nála láttam először: CSÁSZÁR Ferenc, *Dante Allighieri első Canzonéja*, Budapesti Viszhang, 1(1852/2), 12. sz., 381. – Uő, [Ajánlás] Toldy Ferencnek és Új Élet (Előszó) = ALLIGHIERI Dante *Új Élete*, ford., bev. CSÁSZÁR Ferenc, Pest, Müller Emil Könyvnyomdája, 1854, VII, 4. (Bár a kötet 1854-es, az ajánlás és az előszó 1852-re van datálva.)

az utolsó kiadásban látjuk az *Isteni színjáték* címet. Mintha maga Babits sem tudná eldönteni, hogy mi is akkor ennek a műnek a címe.

Persze mindkét cím – *Komédia* és *Isteni színjáték* – mellett érvek hosszú sorát lehet felhozni, amelyek az eredetiség, megfelelőség, hagyomány, recepció – sőt: fordítói szándék – hívószavak segítségével nagyon jól meg is támogathatók egyik és másik oldalról. Megvallom, hogy nekem a *Komédia* cím jobban tetszik. Bár tudom, hogy kissé szokatlan tudományos munkában egyszerű személyes szimpátiával megokolni egy döntést, de mivel egyelőre nincs más támpontom, ezt kell tennem: mivel nekem ez a cím jobban tetszik, a továbbiakban *Komédia* címmel utalok Babits fordítására. De talán okfejtésem végére az is világos lesz, hogy nem pusztán a szimpátia mondatja ezt velem.

1/b. Bevezetés: a dilemma

Valójában egy gyakorlati dilemma képezi jelen írás tárgyát. Babits Mihály *Komédia*-fordítását rendezve sajtó alá, az egyik legnagyobb nehézségemet az alapszöveg kijelölése okozta. Látszólag semmiféle problémát nem kellene e kérdésnek előidéznie, hiszen a magyar irodalom szövegeinek sajtó alá rendezői számára két útmutató is rendelkezésére áll.

A Péter László által összeállított szabálygyűjtemény – az *Irodalmi szövegek kritikai kiadásának szabályzata* – szerint „alapszövegül általában az utolsó kéz (*ultima manus*) elve alapján a szerző életében megjelent utolsó, a szerzőtől gondozott vagy jóváhagyott közlés, vagy a legkésőbbi eredeti (autográf) kézirat (gépirat, nyomdai levonat) szolgál”. Az „általában” kitétel kis bizonytalanságot okozhatna, ám a folytatásból világossá válik, hogy az *ultima manus* elvét csak a „kényszer” (cenzúra vagy politikai okokból vállalt öncenzúra) hatására létrejött későbbi változatok esetén van mód figyelmen kívül hagyni, mert egyébként „a kényszer nélkül, akár más tanácsára is, de a szerző beleegyezésével történt változtatást tiszteletben kell tartanunk”².

A másik módszertani ajánlást az MTA Textológiai Bizottsága mint testület dolgozta ki, és ez sokkal nagyobb szabadságot biztosít a sajtó alá rendezőnek. Itt nincs definiálva az alapszöveg fogalma, de mivel az ajánlás az előző szabályzatra épít, joggal feltételezhetjük, hogy a Péter László által megfogalmazottat érvényesnek tekinti. A választás kérdésében pedig csupán annyit ír elő, hogy egy kritikai kiadás „a textológiaiilag legjobbnak ítélt forráson alapul”³.

A két útmutató tehát kétfajta megoldást kínál: az első az *ultima manus* elvét írja elő, a második a „textológiaiilag legjobbnak ítélt forrás” választását javasolja. A *Komédia*

² *Irodalmi szövegek kritikai kiadásának szabályzata*, szerk. PÉTER László, Bp., Akadémiai, 1988, 4.2. A továbbiakban az *ultima manus* kifejezést – a *Szabályzathoz* hasonlóan – a szerző által autorizált utolsó forrásra használom, függetlenül attól, hogy az adott forrás kézirat-e, vagy nyomtatott. (A szakirodalomban feltűnnek olyan kifejezések is, mint *ultima editio*, *editio definitiva* – ezeket nem használom.)

³ *Alapelvek az irodalmi szövegek tudományos kiadásához*, It, 85(2004), 3. sz., 328.

kritikai kiadásának sajtó alá rendezésekor a dilemmát az okozza – és az alábbiakban ezt próbálom részletesen bemutatni –, hogy egyik választás sem tűnik célravezetőnek: az *ultima manus* elvét azért nem tartom helyesnek alkalmazni, mert nem az utolsó közlés jelenti a mű „textológiaiilag legjobb” forrását, ugyanakkor a „textológiaiilag legjobb forrás” olyan ismérvek alapján lesz „legjobb”, amelyek a kritikai kiadás gyakorlati munkálatai során nem bizonyulnak fontos szempontoknak.

Összességében tehát az a paradoxon képezi jelen írásom tárgyát, hogy a legjobb forrás igazán érdekes, fontos és különleges jellemzői érdektelenek a kritikai kiadás szempontjából. S végül arról is esik majd pár szó, hogy ez mégsem igaz.

2. A textológiaiilag legjobb forrás fogalma

Első állításom az tehát, hogy Babits *Komédia*-fordítása kapcsán nem az *ultima manus* a textológiaiilag legjobb forrás. Ha ezt állítom, tudnom kell, hogy mit is jelent a „textológiaiilag legjobb forrás” fogalma. Csakhogy az iménti vonalvezetőm, az *Alapelvek...* című útmutató arról nem nyilatkozik, hogy mit értsünk pontosan a „legjobb” és a „textológiaiilag” szavakon. Erre talán azért nem vállalkozik, mert olyan parttalan definícióhalmazba kellene belemerülnie, ami nem feltétlenül segítené a konkrét szövegkritikai problémákkal szembekerülő kutatókat, akik tapasztalatuk és gyakorlati ismereteik alapján az általuk sajtó alá rendezett szövegek egyedi esetében igenis megnyugtató választ tudnak adni erre a terminológiai bizonytalanságra. Vagyis nincsenek kimondva a normatív elvek, hanem a kiadások gyakorlatából tudunk leszűrni olyan elvi viszonyulásokat, amelyek az adott esetben – az éppen sajtó alá rendezett szöveg vagy szövegkorpusz esetében – fogódzót jelentettek, és megoldást nyújtottak.

A kiadási gyakorlatban érvényesülő normarendszert vizsgálva azt vesszük észre, hogy az utolsó kéz elve tovább él, ami természetes, hiszen nagyon is elképzelhető, hogy egy szöveg esetében éppen az „utolsó” lesz a „textológiaiilag legjobbnak ítélt forrás”. Példának a viszonylag friss magyar kínálatból *A szegény kisgyermek panasza*inak 2014-es, Győrei Zsolt és Lovas Borbála által jegyzett kritikai kiadását hozhatjuk.⁴

Sokszor nincs is nyíltan megfogalmazva, hogy a kiadást éltető textológiai gondolat az *ultima manus* elve, ám a megfogalmazások sokfélesége mögött világosan kitűnik az *ultima manus* elv gyakorlati alkalmazása. Arany János 1860 és 1882 közötti kisebb költeményeinek frissen megjelent, S. Varga Pál által jegyzett kiadásában például a sajtó alá rendező úgy fogalmaz, hogy a kiadás „általános elveként az autorizálás szolgált”. Ez annyit jelent, hogy az egyes versek alapszövege az utolsó, minden kétséget kizáróan Arany kezéhez rendelhető szövegváltozat. Vagyis ha a „legkisebb kétely” is felmerült egy-egy, még Arany életében megjelent szövegváltozat „autorizálásával kapcsolatban”, akkor a rendelkezésre álló autográf (vagy idiográf), tehát bizonyíthatóan a szerzői

⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, *A szegény kisgyermek panasza*, s. a. r. GYŐREI Zsolt, LOVAS Borbála, Pozsony, Kalligram, 2014, 227, 366–367.

felhatalmazás nyomát őrző utolsó változat került alapszöveggé.⁵ Világos, hogy ez nem más, mint az *ultima manus* elv szakszerű megfogalmazása.⁶

De talán nem az a legérdekesebb, hogy az *ultima manus* elv továbbra is fontos szerephez jut a szövegközlésekben, hanem hogy az említett kiadások jórészt nem válaszolnak arra a kérdésre, hogy miért az utolsó a legjobb forrás. A provokáció kedvéért: S. Varga Pál azt mondja például, hogy az utolsó „autorizálás” elvét alkalmazza, de nem mondja meg, hogy miért ez a legjobb. Számos olyan vers is szerepel a kötetben, amelyeknek több autográf, tehát a szerzői autorizálás világos nyomát viselő változata van; ezek között miért a kronológia – vagyis az *ultima manus* elv – dönt? *A szegény kisgyermek panasza*inak esetében Győrei és Lovas szintén nem adnak magyarázatot arra, hogy miért az utolsó kiadás a legjobb. Milyen alapon a legjobb? Ha a kötetet áttanulmányozzuk, és megvizsgáljuk a kiadástörténetet, akár egy olyan gondolat is megfogalmazódhat bennünk, hogy az 1910–11-es első kiadások szövegét is alapszöveggé lehetne emelni, és az egész kötetet e mag bővülésének lehetne tekinteni. Erős érv lehetne a választás mellett, hogy 1910–14-ben készült a legtöbb recenzió a kötetről, vagyis ez a kiadás gyakorolta a (számszerűleg mérhető) legnagyobb kritikátörténeti hatást.⁷

Természetesen nem célokom, hogy a fenti szerkesztők döntését kétségbe vonjam, és az sem, hogy a szöveghagyomány mélyebb ismerete nélkül felmerülő ötleteket mint megfontolásra érdemes szempontokat mutassam fel. Csak annak az egyszerű tapasztalatomnak akartam itt hangot adni, hogy a kritikai kiadásokat olvasva és tanulmányozva nem tudom pontosan meghatározni, hogy mit is jelent a „textológiaiilag legjobb forrás” fogalma.⁸

Éppen ezért tettem fel magamnak a kérdést, hogy az általam sajtó alá rendezett szöveg esetében mi a textológiaiilag legjobb forrás, és legfőképp: miért. Válaszom természetesen nem lesz általánosítható: nem állíthatom, hogy az alábbi eredmények és következtetések használhatók lesznek más szövegek sajtó alá rendezésekor is, ám

⁵ ARANY János *Kisebb költemények* 3 (1860–1882), s. a. r. S. VARGA Pál, Bp., Universitas – MTA BTK ITI, 2019 (Arany János munkái), 445.

⁶ Kétségtelen, hogy volt olyan szövegközlői gyakorlat, amely mintegy a szerzői felhatalmazástól függetlenül emelt alapszöveggé változatokat, csak azért mert a szerző életében megjelentek (*ultima editio*), de az ilyen gyakorlat az általa hirdetett elv szellemével ellentétes volt, vagyis tudományosan értelmezhetetlen volt már akkor is, amikor éltek vele.

⁷ Vö. GYŐREI Zsolt, LOVAS Borbála, *Jegyzetek = KOSZTOLÁNYI, A szegény kisgyermek..., i. m.*, 468–471. E szempontból érdemes Arany Shakespeare-fordításainak készülő kritikai kiadását is idézni, amelyekben a „szöveg első, a közönség elé kerülő állapotát” – vagyis nem az *ultima manus* – választotta a kutatócsoport (vagy a sajtó alá rendező) alapszövegül. Korompay H. János kutatócsoport-vezető is recepciótörténeti szempontokkal indokolja az alapszöveg-választást, amennyiben az alapszöveggé emelt változat „kiemelkedően fontos a művek hagyománytörténetének szempontjából” (KOROMPAY H. János, *Arany János műveinek kritikai kiadása. Nyomozás alapszöveg után*, Élet és Tudomány, 69[2014], 42. sz., 1302).

⁸ Tanulmányom így felfogható Szénási Zoltán elméletet és gyakorlatot összevető viszonylag friss írásának folytatásaként is. Vö.: SZÉNÁSI Zoltán, *Teória és praxis*, It, 99(2018), 4. sz., 337–359.

remélhetőleg a kérdésfeltevések és megközelítések más szövegek szerkesztésekor is érvényesek.

3. A Komédia-fordítás forrásai

Ahhoz, hogy a legjobb forrásokról okoskodjam, először be kell mutatnom őket. A *Komédia*-fordítás összes szövegforrását nem fogom itt felsorolni, mert nincs rá szükség.⁹ Csak a főváltozatok említésére szorítkozom. Öt ilyen van:

K1 = az OSZK Kézirattárában őrzött, 1908–1912 (*Pokol*); 1908–1920 (*Purgatórium*) és 1908–1922 (*Paradicsom*) között készült kézirat;¹⁰

K2 = az OSZK Kézirattárában őrzött, 1920-ban (*Purgatórium*) és 1922-ben (*Paradicsom*) készült gépirat ceruzás bejegyzésekkel;¹¹

Kom = a *Pokol* (1912), a *Purgatórium* (1920) és *Paradicsom* (1922) első kiadásai;¹²

KomAth = az 1939-ben, a Babits összkiadás keretein belül megjelent javított kiadás;¹³

ISz = az 1940-ben publikált *ultima editio*.¹⁴

⁹ Az egy-egy ének, illetve néha csak sor terjedelmű kisebb szövegváltozatokról, valamint a kiadástörténetről az alábbi repertóriumokból lehetnek információink: 1. kéziratok: BABITS Mihály *Kéziratai és levelezés* I–IV, szerk. CSÉVE Anna, KELEVÉZ Ágnes, MELCZER Tibor, NEMESKÉRI Erika, Bp., Argumentum, 1993 [továbbiakban: BMKL], I. 1703–1707, 1710–1711 tételek. – 2. szövegkiadások: *Babits Mihály Bibliográfia*, szerk. STAUDER Mária, VARGA Katalin, Bp., Argumentum, 1998 [továbbiakban: BMB], 53, 569, 589, 688, 746, 779, 782, 792, 860, 864, 1134, 1580, 1592. – Vö. továbbá: MÁTYUS Norbert, *Babits és Dante. Filológiai közelítés Babits Mihály Pokol-fordításához*, Bp., Szent István kiadó, 2015, 160–176.

¹⁰ OSZK Kt Fond III/2307/I–III. A leírást lásd MÁTYUS, *i. m.*, 43, 65, 160–165, továbbá: BMKL, 1702, 1708, 1712.

¹¹ OSZK Kt Quart Hung. 3892 (BMKL, 1709, ahol a leírás jó, de a megadott jelzet hibás) (*Purgatórium*), OSZK Kt Quart Hung. 3433 (BMKL, 1713) (*Paradicsom*).

¹² *Dante komédiája*. 1. *A pokol*, ford., bev. BABITS Mihály, [Bp.], Révai, [1912]. (BMB, 4., 5. tételek). – 2. *A purgatórium*, ford., bev. BABITS Mihály, Bp., [1920], Révai. (BMB, 17., 18. tételek) – 3. *A paradicsom*. Ford., bev. BABITS Mihály, Bp., [1922], Révai. (BMB, 32. tétel). A három főrész egybekötve és külön közölve, de változatlan szöveggel több alkalommal napvilágot lát 1935-ig. Lásd. BMB, 20, 35, 36, 39–41, 44–46, 54, 67. tételeket. Vö. továbbá a BMB szerkesztőinek *Bevezetőjét*. A *Komédia*-újraközlések azonosításainak nehézségeit a 8. oldalon mutatják be. A későbbi közlések a *Purgatórium* és a *Paradicsom* esetében egyszerű utánnyomásai az első kiadásnak. A *Pokol* esetében ez nem így van. 1918-ban ugyanis megjelent másodjára a szöveg, apró, de fontos változtatásokkal. Valójában azonban ez nem tekinthető egy teljes értékű kiadásnak, csak emissziónak (javított utánközlésnek), ezért főváltozati „státuszt” nem is kölcsönzök neki. Leírása: BMB, 14, valamint MÁTYUS, *i. m.*, 170–171). Mindenesetre fontos, hogy a második közlés kerül ezután mindig változatlan utánnyomásra, és az egybekötött (a három főrészt egyben találó) *Komédia*-újraközlések esetén is ezt a szövegmissziót használja a Révai.

¹³ *Dante komédiája*, ford., bev. BABITS Mihály, Bp., Athenaeum, 1939 (Babits Mihály összegyűjtött munkái 10). Leírása: BMB, 80. tétel.

¹⁴ *Dante [Alighieri]: Isteni Színjáték. Babits Mihály fordítása*, ford., bev. BABITS Mihály, Bp., Révai, 1940. Leírása: BMB, 81. tétel.

Az öt főváltozat kapcsán érdemes tisztázni, hogy az autorizálás tekintetében nincs köztük különbség, mindegyik forrás a szerző nagyon erős felhatalmazását bírja. A saját kezűleg készített kéz- és gépiratról ez teljesen egyértelmű, és az első kiadás(ok) minden munkafázisát is nagy gonddal kísérte végig Babits – erről a levelezésének több darabja is árulkodik.¹⁵ Talán a két utolsó kiadás kapcsán merülhet fel olyan gyanú, hogy a beteg szerző nem követte olyan nagy figyelemmel a kiadás részleteit. De ez hamis gyanú lenne. A *Beszélgetőfüzetek*ből látszik, hogy bár nagyon unta, Babits végig becsülettel végezte a kötethez elengedhetetlen szerzői munkálatokat, javításokat.¹⁶ Sőt magukban a kötetekben még arra is figyelmeztette az olvasót, hogy a fordítás e kiadásban „kapta meg a végleges formát”.¹⁷

A főváltozatok közötti különbségeket három területen tapasztaljuk.

Egyrészt természetesen az egyes változatok szövegei szerzői variánsokat mutatnak: Babits átír, kihúz, javít a szövegekben – ahogyan az megszokott bármely irodalmi alkotás szerzői szöveg hagyományában.

Másrészt változik az egyes szövegforrásokban a tipográfiai megjelenítés. A szöveg és az azt megjelenítő hordozó viszonya merőben más az öt különböző forrásban. Túl azon a banalitáson, hogy a kézirat kézzel, a gépirat géppel stb. van írva, a legjelentősebb különbség a kötetek – és ezáltal a szövegnek helyet adó lapok – alakját, méretét és a szövegtükröt érinti. Külön kiemelt jelentőséggel bír az a tény, hogy **Kom** – vagyis az első kiadás – minden egyes oldalát egy olyan vörös virágmintás, kb. 1-1,5 cm szélességű keret díszíti, amely vizuálisan magába foglalja a szövegtestet.

Harmadrészt a főváltozatok közötti különbségeket a forrásokban helyet kapó szövegegységek struktúrája és elrendezése adja. Ha azt a kifejezést halljuk, hogy Babits Dante-fordítása, akkor egy magyarul írott verses szövegre gondolunk. Babits azonban nem csupán egy versfordítást közölt – illetve írt le – azokban a forrásokban, amelyek a *Komédia*-fordítását tartalmazzák, hanem további kiegészítő, magyarázó szövegegységek sokaságát. E paratextusok jórésze valójában csak „segédszöveg”, aminek a versszöveg – vagyis a verses fordítás – nélkül nincs létalapja, de mégis inherens, elválaszthatatlan részét képezik a fordító munkájának, így a sajtó alá rendező számára is szerkesztői kihívást rejtő szövegegységek. Az egyes szövegforrásokban e paratextusok sorrendisége, forráson belüli rendje változik meg. A legegyszerűbb e változásokat az alábbi táblázat segítségével érzékeltetni (X jelöli, hogy az adott szövegegység részét képezi-e a forrásnak):

¹⁵ Lásd. például: A Révai Irodalmi Intézet levele Babitsnak, 1912. június 27. = BABITS Mihály *Levelezése 1911–1912*, s. a. r. SÁLI Erika, Bp., Magyar Könyvklub, 2003. – 1070. tétel (Továbbiakban BML 1911–1912, és a tételszámokra utalok); Kaposi József levele Babitsnak, 1912. július 13. = BML 1911–1912, 1082. – Babits levele Komjáthy Aladárhoz, 1912. júl. 18. = BML 1911–1912, 1083.

¹⁶ *Babits Mihály beszélgetőfüzetei I–II.*, szerk. BELIA György, Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1980, II, 161, 166, 192. [A továbbiakban: BMBF.]

¹⁷ KomAth, 1. – ISz, 1. (*Előszó*).

	K1	K2	Kom	KomAth és ISz
	1908–1922	1920–1922	1912–1922	1939, 1940
<i>Előszó</i>	–	–	X	X
<i>Előszó²</i>	–	–	–	X
<i>Figyelmeztetés az olvasóhoz</i>	–	X	X	X
<i>Dante élete</i>	–	–	X	X
énekbevezető kommentárok	–	X	X	–
verses fordítás	X	X	X	X
lapalji tárgyi jegyzetek	–	–	–	X
<i>A túlvilág egyes részei Dante énekeiben</i>	–	–	X	X
<i>A dantei túlvilág tervrajza</i>	–	–	X	X
<i>Tárgymutató</i>	–	X	X	X
<i>A fordító megjegyzései</i>	–	X	X	–

A táblázatból egyfelől a paratextusok számának növekedése, másrészt egy globális, a fordítói és alkotói stratégiát egészében érintő módosulás rajzolódik ki. Más szóval a források kronológiája azt mutatja, hogy a verses fordítás mellett egyre több segéd-szöveg jelenik meg, és változik a versfordítás és a paratextusok viszonya is.

K2 és **Kom** énekbevezető kommentárok segítségével próbálták tálni azt a tárgyi tudást, amely egy-egy ének szövegének megértéséhez elengedhetetlen. A költemény minden éneke előtt van egy oldal, amely Babits prózaszövegében hozza az adott ének olvasásához alapvető tudnivalókat. **KomAth** és **ISz** elhagyja ezeket az énekbevezető kommentárokat, és a tárgyi tudnivalókat az énekek szövegéhez lábjegyzetként rendeli hozzá. Érdekes módon ezzel maguk a kommentárszövegek nem módosulnak, mivel Babits nem tesz mást, mint „felszabdálja” az énekbevezető kommentárok szövegét, és a darabokat az adott ének egyes soraihoz rendeli.

A főváltozatok leírása és legfontosabb eltérő jegyeik bemutatása után lássuk immár, hogy milyen szempontok szerint hierarchizálhatjuk a forrásokat, hiszen végső soron erről van szó, ha a „textológiaiailag legjobbat” keressük.

4. Az alkotófolyamatok egységének szempontja

Abból indulok ki, hogy a források hierarchizálási lehetőségének mérlegelésekor először a források alkotófolyamat szerinti elkülönítését érdemes elvégezni.

Azt nevezzük egységes alkotófolyamatnak, amikor a szerző egy jól körülhatárolható időintervallumban viszonylag jól definiálható és egységes alkotói stratégiával létrehoz

vagy módosít egy műalkotást. Nyilvánvaló, hogy két vagy több forrás lehet egyazon alkotófolyamatnak része, ahogyan esetünkben is látjuk. Értelmezésem szerint ugyanis **K1**, **K2** és **Kom** sorolhatók az első alkotófolyamathoz, míg **KomAth** és **ISz** alkotják a másodikat.

4.1. A két alkotófolyamat

Az időbeliség és az alkotói stratégia tekintetében is indoklásra szorul, hogy miért nevezem egységes alkotófolyamat részeinek **K1**-et (amelyen Babits 1909-ban kezd dolgozni, és az első részt – a *Pokolt* – 1912-ben le is zárja) és **Kom**-ot (amelyen még 1922-ben is dolgozik). Abból érdemes kiindulni, hogy a *Komédia*-fordítás Babitsnak az egyik első olyan műve, amely – legalábbis a számunkra rendelkezésre álló dokumentumok alapján – foganása pillanatától kiadásra készül. Nem az asztalfióknak – mint egyes versek¹⁸ –, nem a költői fejlődést célzó, de a nagyközönség számára nem bemutatandó stílustanulmánynak – mint egyes fordítások¹⁹ –, hanem kötetben kiadandó önálló munkának. „Szeretném ha valahogy, valahol sikerülne kiadatnom az egész modern Dante-fordítást” – írja Babits 1908 őszén, még alig pár részlet lefordítása után.²⁰ Ha pedig már a foganás pillanatától a kiadás lebeg az alkotó szeme előtt, akkor ezt érdemes az alkotófolyamat elemzésénél is figyelembe venni és a majdani első kiadást mint a kéziratos kötettől a publikálásig ívelő egységes alkotófolyamat végpontját megjelölni. Megalapozott ellenvetés lehetne, hogy mindez csupán utólagos és szövegforrásokon kívüli evidenciákon alapuló hipotézis. De valójában a szövegforrások belső strukturáltsága is a fenti tényt támasztja alá: a kézirat nagyon pontos tipográfiai elrendezése – sorszámozása, énekcímezése, minden egyes oldal fejlécezése, mégpedig pontosan úgy, ahogyan majd a kiadásban visszaköszön –, majd a kéziratról készült, de még mindig személyesen írt gépiraton (**K2**) a paratextusok megjelenése, végül pedig ugyanezen paratextusokkal megjelenő első kiadás, mind azt bizonyítják, hogy Babits éveken keresztül lassan, de célirányosan egy nagy terven dolgozik, amely majd a fordítás első kiadásában (1912–1922) ölt testet.²¹

Ugyanakkor a **K1** rövidítéssel jelölt kéziratos kötet megnyitásának (1909)²² és **Kom** harmadik főrészének – a *Paradicsom*nak – a kiadása (1922) között több mint tíz év telik el, és ezt már nehéz lenne egy „jól körülhatárolható” periódusként definiálni. De nem is ez a figyelembe veendő intervallum. Azokkal az időhatárokkal kell ugyanis

¹⁸ KELEVÉZ Ágnes, *A keletkező szöveg esztétikája: Genetikai közelítés Babits költészetéhez*, Bp., Argumentum, 1998, 24–25, 125–130.

¹⁹ Babits kisebb műfordításainak első – egyébként jóval a fordítások megszüvegezése után megjelent – válogatáskötetének *Előszavában* maga Babits fogalmazza ezt meg: „...ezeket a verseket *magamnak* csináltam. Tanultam rajtuk. Próbálgattam: ez a hang, az a hang hogy hangzik magyarul? Milyen lenne magyarul egy ilyen vers?” (BABITS Mihály, *Pávatollak: Műfordítások*, Bp. Táltos, 1920, 5).

²⁰ Babits Mihály levele Kún Józsefnek, 1908. = BABITS Mihály *levelezése 1907–1909*, s. a. r. SZŐKE Mária, Bp., Akadémiai, 2005, 515. tétel.

²¹ Maga Babits is úgy gondolja, hogy az első kiadások megjelenése zárja le (legalábbis az adott pillanatban) a munkát. Az utolsó főrész – a *Paradicsom* – megjelenésekor így fogalmaz: „Büszke vagyok nyelvemre! ez az első érzésem, mikor befejezem a nagy munkát” (**Kom**, *Paradicsom*, *Előszó*, 5.)

²² MÁTYUS, i. m., 52–58.

számolnunk, amelyek a kéziratkötet megnyitása (1909) és a *Pokol* első kiadása (1912) között telnek el, mivel a *Pokol* első kiadásában minden olyan strukturális, szerkezeti, tipográfiai és vizuális sajátosság érvényesül, ami majd a mintegy évtizeddel későbbi *Purgatóriumot* és *Paradicsomot* jellemezni fogja. Vagyis Babits a kéziratos kötetben, majd a gépiratokon és végül az első kiadás – először csak a *Pokol* – szövegén, szövegtükre, textuális terén dolgozva kimunkál egy kötettervet, amelybe mint vázba beleilleszti később a további két főrész verses szövegét és a paratextusokat.

A második alkotófolyamatról szólva viszont már kétség sem férhet ahhoz, hogy **KomAth** és **ISz** egységes munkafolyamathoz tartoznak: egy év különbséggel jelennek meg, szerkezetileg, tipográfiaileg és szövegileg is nagyon hasonló módon. (Olyannyira hasonló ez a két kiadás, hogy amennyiben nem két kiadó adta volna ki, és a cím nem változott volna – **ISz**-ben jelenik meg először az *Isteni színjáték* cím! – akkor nem haboznánk az **ISz**-t javított utánnyomásnak nevezni.)

És ahhoz sem férhet kétség, hogy a fent jelzett két alkotófolyamat világosan elkülönül egymástól: majdnem húsz év telik el köztük, és a végeredmény – ahogyan fentebb bemutattam – két eltérő kiadvány, amelyekben a szerkezet, a tipográfia és részben a szöveg is jelentős módosulásokon esik át.

A források két nagy csoportját sikerült tehát elkülönítenünk. Nézzük most az egyes csoportokon belüli hierarchiát.

Amennyiben egy egységesnek tételezett alkotófolyamat részeként több forrást sikerül azonosítanunk, akkor érdemes a kronológiaiailag későbbit textológiaiailag jobb forrásnak tekinteni. (Ez természetesen – mint minden általános kijelentés a filológiában – nem alkalmazható normatívaként, legfeljebb általános útmutatóként.) Ha ugyanis már egyetlen folyamatként értelmeztük a változatok pluralitásán átívelő alkotói műveleteket, akkor azt is el kell ismernünk, hogy az utat a cél elérése zárja le. Esetünkben tehát a **K1-K2-Kom** forráshármasból a **Kom**-ot, illetve a **KomAth-ISz** kettősből pedig **ISz**-t kell „textológiaiailag jobb forrásnak” tekinteni, amennyiben a fenti teleologikus fejlődési szemponton túl más sajátosságok nem befolyásolják a hierarchiát. Két forrásra szűkítettük az ötszereplős versenyt: maradt az első és az utolsó kiadás.

4.2. Az első és utolsó kiadások közötti választás szempontjai

Ha most a két jelzett kiadás közötti hierarchizálás lehetőségét vizsgáljuk, akkor van egy viszonylag jól használható elméleti kiindulópontunk: ha egy műhöz több alkotófolyamat rendelhető, akkor azt érdemes a textuális hierarchiában magasabbra rangsorolni, amelyiknek céljai között erősebben és specifikusabban szerepel az adott mű létrehozásának a szándéka. Egyszerűbben fogalmazva: amikor egy művet azért készít alkotója, mert azt és csak azt a művet létre akarja hozni, akkor az így megszülető változatnak „textológiaiailag” nagyobb súlyt kell tulajdonítanunk, mint annak a forrásnak, amelyikkel más célokat is elérni kívánt az alkotó. Egy konkrét példán: amikor egy szerző az összes műveinek rendezésekor előveszi egykori – akár évtizedekkel korábban írt – szövegeit, és módosítja

őket, akkor céljai között nem csupán az adott mű létrehozásának a szándéka szerepel. Nem véletlenül hoztam ezt a példát, hiszen ez a helyzet **KomAth** – következőképp egy évvel később **ISz** – esetében: Babits már egyáltalán nem foglalkozna a régen megjelent *Komédiával*, ha összegyűjtött műveinek sajtó alá rendezésekor nem lenne ezen – ahogy láttuk fentebb – unalmas feladat elé állítva. A mű létrehozásakor – illetve módosításakor – immár olyan szempontok is szerephez jutnak, mint az összkiadás egységes tipográfiai képe. Ellenben az első kiadás során minden törekvés ennek az újonnan születő műnek a létrehozásában csúcsosodott ki. Nem is lehet kérdéses tehát, hogy az alkotófolyamatok egymás mellé állítása után a „textológiaiilag legjobb forrásként” **Kom**-ot, a Dante-fordítás első kiadását kell megneveznem, jóllehet nem ez az *ultima manus*.

5. A szerzői önértelmezés egységének a szempontja

Abból a hipotézisből indulok ki, hogy a szerzői önértelmezést legegységesebben, legárnyaltabban felmutatni képes forrás lesz a textológiaiilag legjobb.

Mindehhez azzal az előfeltevéssel látok hozzá, hogy a források változásainak, módosulásainak mechanizmusából a szerzői intenció módosulására következtethetünk, ami annyit jelent, hogy a változások végigkísérésekor alkalmunk nyílik a szerzői öninterpretáció megragadására. Minden szerzői változtatás és minden – esetleg mástól eredő, de a szerző által jóváhagyott – változtatás a szerző műhelyébe enged bepillantást. Amikor a szerző változtat a saját művén, akkor egyben értelmezi is saját munkáját. A változások rendszeréből – és persze a mű egyéb jellemzőiből is – a sajtó alá rendező számára kirajzolódik egy szerzői öninterpretáció.

Amikor egy fordítás kapcsán beszélünk szerzői önértelmezésről – márpedig jelen esetben ez a helyzet –, akkor sokkal könnyebb dolgunk van, mint ha a költő saját szövegének önértelmezéséről beszélnének. A fordítás esetében a fordítónak a saját szövegéről alkotott interpretációja magáról a forrásszövegről nyújtott értelmezésével esik egybe, mivel egy fordítás nem lehet más, mint értelmezése az eredeti szövegnek. Másként mondvá: Babits Dante-fordítása nem más, mint Babits Dante szövegéről kialakított értelmezése, és ha sikerül tetten érnem azt, ami Babits szerint Dante *Komédiája*, akkor a fordítást éltető poétikát is felismertem. Még egyszerűbben és némiképp körkörös érveléssel: ha tudom, mit gondol Babits Dantéről, akkor nyilván joggal feltételezem, hogy ennek a gondolatnak, értelmezésnek tükröződnie kell magában a fordításban, sőt a fordítás alapját képező költői és fordítói stratégiának ezen értelmezés felmutatását kellett célként maga elé tűznie. Nincs tehát más dolgom, mint bemutatni Babits Dante-értelmezését és megnevezni, hogy ez melyik forrásban érhető leginkább tetten.

Nincs itt mód – és talán szükség sincs – arra, hogy ezt a Dante-interpretációt részletesen ismertessem,²³ elég annyi, hogy a fordításból – és paratextusaiból – az alábbiak

²³ Babits Dante-fordításáról és -értelmezéséről lásd RÁBA György, *A szép hűtlenek (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai)*, Bp., Akadémiai, 1969, 11–153. – SÁRKÖZY Péter, *Babits Mihály Dante*

bomlanak ki: Babits szerint Dante nehéz, bonyolult szerző, mind gondolatilag, mind nyelvileg; szövege különleges, bizarr, egyszerre fennkölt és naiv; mivel a *Komédia* egy nagy vallomás, a szöveg alapvetően lírai; bár számos korba ágyazott ismeret és információ jellemzi a szöveget, ezek önértéke nulla, csak és kizárólag a vallomásosság által átítatva van jelentőségük. Vagyis az a számos tudományos – mára megoldott vagy áltudományossá minősített – kérdés (miért vannak foltok a Holdon?, hogy fogan és fejlődik az embrió?, hány angyal van?), amelyet Dante a műben vizsgál, teljesen jelentéktelen Babits számára. És ami a legfontosabb: ezek igazi esztétikai és jelentésgeneráló erővel nem rendelkeznek számára, és így a fordítás szempontjából is másodlagosak.

Ezen értelmezési sarokkövek természetesen mind megjelennek a fordítás szövegében: Babits *Komédiája* rendkívül bonyolult, nehéz és sokszor nehézkes szöveg, ráadásul kevert nyelvű: egyszerre archaizál és modernizál, néha szinte tükörszerűen követi az eredetit, máskor nagyon pontatlan. A bonyolult mondatfűzés, a széles lexikai merítés a fordítói program része, és az a meggyőződés motiválja, hogy Dante szövege is ilyen. Babits szerint ugyanis az eredeti szöveget „komplikált technika”, „szinte matematikai tömörség”, „kemény és különc kifejezések” és „az a modor” jellemzi, „mely folytonos célzásokban dolgozik”. A gondolatmenet zárása, hogy mindez „páratlan művészi sűrítettséget ad” Dante szövegének.²⁴ Nyilvánvaló, hogy egy ilyen szöveg nem könnyed délutáni olvasmány, hanem elmerülésre, különleges esztétikai élvezetre invitáló, egyben időt és szellemi befektetést igénylő műalkotás: a kevesek kiváltsága. Ha felütjük a fordítás kiadásait, az *Előszó* után egy meghökkentő című paratextus ötlük szemünkbe: *Figyelmeztetés az olvasóhoz*. Ez afféle narratív paktum, amelyben Babits elmondja, hogy mi az a minimum, ami a fordítás elolvasásához szükségeltetik. Az első mondat így hangzik: „Ez a könyv csak a művelt közönség számára készült.”²⁵ A kurziválás is Babitstól származik. Ez a könyv tehát nem a műveltségmorzskákat éppen szedegető iskolásoknak vagy sznob városi színházlátogató, de görög–latin irodalmat már nem olvasó polgároknak szól, hanem annak az igazi szellemi elitnek, amelyik képes értékelni a nehezét, a bonyolultat, a finomat és a szépet. Az ilyen olvasó természetesen nem azért veszi a kezébe a *Komédiát*, hogy abból a középkori filozófia, természettudomány és teológia kérdéseiről vagy a klasszikus irodalom alkotásainak középkori továbbéléséről megtudjon valamit (hiszen ezeket eleve tudja), hanem azért, hogy lenyűgözze a pompásan lüktető és virtuóz mondatszerkesztésű és rímelésű magyar szöveg, amely nem mellesleg Dante szövegének legfőbb érdemét: a formáját oly hüen vissza tudja adni. E felfogás szerint minden lábjegyzet és minden paratextus sallang, fölösleg, akadály. A művelt olvasó nem kíváncsi a korábbi Dante-kiadásokat

fordításának korszerűsége = Dante ALIGHIERI, *Isteni Színjáték*, ford., jegyz. BABITS Mihály, szerk. TARBAY Ede, Bp., Szent István Társulat, 2002, 593–615. – MÁTYUS, i. m., 106–121.

²⁴ *Kom. Pokol*. 5. ISz, 7.

²⁵ *Uo.*

jellemző „ijesztően rengeteg” jegyzetre, hiszen az igazi esztétikai élvezethez „a terzinák egységes menetét nem szabad meg-megszakítani a jegyzeteknek.”²⁶

És ez az a gondolat, ami aztán az első kiadás szerkezeti felépítésében és tipográfiájában is visszaköszön. Mert azt ugyan nem lehetséges elvárni a mai olvasótól, hogy valóban mindent tudjon a Dante által megmozgatott tudásanyagból, ezért paratextusokra mégiscsak szükség van, ám ezeket „előzetesen” el kell olvasni, meg kell jegyezni, és azután valóban immár élvezni a költői szöveget önmagában, megállás nélkül. Vagyis úgy kellett a kötetet összeállítani, hogy a kiadvány a paratextusok révén biztosítsa az olvasónak a megértéshez minimálisan szükséges információanyagot, de ezt úgy tegye, hogy a műélvezetet – ami az énekek megszakítás nélküli olvasását jelenti – ne akadályozza. Ezért vannak az első kiadásban énekbevezető kommentárok, nem pedig lábjegyzetek.

Azt látjuk tehát, hogy a fordított szöveg sajátosságai és az első kiadás tipográfiai jellemzői egyként képesek láttatni egy kidolgozott Dante-interpretációt. Fontos, hogy ez a Dante-kép pontosan megfelel a korban egyre jobban gyökeret verő szecessziós és dekadens Dante-kultusz sajátosságainak.²⁷ S ez a nemzetközi Dante-értelmezés még vizuálisan is visszaköszön a kiadásban, hiszen az oldalakat keretező virágindás motívum a korabeli Dante-kultusz egyik fontos ismertetőjegye. A korabeli olasz *Komédia*-kiadások némelyikében feltűnik ez a típusú keret,²⁸ de jellemzi a Dantéről szóló vagy Dante művei által ihletett műveket is.²⁹ A vörös keret azonban nem csupán egy átvett illusztrációs motívum, hiszen a versszöveg minden oldalát keretező vörös indák szinte képzőművészeti alkotás hatását kölcsönzik a kötet oldalainak. Az olvasás élvezetébe merülő befogadó tehát összművészeti – igazi szecessziós – esztétikai élményben részesül.

De mi történik az utolsó két kiadásban? A keret eltűnik, és Babits – mint láttuk – az énekbevezető kommentárokból lábjegyzetet készít. Éppen azt teszi, ami ellen fellépett az első kiadásban: megtöri az egységes versszöveget.³⁰ Egészen más fordítói, szerkesztői koncepció érvényesül ezzel. És ami a legfontosabb: a fordítás szövege nem változik, és így a fordítást éltető, a nehézséget, a különlegességet, a bonyolultságot előtérbe helyező fordítói stratégia egy népszerűsítő, előékenyebb szerkesztői hozzáállással

²⁶ BABITS Mihály, *Dante fordítása: Műhelytanulmány* = BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok, I-II*, szerk. BELIA György, Bp., Szépirodalmi, 1978, 285.

²⁷ Vö. SÁRKÖZY, i. m., 595–610.

²⁸ Például: Dante ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, ed. Giuseppe Landino PASSERINI, Firenze, Olschki, 1911, ami egy 306 példányban megjelent bibliofil kiadás, amelyben ugyan csak az első oldalakat szegélyezi a keret, ám az nagyon hasonló a Babits kötetében feltűnő kerethez.

²⁹ Például Gabriele D'ANNUNZIO *Paolo e Francesca* című drámájának első kiadása 1902-ben (Milano, Treves) hasonló kerettel jelent meg. Vö. SÁRKÖZY, i. m., 610.

³⁰ Hozzá kell tenni: több magyar *Isteni színjáték* fordító sokkal erőteljesebb pozíciót biztosít a kiadásában a paratextusoknak: Szász Károly és Nádasdy Ádám például sokkal inkább „megtörik” a versszöveget, mint teszi azt Babits akár az utolsó kiadásban.

társul.³¹ Ez komoly és feszítő ellentmondása az *ultima manus*nak. Maga Babits is érzi ezt, hiszen a kötet előszavában világosan megfogalmazza:

Régi szándékomat követve, összegyűjtött munkáim sajtó alá rendezésének alkalmát használtam föl a fordítás és kommentár átdolgozására. Sajnos, viszonyaim nem adtak időt és lehetőséget ahhoz a széleskörű tanulmányhoz, melyet ez az átdolgozás kívánt volna. Meg kellett elégednem avval, hogy a könyvet legalább kicsiségekben és külsőségekben jobbá és hasznosabbá tegyem. A fordításon csak keveset változtattam, inkább a magyar vers kedvéért; de az életrajzt lényegesen bővített formában adtam, idézetekkel átszőve; a bevezetéseket³² és tárgymutatókat egységesítettem; s a kommentárt oly módon csoportosítottam át, hogy az olvasót a visszalapozgatásoktól megkíméljem. Mindez bizonyára növeli használhatóságát művemnek.³³

Az első kiadás olvasója joggal kapja fel a fejét: nem ebben egyeztünk! Senki nem kért használhatóságot, megóvást a visszalapozástól (egyáltalán miféle visszalapozásról beszélünk?) és idézetekkel átszőtt életrajzot... Mi bonyolult és rafinált esztétikai élvezetet akartunk, különszobát az irodalmi elittudatunkhoz és lenyűgöző vörös kerettel körbevett megszakítatlan versszöveget, ami egyben képzőművészeti alkotás is.

E tanulmány keretei nem adnak lehetőséget arra, hogy Babits költői pályájának fényében is megvizsgáljuk a *Komédia*-fordítás különböző változataiban testet öltő szemléletváltozást, ugyanakkor érdemes jelezni, hogy Babits költészete pontosan ugyanazt a fejlődési ívet látszik kirajzolni: a korai verseket jellemző elitista, arisztokratikus felfogás Babits több évtizedes pályáján fokozatosan adja át helyét a népszerűbb, nagyobb közönséget is megszólaltató, az irodalom társadalmi funkcióját is hangsúlyozó poétikai szemléletnek. Nyilván Babitsot ez a szemléletváltás ösztönzi a *Komédia*-fordítás átstrukturálására, de a korai felfogás vonzásában megszületett szövegen már nem tud változtatni.

Ezért érzem úgy, hogy az *ultima manus* olyan radikális újításokkal és módosításokkal él, amelyek nincsenek összhangban a fordítás eredeti tervével és magából a szövegből kibontakozó fordításpoétikával sem.

Ezek alapján nem kétséges, hogy az első kiadás textuális, tipográfiai és szerkezeti sajátosságai kínálnak egységesebb, érdekesebb, bátrabb Dante-értelmezést, olyat, amelyben a fordítás szövegének nyelvi jellemzőihez pontosan idomul a kiadvány tipográfiai szerkezete és vizuális hatása is. A textológiai legjobb forrás tehát *Kom*, a mű első kiadása.

³¹ Babits *Beszélgetőfüzeteiben* 1938. március 22-én kelt bejegyzésben találjuk az alábbi, Elek Artúrral folytatott megbeszélés sorait, amelyekben a *Komédia* új kiadásáról beszél: „Nagyon jó volna. A kommentárt is máshogy csinálnám, népszerűbben. (A lapok alatt.) A fordítást nem igen, de az előszó és kommentár” (BMBF, I, 558).

³² Nem egészen világos Babits szövege. A „bevezetések” szón nyilván az első kiadás énekbevezető kommentárjait érti. Viszont ezeket nem „egységesítette”, hanem egyszerűen átalakította lábjegyzetté.

³³ *KomAth*, ISz, 1. (Előszó).

6. A gyakorlat szempontja

Miután komoly érveket sikerült felhoznom az első kiadás mint forrás textológiai elsőbbsége mellett, az alábbiakban azt szeretném bemutatni, hogy mindennek milyen csekély jelentősége van a gyakorlati szerkesztői munka során.

A gondolatmenetemben volt egy apró, de fontos csúsztatás. Amikor a „textológiailag legjobb” forrásról elmélkedtem, akkor a „forrás” szót tágabb értelemben használtam, nem csupán „forrásszöveg” értelemben. Vagyis nem a legjobb „szövegváltozatot” kerestem, hanem a legjobb „dokumentumot”, azt a tárgyként – kéziratként, gépiratként, kiadásként – is létező forrást, amelyet a szöveg jelenléte mellett más paleográfai, tipográfiai, vizuális stb. tulajdonságok is jellemeznek, és tesznek „textológiailag” legjobbá. Okkal és joggal jártam el így: egyrészt, mint említettem, Babits szeme előtt a fordítás gondolatának megfogadásától egy olyan projekttermék lebegett, amely egyszerre szellemi és tárgyi produktum; másrészt a szöveg és hordozó egységeként elképzelt alkotás gondolata a filológia elméleti szakirodalmában is egyre jelentősebben van jelen.³⁴

Csak hogy egy kritikai kiadás mindig és szükségszerűen leválasztja a szöveget a hordozóról, és másik hordozóra teszi át. Ráadásul a mi esetünkben éppen azok a szempontok avatták textológiailag legjobb forrássá a Dante-fordítás első kiadását, amelyeket mindenképp másodlagosként fog kezelni a kritikai kiadás: azáltal, hogy a kritikai kiadás alapfeladatai között szerepel szövegkritikai, tárgyi-nyelvi, keletkezéstörténeti stb. paratextusok készítése, a fordítás szerzői paratextusai mindenképp veszíteni fognak jelentésgeneráló szerepükből. A vizuális megjelenítés pedig nyilvánvalóan – akár papíralapon, akár digitálisan képzeljük el a kritikai kiadást – egészen más lesz, mint az első kiadásban.

Vagyis a fentiekben nem tettem mást, mint meghatároztam a legjobb forrást, hogy abból majd a szöveget kiemeljem, és alávessem mindenféle – a kritikai kiadások számára előírt – szövegkritikai műveletnek. S miközben a legjobb forrás meghatározásánál alig-alig figyeltem magára a szövegre, és okfejtésem mindenütt a szöveg, a szövegrendezés, a tipográfia, a vizualitás kölcsönhatásában vizsgálta a forrásokat, a kritikai kiadás fő tárgya mégiscsak a – hordozóról leváló – szöveg lesz.

De mi történik, ha csak maga a szöveg érdekes, és kizárólag a szövegmódosulásokra figyelünk? Azt kell mondanunk – miként a **KomAth** és **ISz** idézett előszavában maga Babits is teszi –, hogy a szöveg csupán „kicsiségekben”, a „magyar vers kedvéért” változott. Ez a gyakorlatban annyit jelent, hogy valódi jelentésmódosító variánsokat alig-alig regisztrálhatunk. A versszöveg igazi váza ott fekszik már a kéziratban, és azután a módosulások jórészt a szöveg ékezését (és központosítását) érintik. Babits leginkább a magánhangzók ékezésén módosít, amivel jelzi a jambus megkívánta nyomatókat. Az ékezési módosításokat azonban nem variánsoknak, hanem javításoknak érdemes

³⁴ Hogy ezt belássuk, elég beleolvasni a *Helikon* folyóirat textológiai számaiba – *A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata* (1989/3–4); *Textológia vagy textológiák?* (1998/4); *(Új) filológia* (2000/4) – valamint a Ráció Kiadó *Filológia* sorozatának köteteibe.

tekinteni: a versszöveg már a kéziratban is szabályosan betartott jambus, vagyis amikor Babits a későbbi szövegváltozatokban ennek megfelelően módosít a szövegben, akkor hajlamosak vagyunk azt gondolni – teljes joggal –, hogy az előző változatban figyelmetlenség vagy gyorsaság miatt maradt hibákat javítja. Azaz: változatról változatra egyre „jobb”, egységesebb – már a kezdetekben is meghatározott elvnek megfelelőbb (azaz jambikusabb) – lesz a szöveg. Csakhogy: minden szöveg hagyományozódásának sajátossága a szövegromlás; változatról változatra, kiadásról kiadásra hibák kerülnek a szövegbe.³⁵ Nincs ez másképp a *Komédia*-fordítás szövegváltozásainak esetében sem. Így a szerzői javítás és a szöveghagyományozódás folyamatát inherensen jellemző romlás kioltja egymást, és önmagukban a szövegváltozások nem jelölnek ki kitüntetett és „legjobb” szövegváltozatot. Tehát más szempontokat is be kell vonni a vizsgálatba. E más szempontok pedig nem lehetnek egyebek, mint azok, amelyeket már körbejártunk, és így újra meg kell állapítanunk, hogy a *Komédia*-fordítás textológiai legjobb forrása az első kiadás.

7. A szakirodalom és kiadási gyakorlat

Ugyanakkor a több forrással rendelkező művek esetében a technika, a szakirodalom és az újabb kiadási gyakorlat más utakat is kijelöl és lehetővé tesz. Az alapszöveg-választásra épülő gyakorlatot az elmúlt évtizedekben komoly kritikák érték, és a kiadási gyakorlat azt mutatja, hogy alapszöveg nélküli szövegkiadásra is lehetőség van; így akár Babits *Komédia*-fordítását is meg lehetne jelentetni akár papíron, akár – ez természetesen könnyebb lenne – digitális formában úgy, hogy az összes szövegváltozat egyszerre és szerkesztői hierarchizálás nélkül jelenjen meg az olvasó – de leginkább a kutató – számára. Ilyen megoldásra lehetne példa a Kerényi Ferenc szerkesztésében megjelent Madách-kiadás, amelyben *Az ember tragédiája* négy főváltozatának, „szövegállapotának” alapszöveg-választás nélkül ömlesztve közölt szövegét olvashatjuk.³⁶

Meggondolandó továbbá, hogy mivel a szöveggenezis két kitüntetett pontja – az első és az utolsó szövegközlés – közötti döntés okozta a fő dilemmánkat, nem célszerűbb-e két alapszöveget választani és két szöveget közölni. E megoldásra számos mai példát hozhatunk: Arany János *Elbeszélői költeményeinek* Török Zsuzsa szerkesztésében megjelent kiadásában bizonyos költemények esetében több szöveg (vagy egy-egy szöveg több állapota?) is helyet kap, amelyek a „szövegalakulás folyamatának két kitüntetett pillanata köré” szerveződve adják közre a költemények változatait.³⁷ De a Babits 1911 és 1915 között született verseit sajtó alá rendező Buda Attila és Major Ágnes is hasonló módszerrel tervezi megjelentetni a költemények szövegét.

³⁵ Vö.: MÁTYUS, *i. m.*, 160–176, ahol számos példa illusztrálja a metrikai változtatásokat és a szövegromlás eseteit.

³⁶ MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája*, s. a. r. KERÉNYI Ferenc, Bp., Argumentum, 2005, 8.

³⁷ *Elbeszélő költemények*, s. a. r. TÖRÖK Zsuzsa, Bp., Universitas – MTA BTK ITI, 2019 (Arany János munkái), 782.

Úgy fogalmaznak, hogy kiadványuk „az első fennmaradt fogalmazványtól/tisztázattól az 1937-es megjelenésig tartó időszakból kiemel két, a szövegalakulás szempontjából exponált szövegállapotot”.³⁸

A szakirodalom és a kiadási gyakorlat segítségével tehát egy olyan megoldást is legitimálni tudnék, amely nem választ alapszöveget, vagy többet is választ. Ez talán azzal az előnnyel járna, hogy sajtó alá rendezés eredményeként megszülető kiadvány jobban, erőteljesebben és világosabban őrizné a *Komédia*-fordítás(ok) forrásainak sajátosságait.

De nem egy, hanem több szöveget közölne, márpedig ez – ahogyan az alábbiakban bemutatom – igen messze lenne attól az „ideális” szövegtől, amelyet sajtó alá rendezőként elképzeltem.

8. A sajtó alá rendező szempontja

Minden kritikai kiadás egyik alapdilemmája a megőrzés-változtatás tengelyen helyezkedik el. Nyilvánvalóan azért rendezünk sajtó alá egy régebben írt szöveget, mert fontosnak tartjuk „megőrzését”, „fenntartását”. A megőrzés és fenntartás azonban jelen idejű művelet, olyan tehát, amely szükségszerűen valamennyire megváltoztatja a megőrzendőt, és ezért új funkciót, szerepet, jelentőséget tulajdonít neki. (Ez akkor is igaz, ha csak lehozzuk a padlásról a régi biciklit.) A megőrzés fontosságát valló filológusok a kritikai kiadás és a sajtó alá rendező szerepét inkább a közvetítésben látják: megpróbálják az egykori szöveget minél pontosabban, a történelemben ágyazott voltában felmutatni, mégpedig úgy, hogy a szöveg (vagy a szöveg és hordozó egységeként értett alkotás) megőrizze nyitottságát és kapcsolati hálóját az őt egykor körülvevő történeti, kultúrtörténeti, esztétikai és tárgyi valósággal. A filológus, aki így jár el, az lehozza porosan, pókhálóstul a biciklit, gondosan megmutatja rajta a csavarokat, bovdenekeket – és ha megvannak, az összes már korábban lecserélt alkatrészt –, lerakja elének mindezt, és azt állítja, hogy ezen a biciklin egykor az alkotója is tekert. Ez ma a divatosabb elméleti álláspont.³⁹

De vannak olyan filológusok is, akik a változtatás jelentőségét állítják előtérbe, és van olyan kritikai kiadás is, amelyik a sajtó alá rendezett szöveg megújításában érdekelt: ilyenkor nemcsak a közvetítés, hanem az értelmezés, az eredetiben rejlő lehetőségek közötti választás és annak felmutatása – vagyis végső soron a javítás – a filológus fő szempontja. Aki így jár el, az is lehozza a biciklit, de letisztogatja, kifényesíti – még az egykori alkatrészeket is leporolja –, leteszi elének, és azt állítja, hogy ha most itt lenne az alkotója, akkor ilyen biciklire szeretne felülni. Ma ez a kevésbé divatos álláspont.

³⁸ BUDA Attila–MAJOR Ágnes, *A Babits-versek kritikai kiadásának átalakulása, avagy a kéziratok hagyatéka változásának következményei*, It, 100(2019), 4. sz., 441.

³⁹ Vö.: DÉRI Balázs, KELEMEN Pál, KRUPP József, TAMÁS Ábel, *Előszó. A filológia mint kulturális gyakorlat = Metafilológia*, szerk. UŐK, Bp., Ráció, 2011, 19–21.

A sajtó alá rendezők komoly elméleti apparátussal és élelméjűséggel képesek érvelni egyik vagy másik megoldás, elvi hozzáállás mellett, de valójában mindegyik érvrendszernek vannak erősségei és árnyoldalai, és a végső döntés egyfajta személyes szimpátia, vonzalom, beállítódás és divat (korszellem) eredménye.⁴⁰

A sajtó alá rendező tehát akkor jár el becsületesen, ha bemutatja és előtárja elvi megfontolásait, de aztán egyszerűen megmondja – bevallja –, hogy saját olvasói, esztétikai, textológiai preferenciái mire predestinálták.

Az én személyes beállítódásom arra ösztönöz, hogy a változtatásra tegyem a voksom – a megtisztított biciklire, amelyen az alkotója ugyan soha nem ült, de én legalább tudom, hogyan kell tekerni, és hiszem, hogy az alkotója is tudná tekerni –, és közben bevalljam, hogy a fenti hosszú gondolatsor első szavának leírása előtt pontosan tudtam, hogy az érvek bemutatása csakis arra fog szolgálni, hogy kiválaszthassak egyetlen alapszöveget, amelyet aztán a főváltozatok variánsaival korrigálni lehet, és így létrejön egy „ideális”, „eklektikus szöveg”, amely azonban képes pontosan bemutatni és kirajzolni Babits Dante-értelmezését.

Persze azt is be kell vallanom, hogy némi csúsztatással – vagy inkább elhallgatással – mutattam be Babits Dante-értelmezését, vagyis nem szóltam saját értelmezői szerepemről. Természetesen ezt az „önértelmezést” én hüvelyeztem ki Babits fordításából, és tisztában vagyok vele, hogy másfajta „önértelmezés” tetten érése talán egy másik forrás elsőbbségét eredményezné.⁴¹ Csakhogy egyszerűen nem tudok eltekinteni attól a tényről, hogy bár megértem és felfogom az enyémtől eltérő értelmezéseket, úgy vélem, az általam fent felsorolt érvek nagyobb súlyúak, és számomra érdekesebb eredményt hoznak. S mivel a fordítást én rendezem sajtó alá, nem fogom magam kivonni saját meggyőződésesem ereje alól. Szerintem úgy érdekes Babits fordítása, ha elitista, ha a különbségeire, a bizarr és egyedi megoldásaira figyelünk, és azt gondolom, hogy ennek a kritikai kiadásban is meg kell mutatkoznia. Sőt azt hiszem, hogy leginkább ennek kell megmutatkoznia.

Másként fogalmazva: Babits fordításának kritikai kiadása attól lesz érdekes, ha a sajtó alá rendező világosan megfogalmazott értelmezése egyértelműen tükröződik

⁴⁰ A filológusok elméleti vitái szinte mindig filozófiai kérdésekre vezethetők vissza: leválasztható-e a szöveg a hordozóról? Mi a létmódja a szövegnek? Jelentéskonstituáló erejű-e az a történeti valóság, amelyben a mű születik? Stb. Nyilvánvaló, hogy e filozófiai problémákra adott válaszok alapvetően befolyásolni fogják a szövegkiadói gyakorlati tevékenységet. De mivel a „filozófiai problémákat bizonyos proposíciók együttes inkonzisztenciája alkotja” – azaz a filozófiai problémákkal az a baj, hogy olyan állítások halmazából állnak, amelyek együttesen nem lehetnek igazak –, e kérdésekben az dönt, hogy a kérdést vizsgáló személy az egymással nem kibékíthető állítások közül melyikhez vonzódik inkább. Vö. Tőzsér János, *Az igazság pillanatai: Esszé a filozófiai megismerés sikertelenségéről*, Bp., Kalligram, 2018, 245.

⁴¹ Például lehetséges egy ilyen gondolatmenet is: Babits már a kezdetekkor népszerűsítő szándékkal vág a szöveg fordításába, hiszen egy klasszikust akar a magyar olvasók kezébe adni. Ha ezt veszem fő intenciónak, akkor az *ultima manus* jobban eleget tesz a szerzői szándéknak, mint az első kiadás.

benne. Ez pedig úgy lehetséges, ha igenis választunk alapszöveget, és ez az első kiadás szövege lesz.

És ezzel az is világossá válik, hogy a *Komédia* cím nem egyszerűen a sajtó alá rendező személyes választásának eredménye, hanem világos érvelés következménye: mivel az első kiadás a legjobb forrás, itt pedig a cím *Komédia*, a sajtó alá rendező, ha akarna sem tehetne mást, mint hogy ezt a címet választja a kritikai kiadásban közölt szöveghez.