

II. NYELV ÉS IRODALOM

PUSKIN KÖLTŐI VILÁGKÉPE ÉS A MŰFORDÍTÁSOK HŰSÉGE

ÍRTA: BARÓTI TIBOR

Puskin költészetével foglalkozó szakirodalomban általánosan elismert ténynek számít az a megállapítás, hogy versei a költő életrajzának egyes eseményeit idézik fel, konkrét eseményekkel hozhatók összefüggésbe, ugyanakkor azonban mások, és többek is a konkrét biográfiai tényeknél: a költői általánosítások is, a kor szellemének, emberi arculatának tükröképei is. Már Puskin első életrajzírója, Annjenkov megjegyzi, hogy „műveiben szüntelenül halljuk a konkrét eset élő hangját és a költői prizmán keresztül minduntalan áttetszik a valódi esemény.” Annjenkov szavait Csernnisevszkij idézi, aki ezekben a szavakban látja a puskini költészet jellegzetes vonásait, a költő realisztikus törekvéseinek fő jegyeit: „..., a költő legjobb életrajza műveiben van, mert nála állandó élő kapcsolat áll fenn életének eseményei és művei között.” [1]

Valamely konkrét esemény költői általánosítását, művészi tartalommal, egyéni költői értékítéllettel való átlényegesülését a költői szematika egyik legeredményesebb marxista kutatója Galvano della Volpe *költői parafrázisnak* nevezi nemrég magyarul is megjelent „Az ízlés kritikája” c. művében. [2] Ez az átlényegülés a költemények bonyolult művészi, gondolati — képi struktúrájában valósul meg, s nem más, mint a *költői gondolat*, a *forma* felülemelkedése valamely *anyagon* (a szó szerinti anyagin), de ... egyidejűleg szematikai felülemelkedés és fejlődés is — éppen azért, hogy valóban formai lehessen — tehát egyenlő mértékben támaszkodik a szó szerinti anyagira mint *célra*, vagyis mint olyan gondolatra, amelyen felül kell emelkedni, vagyis amelyet tovább kell fejleszteni.”

E kettős (formai és szematikai) felülemelkedés megértéséhez tudni kell, hogy a szó-szerinti anyagi szemantikai sík magába foglalja a nyelv *formális*, (nyelvtani, lexikai, fonetikai) és tartalmi (jelentés) elemeit, azaz „magában foglalja az eszköz — forma összes gondolat — célját ... Mindez együttesen alkotja ama (közléshez és kifejezéshez: szükséges) *technikai anyagot*, melyből a költészet ... felépül. Ez a technikai anyag megelőzi és feltételezi a költészetet, tehát szerepet játszik a költészet szematikai dialektikájában ... Így indítja meg a költészetben lezajló kettős, megtartó és megváltoztató folyamatot: megtart és megváltoztat a szószerintiség „formai” oldalában, a stílusban, és megtartva megváltoztat a szószerintiség *tartalmában*, illetve e tartalmak ama részében, melyet e költészet továbbfejleszt, azaz kétértelműségét és esetlegeségét átértékeli a konnotáció, vagy jobban mondva, a többértelműség vagy *többjelentésűség* (poliszémia) formai — szematikai törvényei szerint. Magától értetődik, hogy a szó — szerinti — anyagi tartalmaknak kétértelműségét csak a többértelműség formai törvényeivel való összevetésben ... mérhetjük le pontosan, mert adott esetben ezen tartalmak átértékelésük és megítézésük folytán kapnak szerepet a többértelműség dialektikus szemantikájában... [3]

Egy vers más nyelvre történő fordítása nem más, mint a költői szöveg egyik szemantikai rendszerből egy másik szemantikai rendszerbe történő átültetése. A fenti

idézet értelmében a költői világgép visszadásának, a fordításnak legfőbb kritériuma az eredeti szöveg gondolatához, objektív és szubjektív szellemében való hűség. Más szóval: a fordításnak tükröznie kell az eredeti szöveg többértelműségének kialakulását és fejlődését, vagyis a szó — szerinti anyagban való formái — szemantikai felülemelkedés dialektikus mozzanatát.

Puskin költészetének Annyenkov és Csernisevskij által említett sajátosságaival találkozunk az 1823-ban, a déli száműzetés korszakában írt „Madárka” című költeményében:

ПТИЧКА

В чужбине свято наблюдаю
Родной обычай старины:
На волю птичку выпускаю
При светлом празднике весны.

Я стал доступен утешенью;
За что на бога мне роптать,
Когда хоть одному творенью
Я мог свободу даровать!

A vers kezdő szavai (az idegenben...) mindjárt a konkrét esetre, a vers megírásának körülményeire utalnak. A költő száműzetésben, rabságban van, s ilyen körülmények között természetes, hogy különösen kedves számára a múlt idők szép szokása. Az idő is pontosan adott: a tavasz fényes ünnepén. A versben minden konkrét, reális, a költő személyes érzéséből fakad, ugyanakkor azonban minden szó az egységes művészi gondolat, tartalom kifejezésének szolgálatában áll. A konkrét esemény átlényegül, felemelkedik, általános társadalmi értelmet nyer: a vers fő gondolata a szabadságvágy, amely a költő egyéni érzésén túl a kor valamennyi haladó emberének közös élménye.

Az elemzett versnek két magyar fordítása ismert: Radó Györgyé és Kardos Lászlóé. Lényegében mindkét fordítás sikeresen bírkózik meg feladatával: mindkét fordítás hűen tolmácsolja az eredeti vers gondolatát. Mindkét fordítás megőrzi a hely és időpont megjelölését, az esemény konkrétságát, amely mindkettőben az eredeti mű gondolatának megfelelően felemelkedik, általánosítódik, mély szociális tartalom kifejezőjévé válik.

Radó György fordítása:

A MADÁRKA

Óh drága múltunk, szép szokásod
Távolban is megtartom én:
Egy rab madárkát elbocsátok
Húsvét napfényes ünnepén.

Végasztalással telt meg lelkem;
Mért zúgolódjam, én Uram,
Ha van oly lény, habár egyetlen,
Amely szabad lett általam

Kardos László fordítása:

A múlt idők kedves szokását
Itt távolban is megőrzöm én:
Kiengedek egy rab madárkát
A tavasz fényes ünnepén.

Szelíd vigasz suhan felettem,
Szívemben újra kél a hit:
Hisz, ime, szabaddá tehettem
E földön én is valakit.

Mindkét fordító (Radó az első versszakban, Kardos a másodikban) kissé eltávolodnak az eredetitől, „költőibb” válnak, ezáltal valamelyest megsértik az eredeti vers költői gondolatát. Radó György fordításában az eltérés minimális: csupán az eredetinél retorikusabb, empfatikusabb hangvételen érezhető. (Kijelentő intonáció helyett felkiáltó: „Oh drága múltunk”..., valamint az ezzel járó drámaibb, dialógikus kezdet.) Kardos László fordításának második versszaka keresettebb, poétikusabb, s főleg határozatlanabb az eredetinél, amely fölösleges érzelgőséget tulajdonít a szövegnek. Mindez a puskinsi szöveg háttérében, amely egyszerű, világos, mint egy hétköznapi beszélgetés, s amely mentes minden fajta feszültségtől és érzelgősségtől szükségtelen „színezésnek” bizonyul.

A kifejezetten romantikus „Fogoly” (1822) című vers alapján szintén konkrét életrajzi esemény áll.

УЗНИК

Сижу за решеткой в темнице сырой.
Вскормленный в неволе орел молодой,
Мой грустный товарищ, махая крылом,
Кровавую пищу клюет под окном,

Клюет, и бросает, и смотрит в окно,
Как будто со мною задумал одно;
Зовет меня взглядом и криком своим
И вымолвить хочет: «Давай улетим!

Мы вольные птицы; пора, брат, пора!
Туда, где за тучей белеет гора,
Туда, где синют морские края,
Туда, где гуляем лишь ветер ... да я!...»

A fogoly — a száműzött költő — és a sas költői képek, amelyek segítségével a költő szabadságvágyát kifejezi. Kompozícionálisan a költemény három versszakra tagolódik, amely megegyezik a költői gondolat kifejezésének hármasságával. A sas a szabadság szimbóluma, amelynek vágyai, törekvései megegyeznek a vers lírai „én”-jének szabadság utáni vágyával, a költő személyes érzéseinek adnak hangot. A két „hős” érzelmi, akarati azonosulását nemcsak a költői gondolat tartalmazza, azt fejezi ki mint dinamikus tényező az első versszak metrikai — szintaktikai felépítése is. A puskinsi lírában eléggé ritka versmérték, a négyütemű amfibrachus a tartalomnak megfelelően komor, borongós hangulatot kölcsönöz a versnek. A három

szótagból álló versmérték monoton jellege, valamint a páros hímrímek a versszak valódi szintaktikai felépítésének megfelelő (az első versszak szintaktikai szerkezete: 1+3 sor, azaz aszimmetrikus, szemben a metrikai felépítés szimmetriájával: aa, bb, azaz 2+2 sor) jelentéssel, tartalommal szemben létrehoz egy a tényleges, tárgyi — gondolati jelentéssel ellentétben álló jelentést: az „én” és a sas azonosulását. Ez az azonosulás azonban csak pillanatnyi, és csak a metrikus síkon érezhető: a harmadik sor nyilvánvalóan ellentmond, megszünteti a látszólagos kettősséget.

A készülő költemény piszkozati változatai, mint a befejezett, végleges szöveg előtörténete hűen tükrözi a költői gondolat fejlődését a szó-szerinti anyagi (denotatív) síkon belül a végső kontextuális jelentésig, azaz költői többértelműség kialakulásáig.

Egy korábbi változatban a költemény első versszakának harmadik sorában a „махая крылом” helyén a „Пленён обескрылен орёл молодой” állt. Ez ellentétbe került volna a második versszak utolsó két szavával, és a befejező rész jelentésével. Nem beszélve arról, hogy a „szárnyszegettség”, gyámolatlanság sajnálatot kiváltó képét végső megfogalmazásban a költői gondolat egészének megfelelő energikus akarat, leküzdhetetlen szabadságvágy dinamikus képe váltja fel.

A költemény magyar fordításai közül Radó György, Brodsky Erzsébet és Franyó Zoltán fordításait vizsgáljuk meg. A fordítások részletesebb tárgyalása előtt — bár a sas alakjának versbéli funkciója szempontjából az kevésbé lényeges mozzanat — a sas tartózkodási helyének a fordításokban történő eltérő értelmezésére hívnám fel a figyelmet. Az eredeti szöveg nem határozza meg pontosan, hogy a rabságban nevelt sas *benn* van-e a börtönben, vagy a rácson *kívül* helyezkedik el. A sas alakjának poétikai funkciója egyszerűen rabság természetellenes mivoltának érzékeltetése. A három fordítás közül a legjobban sikerült Radó György-féle fordításban a sas kinn van az „ablak előtt”: Otthagya, bebámul az ablakomon”. Brodsky Erzsébet fordításában egyértelműen benn van: „Egy rab sas a társam, oly bús, fiatal”, míg Franyó Zoltán fordításában nem teljesen egyértelműen, de *inkább* a cellában található:

„S rabságra fogott, fiatal, szomorú
Bajtársam, a sas veri — rázza csapott
Szárnyát, csipegetve a húscafatot.”

Az eredeti költeményben a rabságban nevelt fiatal sas viselkedése kifejezi a rabság természetellenes mivoltát, de mozdulatai a szabadságvágy törhetetlen erejét, energiáját is érzékeltetik:

«Мой грустный товарищ, махая крылом,
Кровавую пишу клюет под окном,
Клюет, и бросает, и смотрит в окно,»

A fordítások ezen a helyen többet mondanak az eredeti szövegnél, „költőibbek” annál, ezáltal csökken az eredeti vers kifejező ereje, módosul a művészi gondolat. A szó-szerinti anyagi hű tolmácsolása híján nemcsak az eredeti vers objektív szelleme szenved csorbát, de a szubjektív is.

Franyó Zoltán fordításának első versszakában így ír:

„Rács őriz, a cella penészes odu,
S rabságra fogott, fiatal, szomorú
Bajtársam, a sas veri — rázza csapott
Szárnyát, csipegetve a húscafatot.”

Franyó Zoltán fordítása bár átveszi a puskiní rímképletet, az eredeti vers bonyolult ritmikái — szintaktikai szerkezetét nem képes visszacsní, így vét a a gazdag érzelmi-gondolati tartalommal váló dinamikus, formai, metrikai eszközök átvételének elve ellen. Jellemző, hogy míg az eredeti költemény megfelelő versszakában nem találunk enjambement-t, az elemzett fordításban kettő is akad.

Franyó fordításának másik hibájaként az általunk kiemelt, s fentebb már mint Puskin által elhagyott „*csapott szárnyát*” szót említhetjük, amelynek tarthatatlanságát mi sem bizonyítja jobban, mint maga a fordítás további menete, ahol a „szárnyaszegettség” logikai ellentmondásba torkollik:

„Így hív, riogón, idenéz mereven,
Mint hogyha kiáltana: — „*Szállj ki velem!*”

A fenti idézettel kapcsolatban még annyit lehetne megjegyezni, hogy „az idenéz mereven” — szavaknak nincs megfelelőjük az eredeti versben.

Brodzsky Erzsébet fordítása még távolabb van az eredeti jelentéstől, sőt, a második versszak közepe táján teljesen szakít azzal:

„Vasrácsos a börtönöm, nedves a fal,
Egy rab-sas a társam, oly bús, fiatal.
Prédája egy véres, *szegényes* falat,
Ott tépdési, rágja, az ablak alatt.
Eldobja a *koncot* s az ablakra néz,
Tudom kire gondol, a perc megigéz.
Tekintete biztat, a hangja tüzel,
És mintha csak szólna: „*Jer, szállj velem el!*”

A kiemelt részekből világosan kiderül, hogy Puskin versének komoly és fenséges pátosza Brodzsky Erzsébet tolmácsolásában érzélgős dalocskává alakult át.

Radó György fordítását mondhatjuk a legsikerültebbnek az elemzett három fordítás közül, de ez sem hibátlan. A fordítás egyik legnagyobb érdeme az, hogy Radó György észrevette a harmadik versszak anaforikus kezdetű három záró sorának ritmikái — szintaktikai paralelizmusát, és igyekezett átadni az azokban realizálódó intonációs, tartalmi — empfatikus emelkedést!:

„Szabad madarak, te meg én, gyere, *fuss!*
Szállj arra, hol égre fehérlik a csúcs,
Szállj arra, hol árad a tengeri fény,
S ahol csak a szél *rohan* át ...s vele én! ...”

Kár, hogy a fordító nem ügyelt az első sor utolsó és a második sor első (általunk kiemelt) különböző cselekvéseket jelentő, de nyilvánvalóan a rabságból való képzelt, kitervelt *szökésre*, menekülésre utaló szavainak közvetlen, ezért kissé komikus találkozására. Puskin versének második versszakában az utolsó szó „Gyere repüljünk el”. A fordító valószínűleg a „fuss — csúcs” rím kedvéért vállalta a szemantikai törés kockázatát. Az idézett fordítás utolsó sorában kiemelt „rohan át” szó szintén nem felel meg az eredeti „sétálunk” jelentésének, amely a konkrét jelentésen, azaz a cselekvésen túl az áhított szabadság elérése utáni megnyugvást, lelki felszabadulást is asszociálja.

Az „*Angyal*” című versben (1827) mindössze 12 sorban lírai konfliktus — pszichológiai krízis játszódik le: a „lázadó démon”, a „tagadás és kétkedés szelleme” a szokatlan áhitat érzésére válik képessé a „tisztá szellem” fényes gyengédsége láttán:

АНГЕЛ

В дверях эдема ангел нежный
Главой поникшею сиял,
А демон мрачный и мятежный
Над адской бездною летал.

Дух отрицанья, дух сомненья
На духа чистого взирал
И жар невольный умиленья
Впервые смутно познавал.

«Прости, — он рек, — тебя я видел,
И ты недаром мне сиял:
Не всё я в небе ненавидел,
Не всё я в мире презирал.»

Két magyar fordítását ismerjük az idézett versnek: Zilahy Imre korábbi és Eörsi István jóval későbbben készült, s lényegesen jobban sikerült fordítását. E fordításoknak az eredetivel és egymással történő összehasonlításakor meggyőződhetünk arról, hogy az igazi költészet fordítható. Eörsi Istvánnak az eredeti költemény objektív-szubjektív szelleméhez egyaránt hű fordítása nemcsak a költői gondolatot adja át művészien, de az eredeti vers szó-szerinti anyagi síkjának, s a szó-szerinti anyagi fejlődésének (megtartásának és megváltozásának) pontos tolmácsolásával hűen érzékelteti a puskinsi költeményben lejátszódó pszichológiai konfliktus folyamatát, annak megoldásával, szintézisével együtt.

A könnyebb összehasonlítás kedvéért teljes egészében idézzük a két fordítást:

Zilahy Imre fordítása:

AZ ANGYAL

Egy fényes angyal állt az éden
Kapujánál fejét lehajtva:
Míg a démon vad, düh szemében,
Pokolbarlangját odahagyja.

E minden szentnek tagadása
Ránéz a tiszta, égi lányra,
S gonosz lelkén első látásra
Ott ég a bűnbánásnak lángja.

„Mióta téged látlak, itt fent
Mennyországnak tiszta vendége,
A földön meg nem vetek mindent,
S nem gyűlölök mindent az égbe!”

Eörsi István fordítása:

AZ ANGYAL

Az Éden előtt gyöngéd angyal
Lehajtott feje tündökölt,
S lázongó démon rótt haraggal
A pokol fölött körre kört.

Az élő tagadás, a kétely
Dúlt szelleme meglátta őt,
S az áhitat először ért el
Szívéig gyöngén, mint a köd.

„Bocsáss meg — szólt —, arcod a fényben
Nem hasztalanul tündökölt:
Nem mindent gyűlölök az égen,
Nem undort terem csak a föld.”

Zilahy fordítása az eredetihez képest lényegesen megváltoztatja a lírai esemény „hőseit”. Az eredeti költemény első két sorában a „gyengéd angyal”, „lehajtott fejjel” „tündökölt” szavak nem diadalmas önelégültséget, hanem az angyal szomorúságát, intim bánatát érzékeltetik. Zilahy elhagyja a „gyengéd” szót, ezzel az angyal diadalmas, fénylő alakká változik, amelynek következtében a második sorban a „fejét lehajtva” motiválatlan marad.

A lírai esemény e kezdeti, s a konfliktus megoldásában döntő, lélektanilag finoman megpillantása jól adja vissza Eörsi fordítása:

„Az Éden előtt gyöngéd angyal
Lehajtott feje tündökölt,”

Zilahy továbbra is eltér az eredetitől. Puskin versének első strófájában a fény és a sötétség, a komor tagadás motívumai a derűs nyugalom és lázadó, tagadó mozgás szimmetrikus kontrasztját alkotják. Az ellentétek konfliktusa a második versszakban oldódik meg: az ellentétek győzelem és vereség nélkül kölcsönösen tudomást vesznek egymásról és megbékülnek.

Eörsi fordítása jól érzékelteti, hogy éppen a bánat, az angyal lehajtott fejének megpillantása lepte meg a démont:

„Az élő tagadás, a kétely
Dúlt szelleme meglátta őt,
S az áhitat először ért el
Szívéig gyöngén, mint a köd.”

Zilahy fordításában a puskini démon egyre inkább ördöggé, ijesztő „krampusszá” kezd válni, a fordító eltúlozza, kiszínezi, „pokolivá” változtatja, amely nem felel meg az eredeti képnek:

„E minden szentnek tagadása
Ránéz a tiszta, égi lányra,
Ott ég a bűnbánásnak lángja.”

A túlszínezés még az első versszakban kezdődik:

„Míg a démon, vad düh szemében
Pokolbarlangját odahagyja.”

Ezzel nemcsak az egyes alakok logikája, de a vers egészének művészi gondolata is elvész: a „bűnbánat”, amelyről szó sincs a puskini szövegben esetleges, motiválatlan marad.

Puskin költeményében egy élő, művészileg motivált pszichológiai folyamatnak vagyunk tanúi. A démon nem tart bűnbánatot, nem mond le végleg lényeges eleméről: a kételkedésről és tagadásról, csak komor, lázadó lelkébe egy pillanatra behatolt a fény a nyugalom egy sugara.

Eőrsi sikeresen bírkózik meg feladatával: az eredeti vers költői gondolatának tolmácsolása mellett átülteti az eredeti szöveg tartalommal való dinamikusan, metrikai-szintaktikai sajátosságait is.

Puskin „A felhő” című költeménye első olvasásra egy egyszerű meteorológiai jelenség — a természet újraéledése, az idő kiderülése vihar után — leírásának tűnik. Ha azonban figyelmesebben olvassuk a szöveget, a vers feltárulkozik, új asszociációk keletkeznek, s a vers egyre inkább új, a természeti jelenség leírásánál mélyebb értelmet nyer.

ТУЧА

Последняя туча рассеянной бури!
Одна ты несешься по ясной лазури,
Одна ты наводишь унылую тень,
Одна ты печалишь ликующий день.

Ты небо недавно кругом облежала,
И молния грозно тебя обвивала;
И ты издавала таинственный гром
И алчную землю поила дождем.

Довольно, сокройся! Пора миновалась,
Земля освежилась, и буря промчалась,
И ветер, лаская листочки деревьев,
Тебя с успокоенных гонит небес.

A négyütemű amfibrachis, a páros női-rímek, a hármas anaforisszal kezdődő ritmikái — szintaktikai parallelizmusok az első versszaknak romantikus — borongós, elégikusan eltűnődő, elmerengő jelleget kölcsönöznek.

Az idézett versnek mindössze egyetlen fordítását ismerjük, Szabó Lőrincét, aki mint költő, legrangosabb az idézett műfordítók között. Ugyanakkor ez a fordítása nem mondható szerencsésnek, de a fordítás és az eredeti költemény összehasonlítása jó példa lehet arra, hogy a denotatív-sík, az eredeti költemény szó-szerinti anyagi jelentésének megsértése a közvetlen szó-szerinti anyagi jelentés megváltoztatásán túl, de annak következtében a vers egész művészi gondolatának, költői világképének megváltoztatását eredményezi. Szabó Lőrinc fordítása, mint vers „szép” de mint fordítás nem az. Galvano della Volpe szavaival élve ... ahol szépek, (a fordítások B. T.) azért szépek, mert akaratlanul is hűek maradtak az eredeti szöveg többértelműségéhez, a vers zenéjének „jól sikerült és pontosan megfelelő” utánzása ellenére.... És ha *csúnyák* ezek a fordítások, azért *csúnyák*... mert tántoríthatatlanul, „szeniálisan” hűtlenek lettek az eredeti többjelentésű mondanivalójához”. [4]

Az összehasonlítás egyszerűbbé tétele végett idézzük Szabó Lőrinc fordítását:

A FELHŐ

Elmúlt a vihar, derül újra hegy, erdő.
Mit akarsz az azurban, te kései felhő?
Hol fekete árnyad a völgyre borul,
A legragyogóbb nap is elkomorul.

Az imént fenyegetve vad éji sötétben
Szórtad villámod a viharos égen,
Haragod zengett, és záporod
Mezőt, ligetet végigbotozott.

El innen! Elég! Derül újra hegy, erdő,
Repülj a viharral, bús, kései felhő!
Szellő fut a lomb közt, csókos, csodafriss,
Elúzi még az emlékedet is!

Szabó Lőrinc fordításában eltér a puskinsi szöveg szó szerinti jelentésétől, ezért nem képes visszaadni az eredeti költemény többjelentésű művészi gondolatát sem. A fordítás első szakaszában az eredeti szöveg fentebb már említett anaforikus ismétléseinek és a velük kapcsolatos ritmikai — szintaktikai parallelizmusok ignorálása miatt (amelyek valamiféle nosztalgia érzésével, kínzó magány-élménnyel párosuló borongós, elégikus tónus kifejezői) alapvetően más tartalommal találkozunk, amely ellentmond az eredeti költeményben kifejeződő költői tartalomnak. Az eredeti együttérző, búsan lemondó nosztalgiája itt váddá, számonkéréséssé változik:

„Elmúlt a vihar, derül újra hegy, erdő.
Mit akarsz az azurban, te kései felhő?
Hol fekete árnyad a völgyre borul,
A legragyogóbb nap is elkomorul.”

Nemcsak arról van szó, hogy a fordításban a felhő fenyegetővé változott. Ebben a változásban — amely az eredeti jelentésének ellentmond — fontosabb az, hogy főleg a hanghordozás megváltozásával lehetetlenné válik a költőnek a felhővel való gondolati, érzelmi azonosulása, amely az eredeti költeménynek a konkrét, meteorológiai jelentés mellett egy mélyebb, általánosabb jelentést kölcsönöz.

Puskin versének első strófájában a leírás jelen időben történik. A második versszak a múlt időre vált át, s ezzel együtt erősen megváltozik a lírai elbeszélés hangneme is. A „Te” (azaz a múltbéli felhő) dinamikusabbá válik, aktivizálódik. A második versszak leírása jóval mozgalmasabb és energikusabb mint az első versszak egyhangú, lemondással teli nosztalgiája. Ezt nemcsak az energikusabb kifejezések, mint pl. a „fenyegető villám” okozzák, hanem főleg a versszak dinamikus komponensének változása okozza. Az első versszak ritmikai — szintaktikai parallelizmusainak hátterében, ahol a „te” névmás háromszor ismétlődve a második szó volt az „egyedül” után, a „te” névmás helyének előrekerülését hangsúlyozottan érzékeljük. A leírás élénkebb ritmusa, a feszültséget, energiát kifejező „és” kötőszó hármas, anaforikus ismétlődése s sorok elején a vihar képének mozgalmasságát fokozzák. A második versszak anaforikus ismétlődései dinamikájukkal ellentétben állanak az első versszak elégikus hatású ismétlődéseivel. A vihar aktivitását azonban legjobban az állítmány helyének állandó változása érzékelteti:

«Ты небо недавно кругом облегла,
И молния грозно тебя обвивала;
И ты издавала таинственный гром
И алчную землю поила дождем.»

A második versszak Szabó Lőrinc fordításában:

„Az imént fenyegetve vad éji sötétben
Szórtad villámod a viharos égen,
Haragod zengett, és záporod
Mezőt, ligetet végigbotozott.”

Az idézett fordítás messze eltávolodott az eredeti költeménytől úgy a szó-szerinti anyagi jelentés síkján, mint a kifejezendő művészi gondolat tekintetében. A legsúlyosabb tévedés a szó-szerinti anyagi jelentés síkján az, hogy a felhő passzív ártatlansága és jóindulatú aktivitása a fordításban ellenkezőjévé válik. Míg az eredeti szövegben a felhő a szenvedő fél: „a villám fenyegetőn *téged* sújtott”, a fordításban maga válik fenyegető, villámot szóró elemmé:

„Az imént *fenyegetve* vad égi sötétben
Szórtad *villámod* a viharos égen.”

Míg Puskinnál a felhő cselekedete egyértelműen pozitív, óhajtott: „A szomjas földet esővel áztattad”, a fordításban ennek ellenkezője történik, azaz a korábbi *fenyegetés* realizálódik:

„Haragod zengett, és záporod
Mezőt, ligetet végigbotozott.”

Puskin költeményében a „Felhő” egyre inkább túlnő a „felhő” szó szó-szerinti anyagi jelentésén, míg a fordításban „felhő”, „vihar”, zápor”, a szó-szerinti anyagi, meteorológiai jelenség jelentésének síkjában marad. A felhő azért nem képes a denotatív síkból a költői többértelműség konnotatív szemantikai síkjába emelkedni, mivel a fordítás nem hű fordítás, s mivel következetesen eltér az eredeti szöveg szó-szerinti anyagi jelentésétől, *szükségszerűen* eltér az eredeti többjelentésű mondanivalójától, költői gondolatától is.

Puskin költeményének harmadik versszaka ismét a nyugodt jelent ábrázolja,,

„Довольно, сокройся! Пора миновалась,
Земля освежилась, и буря промчалась,
И ветер, лаская листочки деревьев,
Тебя с успокоенных гонит небес.”

A fordításban ez így hangzik:

„El innen! Elég! Derül újra hegy, erdő,
Repülj a viharral, bús kései felhő!
Szellő fut a lomb közt, csókos, csodafriss,
Elűzi még az emlékedet is!”

Az utolsó versszak fordításának hibája az, hogy a fordítás lírai „én”-je teljes mértékben osztja a természet vihar utáni általános örömujjongását. Ez ellentmond a puskinai vers gondolatának, amelynek lírai „menete”, hangjának fejlődése más: a második versszak elevebb, energikusabb, emelkedettebb hangját a harmadik versszakban újabb esés követi. Az eredeti vers lírai hőse a természet derűs nyugalalmát nem nyugtázza, hanem számára ez inkább negatív élmény, szomorú szükségszerűség,

amellyel kénytelen megbékélni. Hangjára ezért inkább a fáradt belenyugvás, keserű megbékélés jellemző.

A fordítás utolsó sora: „Elúzi még az emlékedet is” szintén ellentmond a puskinsi költemény fő gondolatának, amelyben a szó-szerinti anyagi jelentések síkja mellett fokozatosan feltárulkozik a mélyebb, általánosabb tartalom, amely a tragikus kimenetelű dekabrista felkelés tíz éves évfordulójával kapcsolatos.

„Titokzatos” szálak fűzik az elemzett verset egy korábbi Puskin-vershez, az 1827-ben írt „Arionhoz”, amelyben a költő allegórikus formában tesz hitet a dekabrista ügy folytatása mellett. Az igaz ügyet szolgáló költő egyedülmaradásán kívül a két verset, illetve a költő — felhő motívumot a mindkét versben előforduló „titokzatos szó is összekapcsolja („titokzatos mennydörgés” — „titokzatos énekes”). Puskin versének mélyebb, költői szociális-politikai tartalmáról tanúskodik az is, hogy a „felhő” csak az imént lett „magányos”, nemrég „beborította a kerek égboltot”, és a „felhőt” fenyegető villám sújtotta.

A „derús azurban” látható „reális” felhő így nyer konkrét politikai és általános költői értelmet: a dekabristák költője, utolsó dalnoka az „ujjongó” természet környezetében magányosnak, szükségtelennek érzi magát, mint „az elcsendesült vihar utolsó felhője.”

JEGYZETEK

[1] Чернышевский, Н. Г.: Полное собрание сочинений, М. 1949. том II. стр. 436.

[2] Galvano della Volpe: Az ízlés kritikája, Gondolat, 1970.

[3] I. m. 157.

[4] I. m. 195.

DAS POETISCHE WELTBILD PUSCHKINS UND DIE GENAUE WIEDERGABE IN DEN ÜBERSETZUNGEN

Tibor Baróti

In der Studie werden die ungarischen Übersetzungen von vier Dichtungen Puschkins: „Vögelchen“, „Der Gefangene“, „Der Engel“ und „Die Wolke“ analysiert. Zur Analyse der Originalgedichte und der Übersetzungen bedient sich Verfasser der Feststellungen Galvano della Volpe's, der sich mit den semantischen Problemen der dichterischen Sprache befasst.

Mit der Analyse der Gedichte Puschkins wird darzutun versucht, dass die dichterischen Texte mehrsinnig sind, mehrere Bedeutungen haben, was notgedrungenemassen eine wort-wörtliche stoffliche Bedeutungsebene und daneben eine allgemeinere poetische Bedeutungsebene voraussetzt. Mit anderen Worten: es wird jenes dialektische Moment auseinandergesetzt, in dem die Beschreibung eines konkreten biographischen Ereignisses einen tieferen, allgemeineren Sinn erhält, zum Träger eines künstlerisch-gesellschaftlichen Inhalts wird. Bei der Analyse der Übersetzungen untersucht Verfasser die getreue Wiedergabe des Gedankens, des objektiven und subjektiven Geistes des Originaltextes. In dialektischer Vergleichsstellung prüft er, inwiefern die Übersetzungen die Entstehung und Entfaltung der Mehr- oder Vieldeutigkeit des Originaltextes, d. h. das dialektische Moment der formell-semantischen Erhabenheit über das wort-wörtlich Stoffliche hinaus spiegeln.

ПОЭТИЧЕСКОЕ МИРОПОНИМАНИЕ ПУШКИНА И ТОЧНОСТЬ ПЕРЕВОДОВ

Т. Бароти

В статье даётся анализ венгерских переводов четырёх стихотворений Пушкина: «Птички», «Узника», «Ангела» и «Тучи». При разборе оригинальных текстов и переводов автор следует учению Гальвано дельла Вольпе о семантике поэтического текста.

Путём анализа пушкинских стихотворений автор стремится доказать, что поэтический текст по природе своей многозначен и многопланов. Такая многозначность поэтического текста предполагает одновременное наличие двух планов значения: так называемого словесно-материального плана значения и кроме того более обобщённого, субъективного, т. е. поэтического плана значения. Иначе говоря автор рассматривает тот диалектический момент, в котором описание какого-то конкретного биографического события обогащается контекстуальным значением и приобретает более обобщённое художественное значение: становится носителем художественного общественного содержания. При разборе переводов автор рассматривает точность передачи мысли оригинала и объективного и субъективного смысла оригинального текста. Автор путём диалектического сопоставления исследует, как отражается в переводах формирование и развитие многозначности оригинального текста, т. е. господство формально-семантического значения над конкретным словесно-материальным значением.