

Orcsik Roland: Miloš Crnjanski *Stražilovo* című költeményének műfordítói teatralitása

A fiatal Domonkos István arcjátéka

A szerző halotti maszkja

A szerző halott – hangzik Roland Barthes, a metafizikus szubjektummal szemben megfogalmazott, ma már elcsépelet frázissá vált kijelentése. Talán hozzáfűzhetjük, a szerző lehet, hogy „lekopott”, de szelleme ott kísért tovább a fordításokban. Hiszen, ahogy a Walter Benjamin állítja: „a fordítás mégiscsak későbbi, mint az eredeti mű, és hát a jelentős művek esetében – hisz ezek sohasem keletkezésük korában találják meg kiválasztott fordítóikat – továbbélésük stádiumát jelöli.”[1] Amennyiben elfogadjuk Michel Foucault azon meglátását, miszerint a szerzőség fogalma bizonyos funkcionális jelöl (a hatalmi apparátus mechanizmusára vonatkozóan)[2], akkor a mostani elemzés szempontjából a szerző fogalmát maszkként foghatjuk fel. Eszerint a szerző képe mindig az adott értelmezés maszkjában tűnik fel. Számunkra a szerzőség fogalma poétikai, esztétikai elképzelések értelmezéseként jelenik meg. Vagyis a most következő fordításelemzés során azt figyeljük meg, hogy a szerb irodalmi modernség klasszikusnak tartott alakja, Miloš Crnjanski (1893–1977) *Stražilovo* című poémájának Domonkos István általi magyar fordítása milyen mértékben számolt az eredeti szöveg poétikai megfontolásaival, és milyen értelmezést tükröznek a tolmácsolási különbségek.

A szerb Miloš Crnjanski magyarországi Csongrádon született, később Temesváron járt gimnáziumban, az '50-es évektől pedig Londonban élt, emigrációban, hogy aztán élete utolsó szakaszában visszaköltözzön az akkor még jugoszláviai Belgrádba. Vagyis szinte egész életét anyakultúrájától távol, idegenben töltötte. A vándorlás nemcsak életének, hanem irodalmának is egyik fő, létértelmező motívumává vált. A különböző kultúrákkal való érintkezése is nyomott hagyott a munkáiban. A szerb szakirodalom egyfajta *enfant terrible*-nek tekinti a saját hagyományán belül: „[...] mert a szerb irodalom fejlődésének perdöntő idejében utat tört magának – a hagyományos vers- és prózaformák polemikus tagadásával – afelé, amit a saját új stílusának tekintett.”[3] Crnjanski a saját poétikáját hol *éterizmusnak*, hol *szumatrizmusnak*, hol pedig *hiperboreizmusnak* nevezte. Vagyis nem pusztán átvette a korabeli avantgárd irodalmi formabontásokat, hanem a saját érzékenységének megfelelően a „saját képére és hasonlatosságára”

alakította át őket. Természetesen, érezni nála az expresszionizmus, illetve a futurizmus poétikai eszközeinek inspirációját, az Apollinaire által is oly kedvelt szimultaneizmust, a szürrealista álomnyelv használatát. Ugyanakkor Crnjanski tovább is gondolja ezeket a formai, tartalmi vonatkozásokat, és egy öntörvényű világot teremt általuk. Ám nemcsak a szerb irodalmi hagyomány klasszikus nyelvezetét bontja fel, hanem a merev, kanonizált műfaji határokat is elmozdítja: prózai munkái gyakran versszerű, ismétlődésen alapuló mondat- illetve történet-építkezésein alapulnak (*Seobe*) [4], másutt keverednek a memoár, a napló és a levél műfajai (*Dnevnik o Čarnojeviću*) [5] stb. Kísérletező magatartása miatt a szerzőnek rengeteg vitája akadt a korabeli elmaradott kritikus körökkel. Hasonló fogadtatásban részesült a végleges formáját 1921-ben elnyert *Stražilovo* c. hosszúvers is.[6]

Az elmúlás melankóliája és extázisa

A *Stražilovo* újdonsága a hagyományos versbeszéd, formahasználat és ezek egyidejű felbontásának, fellazításának keverésében, variálásában mutatkozott meg. A metrikus ritmusokat folyamatosan megakasztja, a melodikusság és a ritmikussága ezáltal egy fragmentált hangzásvilágot érzékeltet. Mégis a szabad strófa- és verssorkezelés ellenére a poémát összetartják az ismétlődő motívumok, mondatrészek, versszakok, a kompozíció semmi esetre sem véletlenszerű.[7] A szerb irodalomtörténész, Aleksandar Petrov erről azt írja, hogy: „A *Stražilovo* kompozícióját klasszikusnak tekinthetjük, a verssorait pedig a szabad és a kötött formák határán lévőnek, amelyek azonban az utóbbi felé vonzódnak.”[8] A költemény 7 versszakos egységekből áll, ezek formai sajátosságai 6-szor ismétlődnek meg az egész szerkezetben. A kötöttséget sugallja a költemény rímtechnikája is, ami alapvetően hét, strófáról strófára változó rímképletet jelent: 1. abcbb, 2. ababcdb, 3. abcdbcb, 4. aabb, 5. abab, 6. aabb (megegyezik a 4. versszakkal), 7. abcbb (megegyezik az 1. versszakkal). Emellett nemcsak a rímelés kötött, hanem a sorok száma is. Eszerint három fajta strófát különböztethetünk meg: 4, 5 és 7 számú verssorokból állót, melyek a következő sorrendben ismétlődnek a vers végéig: 5, 7, 7, 4, 4, 4, 5. A szótagszám azonban jóval szabadabb és változóko nyabb, versszakról versszakra haladva különböző összetételt mutat. A hagyománytörés a mondatok szintaktikus rendjének átstrukturálásában is szerepet kapott. Az önkényes vesszőhasználat által a cezúra itt nem a mondat, illetve a gondolatrész lezárásával függ össze, hanem nemegyszer szavakra forgácsolja a mondatot, és ezáltal a ritmust lelassítja, fragmentálttá teszi, mint pl. már az első versszak esetén: „Lutam, još, vitak, sa srebnim lukom, / rascvetane trešnje, iz

zaseda, mamim, / ali, iza gora, zavičaj već slutim, / gde ću smeh, pod jablanovi-
ma samim, / da sahranim.”[9] Ilyen szempontból az ismétlődő szerkezeteken be-
lül felfedezhetünk összefüggéseket, azonban eltéréseket is találunk, ami megne-
hezítené a vers szintaktikai törvényszerűségének általánosítását. Mindezekből ki-
tűnik, hogy a *Stražilovo* annyiban tekinthető szabadversnek, amennyiben a kano-
nizált versformákhoz viszonyítjuk sajátos formavilágát. Ám a rendkívül szigorú,
időnként önkényesnek is ható törvényszerűségei miatt eltér azoktól a szabadver-
sektől, amelyek mindenféle előre megszerkesztettség nélkül, ezáltal a spontanei-
tást hangsúlyozva építkeznek. A *Stražilovó*ban ez nem csupán formai sikon, ha-
nem tartalmi szinten is manifesztálódott.

A *Stražilovo* kapcsán fontos megemlíteni a költemény alapszituációját, az idegenség-tapasztalatot. Vagyis a vers végén olvasható filológiai adat, a megírás dátuma és helyszíne szerint (az olaszországi Fiesole, 1921) a szerző külföldön ír-
ja meg a művet, ugyanakkor ennek az idegen tájnak a képei és ideje keveredne az otthon világával, a különböző szintek összeolvadnak és szétfolynak a poémában. A már idézett szerb irodalomtörténész, Aleksandar Petrov szerint a *Stražilovo* a haza, illetve az otthon fogalmát állítja középpontba, ebben különbözik a szerző addigi műveihez képest. Még a *Stražilovót* formai és létértelmező szempontból megelőző *Sumatra* című, kultikus Crnjanski-versben sem jelenik meg az otthon motívuma.[10] Ehhez azonban hozzá kell fűznünk, hogy Crnjanskinál a haza fo-
galma amennyire konkrét (a versben megidézett Szerémség, Fruška Gora-i hegy-
ség, a Duna stb.), annyira elvont, transzcendens jelkép. A poéma címe utal a szerb romantika kiemelkedő alakjára, Branko Radičevićre, akit az újvidéki Fruš-
ka Gora hegység *Stražilovo* nevű csúcán temettek el. Radičević motívumai ott kísértének Crnjanski versében (az elmúlás melankóliája, a boldog ifjúság, a be-
tegség, a halványodó szerelem, a hulló, sárguló lombok stb.). Ez intertextuálisan kitérít a költemény értelmezési köreit, illetve összekapcsolja a két időszíket: Branko 19. századát és Crnjanski versírásának idejét, a 20. század első felét. Crnjanski költeménye mintha azt sugallná, hogy a klasszikus költészet motívum-
világát, problémáit – az avantgárd átértékelési felszólításnak megfelelően – új formákban, más költői eszközökkel kell felvetni, mert így azok másmilyen érzé-
keléshez, a korábban csak sejtett ismeretlen dimenziók közvetlen költői megta-
pasztalásához vezethetnek. A költemény formafelfogásában az a gondolat tükrö-
ződik, ami áthatotta az avantgárd irodalmat és művészetet: a régi világ elavult, újat kell teremteni. Ám ezzel kapcsolatban érdemes figyelembe venni az orosz te-
oretikus, Mihail Epstejn véleményét az avantgádról, miszerint az „[...] nem új tartalmat kínál, hanem sokkal inkább egy új közművelődési módozatot, azaz

olyan megismerhetetlen objektumként mutatkozik meg, melynek már esztétikai természete is kétségbe vonható.”[11]

Crnjanski a poémájában a végsőkig feszítette az individualitás szerepét. Ugyanakkor a feszültséget az adja, hogy ezt az individualitást a kollektív létélmények hálójában szerepelteti: a (metafizikus) honvágy, az idegenség-érzet, az elmúlás sejtelme, az elmúlt iránti nosztalgia, a dionüszoszi létélmény életigenlő kaja, a természettel, a kozmikus dimenziókkal való egyesülés stb. A képek helyenként lautréamont-i módon groteszkek, távoli eseményeket, dolgokat kapcsolnak egybe, összezavarják az idősíkokat, az önazonosságban bízó identitást, a fizikai törvényszerűségeken alapuló valóságdimenziót. A vers gyakran az álomnyelv hatását kelti. Mindez párhuzamba állítható azzal, amiről a szürrealisták egyik „őse”, Arthur Rimbaud írt „Látnok leveleiben”: „Arról van szó, hogy az összes érzékek összezavarásával eljussunk az ismeretlenhez.”[12] Crnjanski költeményének rimbaud-i nyelvérzékeltetését misztikusnak tekinthetjük, amennyiben azt a Kabbalát értelmező Gershom Scholem alapján fogjuk fel: „A misztika ezen mozgó elemei határvonalán megjelenik egy radikális eset, amikor a misztikus nemcsak a vallási tekintélyelvűség fejtegetését változtatja meg, hanem igényt támaszt egy újfajta tekintélyelvűség irányítására, mely saját tapasztalatain nyugszik. Sőt a legtöbb esetben igényt támaszt arra, hogy mindenfajta tekintélyelvűség fölé kerüljön, rendelkezék saját törvénnyel. Hiszen az eredeti tapasztalat alaktalansága élvezethet bármiféle forma és fejtegetés megszűnéséhez.”[13] Crnjanskinál ez többek között a „misztikus” nyelvkezelésben ölt formát, a felaprózott mondat részecskéi egyszerre több jelentéshez tapadhatnak, a megakasztott szavak önmagukban is, és többféle vonatkozási lehetőségben is kontextualizálhatóak. Petković ezt a következő módon értelmezi: „A lexikális jelentések ezért ingadoznak, meghatározhatatlanok, sőt diffúzak. [...] Az ingadozó jelentések áramlata és a látenszen jelenlévő, közvetítő jelentések (a már eleve lexikalizáltak vagy csupán a lehetségesek) időszakos realizációja a himerikus, kétértelmű képek létrejöttét gerjesztik.”[14] Aleksandar Petrov a vers szubjektumát mitikus, dionüszoszi lénynek tekinti, majd arra figyelmeztet, hogy: „[...] ez a dionüszoszi viszony *illuzionisztikus*, a dionüszoszi érzés pedig *múlandó*.”[15] Mindez összehasonlítható Nietzsche Dionüszoszával, az „intuitív emberrel”, aki nem a fogalmak absztrakciójával védekezik érzéseivel szemben, hanem azokat teljes intenzitásukban éli át, nem a jelentésre, hanem az intuícióira bízta magát: „Más teret keres magának, ahol hatását kifejtheti, s új medret, és ezt a mítoszban, illetve egyáltalán a művészetben találja meg, aholis szüntelenül összezavarja a fogalmak rubrikáit és celláit, akképpen, hogy új [név]átvitteleket, metaforákat, metonimiákat te-

remt, minden módon azon van, hogy az ember létező nappali világát olyan tár-
kán, szabálytalanul, szeszélyes-összefüggéstelenül és csábítóan jelenítse meg az
új meg új alakban, amilyen az álom világa.”[16] *Stražilovóban* ez a teremtett
nyelv tehát nem a jelentést konzerválja, hanem éppen a jelentésbeli konvenciók
fellazításával, a mondatlendület megfékezésével, töredékességével a hangulatkel-
tést, a költői nyelvre és tapasztalatra való ráhangolódást segíti elő. Ahogyan a már
említett, egy évvel korábban írt, hasonló nyelvkezelésű *Sumatra c.* vers kapcsán
kommentálta: „Banális négyszögek és az eddigi metrumok doboló zenéje nélkül,
mi az extázis tiszta alakját adjuk. Közvetlenül! Megkíséreljük kifejezni azoknak
a lelkiállapotoknak a változó ritmusát, melyeket nálunk már jóval korábban már
felfedeztek! [...] Nem húzunk mindent előkészített kaptafákra! Végre egyszer új-
ra hagyjuk, hogy formáinkra a kozmikus alakzatok formái hassanak: a felhők, a
virágok, a folyók, a patakok.”[17] Crnjanski ezt az önálló törvényű „álomnyel-
vet” tehát már a korábbi költeményeiben is használta, viszont a *Stražilovóban*
nyerte el a legkidolgozottabb formáját. Ez a nyelv egyszerre sugallja a minden
összefügg, a pan to pan (mindenben minden) hermetikus filozófiai hagyományon
alapuló mágikus gondolatot, a valóságon túli ismeretlen valóságot, ahogyan a
széttöredezett, rend és összefüggés nélküli világot, a benne elhagyatott, elveszett
egyén szétforgácsolódását, a valóság nyelvi működésként való leredukálódását,
felületességét. A versben mindkét elképzelésre bőven találhatunk példát. E ket-
tősségből fakadó feszültség teszi a költeményt olvasói szempontból izgalmassá.
Kérdés, hogy mindezek a formai és tartalmi jegyek, összefüggések milyen mér-
tékben őrződtek meg egy speciális értelmezés, a fordítás során.

A saját és az idegen metamorfózisa

A *Stražilovónak* eddig két magyar fordítása született. Először Ács Károly
fordította és közölte 1957-ben az újvidéki *Híd* folyóiratban. Később Domonkos
István ültette át magyarra, munkája az *Iffúság c.* újvidéki hetilap *Symposion* nevű
mellékletében jelent meg 1962. IX. 27-én. Most csak Domonkos tolmácsolásával
foglalkozunk részletesebben, Ács munkáját a kérdéses részek másféle megköze-
lítésének példaként fogjuk említeni, vizsgálatunk azonban mindvégig Domonkos
munkájára fog fókuszálni.

Talán nem véletlen, hogy Domonkos a *Stražilovót* egy olyan lapban, pon-
tosabban mellékletben közölte, amely az avantgárdban találta meg az egyik szel-
lemi forrását, annak formabontó eszközeivel óhajtotta felfrissíteni a korabeli vaj-
dasági magyar irodalom áporodott levegőjét. Ugyanakkor Domonkos fordítása

nem követte minden esetben Crnjanski radikálisnak ható nyelvkezelését. És nem csak formai, hanem tartalmi különbségeket is észlelhetünk a munkájában.

Figyeljük meg először a Crnjanski-féle nyelvhasználat Domonkos-szerű változatát. Már az első versszak különbözik az eredetitől: „Ezüstijasan, még, sudáran, barangolok, / a lesükön kifeslett cseresznyefákat csalom, / de az ormokon túl szólít már hangom, / ott mosolyom magános tölgyekre hagyom, / majd elhantolom.”[18] Az idézetből látszik, hogy Domonkos csak az első sorban használta a felbontott mondat szerkezetet, a további részekben viszont hagyományos mondatépítkezéssel dolgozott. S hasonlóan járt el az egész poéma átültetésekor: hol használta a mondatbontást egy-egy sor erejéig, hol klasszikus mondatokban szó-laltatta meg a verset. E szempontból Domonkos *Stražilovo*-felfogása konzervatívabb az eredetihez képest. Akárcsak Ács Károlynál, nála is tetszőlegesnek hat az eredeti formabontó mondattechnika alkalmazása. A fordítások ilyen szempontból pusztán illusztrációként hatnak, felvillantanak néhány részletet az eredetiből, de nem tartanak lépést vele. Vagyis inkább alkotó módon viszonyultak a fordítandó (nyers)anyaghoz. Az eredeti szerző halotti maszkjában a saját világuknak megfelelően alakították át a Crnjanski-poémát. És ezzel alapvető változtatásokat eszközöltek. Domonkosnál és Acsnál a nyelvhasználat nem érzékelteti oly radikálisan a szétesett, fragmentált nyelvi világot és a 'minden összefügg' panteista-szürrealista gondolatot. Domonkosnál további különbségeket látunk a gondolati hangsúlyok szempontjából is. Az eredeti szöveg első verssorának első szava: „Lutam” [kóborlok, vándorlok]. Vagyis a vándorlást, a kóborolást, a barangolást emeli ki, ami a Crnjanski-világ egyik alapvető motívuma. Ez a mozzanat a *Stražilovóban* misztikus létállapotot tükröz, lényegi összetevője a különböző idősíkok, jelenségek, elemek egymásba áramlása, vándorlása. Másfelől viszont Crnjanskinál a vándorlás az otthonkeresés egyik metaforája, azzal, hogy az otthon nála a halál-sejtelemmel függ össze. Domonkos változatában az első sor: „Ezüstijasan, még, sudáran, barangolok,”, vagyis a vándorlás motívuma a sor végére kerül. Az önkényes központozás ugyan kiemeli a 'barangolás' szót, ám nem kapja meg azt a főhangsúlyt, ami az eredetit jellemzi. Az 'ezüst ij' több értelmezési lehetőséget kínál. Felfoghatjuk a mitikus lény attribútumának, ugyanakkor a fogyó Hold állapotát is kifejezheti képi síkon. A versszubjektum ezüstijasan barangol, vagyis a kozmikus tágasságok egyben a sajátjai is. Domonkos tehát ezáltal a poéma képi nyelvére fókuszálja a figyelmet, azzal, hogy a barangolás motívuma nála sem hiányzik, csak éppen nem annyira hangsúlyos, mint az eredeti szövegben. E különbségeket leszámítva Domonkos szöveghűen adja vissza az első versszak további részeit. A következő nagyobb eltérés a harmadik versszak tolmácsolásában érhető tetten, annak is negyedik sorától kezdődően. Crnjanskinál itt az áll, hogy:

„i vidim vitak stas, preda mnom, što se roni, / verno i tužno, / senkom i korakom, kroz vodu što zvoni, / u nebasa čista.” (CRNJANSKI: i. m. 105. [és látom a karcslu alakot, magam előtt, elmerül, / hüen és búsan, / árnyékkal és lépéssel, a vizen átseng, / a tiszta egekbe.]) Domonkosnál: „magam előtt látom lebukón, alakom, / hű s panaszos, / s csendül lépése, árnyéka a vízben, / alámerül a szűzi egekbe.” (i.m. 8.) A fordítás kétségtelenül költői, csak éppen hiányzik belőle a kívülről való önmagára pillantás lehetősége, a versszubjektum ezáltal megkettőzése. Crnjanski művében végig viszonylagosak ezek a vonatkozások, gyakran nem tudni pontosan, mi mire és ki kire utal. Ez azonban mégsem vezet következtelen zűrzavarhoz, hanem kitágítja a nyelv érzékeltető terét, szétfeszíti a jelentések határait. Crnjanski többek között ezzel éri el azt a lebegő hangulatot, amit ars poetica lényegi vonásának tart, és *szumatrizmus*nak nevez. Ezzel szemben Domonkos megoldása egyértelműbb, a viszonylagosságból fakadó, álomszerű lebegés helyett a világos megfogalmazást választja. Innen nézve fordítása inkább csak megközelíti az eredeti szokatlan hangulatát. A következő tartalmi különbség a 4. versszakban található: „I, tako već živim, / zbunjen, nad rekama ovim, golubijski sivim.” (i.m. 105.) Vagyis szó szerint: 'És, így élek már, / zavartan, e folyók, a galambszürkék felett'. Domonkosnál itt az eredetihez képest hiányzik a zavart állapotra való utalás, illetve a folyók feletti életmód láttatása: „S így élek már / a folyóval, ha mint szürke galamb száll.” (i. m. 8.) Ugyanakkor a zavart állapotra utalhat a szokatlan kép: a szürke galambként szálló folyó. Ám hiányzik az erre utaló Crnjanski-féle önreflexív gesztus. A másik fontos elem a dolgok feletti állapotra történő utalás, Crnjanskinál ez szintén visszatérő szervező elem, több költeményében használja. Ezáltal válik érzékelhetővé a dolgok feletti lebegés. Ami utal a világ ősállapotára, amikor a bibliai genezis szerint: „Kezdetben teremté Isten az eget és a földet. A föld pedig kietlen és pusztá vala, és setétség vala a mélység színén, és az Isten lebeg vala a vizek felett.” (Mózes I. könyve, 1-2.)[19] A szerb Ószövetség-fordító Đura Daničić a földet itt alaktalannak mondja. Vagyis Crnjanski itt a Kezdet állapotára utal (nem a Kezdet előttire), amikor Isten máris aktusban, teremtésben van. Ugyanakkor még semmi sem oly élesen körülhatárolt, még nincs fény, és még minden lehetséges, alaktalan. Akárcsak a *Stražilovo* álomnyelvében. Mindebből kitetszik, hogy ez az apró utalás milyen fontossággal bír, és hogy mennyit veszített a magyar olvasó ennek hiányosságával. Mellesleg Ács Károly változata a Domonkoséhoz képest itt még távolabb kerül az eredetitől: „És így, már balgán / élek a hamuszín folyók partján.”[20]

További fontos különbséget észlelünk a 6. versszakban. Crnjanski itt veti fel a hiány, a valamitől való megfosztottság állapotát: „I, tako, bez tuge, / oči su mi mutne od neke bolje, duge. / I, tako, bez bludi, / na usnama mi gorka trulost

rudí.” (i. m. 106. [És, így, bánat nélkül, / szemem egy jobb, szivárványtól részeg. / És, így, paráznság nélkül, / ajkamon keserű rothadás érik.]) Az „I, tako, bez [...]” önkényes központosítású szerkezetet azért fontos megtartani a fordítás során, mert többek között ez biztosít koherenciát az ismétlődő szerkezeteken alapuló poéma struktúrájának. Ezzel szemben Domonkosnál a következőt találjuk: „S im, vidámság, / szemem kór kavarta, szivárvány. / S im, mirha, / számon fanyar rothadás pirkad.” (i. m. 8.) Hasonló eltéréseket találunk a 8. versszak második részének tolmácsolásánál is. Crnjanski itt megidézi a *Sumatra* c. költemény lebegését, ezzel is kapcsolatot teremtve a korábbi vers világával, mintegy jelezve a továbbértelmezés csapásvonalait. A versbeszélő szubjektum a szerelem légiesítő, szárnyaló, létformáló hatásáról szól: „Već davno primetih da se, sve, razliva, / što na brda zidam, iz voda i oblaka, / i, kroz neku žalost, tek mladošću došlom, / da me ljubav slabi, do slabosti zraka, / providna i laka.” (i. m. 106. [Már rég észrevettem, hogy, minden, szétfolyó, / amire hegyeket építék, folyóból és felhőből, / és, valami bánaton át, épphogy fiatalsággal érkezettel, / a szerelem gyengít, a levegő gyengeségéig, / az áttetszőig és könnyűig.]) Domonkosnál ezzel szemben egy képileg megfogalmazott tétel értelmezi és teszi központi elemmé a szerelmet: „Hogy minden szétfolyó réges-rég tudom, / mit felhőkől, vízből építék hegyekre, / valami ifjonti bú mondja, fájdalom, / hogy erőd sugárnyi oka tán szerelmed, / a szerelem.” (i. m. 8.) Míg Hérakleitosz a *pantha rei*, a ’minden elfolyik’ eszméje által többek között a múlandóságra hívta fel a figyelmet, addig Crnjanski Hérakleitosz-parafrázisa a dolgok szétfolyására, széttartó alakzatára fókuszál, aminek következtében minden pillanatban bármi lehetséges. Amint az idézetekből láthattuk, Domonkos megtartotta ezt a vonatkozást a fordításában, a különbség annyi, hogy a szerelem fogalmának központi tételével világosabbá tette a szerelem arkhészerű való felfogását. Az eredeti ezzel szemben homályosabb, rejtélyesebb, a szerelemnek először gyengítő erőt, majd áttetszővé és könnyűvé változtató hatást kölcsönöz, levegőszerűvé teszi a létezést.

A következő jelentősebb eltérés Crnjanski egyik kulcsfogalomként felfogható tételét érinti: I, tako, bez veza, / stiže me, ipak, rodna, bolna, jeza. / I tako, bez doma, / ipak će mi sudba postati pitoma.” (i. m. 106. [És, így, kötelékek / kapcsolatok / összefüggések nélkül, / elér, mégis, a születési, fájdalmas, félelem. / És, így, otthon nélkül, / mégis megszelidül sorsom.]) Domonkos teljességgel kihagyja a kötelékek, összefüggések hiányára vonatkozó részt, ami nem pusztán a beszélő versalany lelkiállapotára, hanem az ebből fakadó verses beszédmódra is reflektál: „S im, egyedül, / a dús, fájó borzongásba elmerülsz. / S nincs otthonod, / hogy szelidül merengsz sorsodon.” (i. m. 8.) A fordítás záró sorai nélkülözik a megszelidülő sors finoman sejtetett halálszerűségét.

Crnjanski poémája többször él ellentmondásos kijelentésekkel, képzavarokkal. Ilyen pl. a 13. versszak első mondata: „I, tako, bez bola, / vratiću se, bolan, vočkama naših polja.” (i. m. 107. [És, így, fájdalom nélkül, / visszatérek, fájdalmasan, mezőink gyümölcsöseibe.]) Domonkos kihagyja a már korábban is kiemelt, ismétlődő mondatrészt, megfosztja a zavart keltő ellentmondástól, értelmileg világosabbá teszi a mondatot: „S im, mulo fadjalom, / lobogo gyümölcsfák árva vágyadon.” (i. m. 8.) Ráadásul nem említi a visszatérést sem, ami a poéma egésze szempontjából azért fontos, mert sejteti a honvágyat, a honi tájra való visszatérés óhaját, ami a születés előtti állapotra is utal egyben. És ugyanakkor párhuzamba állítható az „örök visszatérés mítoszával” (az ókori görögöket értelmező Nietzsche nyomán M. Eliade), ami összefügg a legtöbb pogány termékenységi természetkultusszal és történelemfelfogásával.[21] Hiszen azáltal, hogy *Stražilovó*-ban a visszatérés a halált asszociálja, a vándorlás pedig az élet hőmpolygését (ami egy másik helyen tavasszal mindig megismétlődik: „jer se, u proleću, sve to opet zbiva, / svuda, gde ja volim.” (i. m. 109.) [22]), a kettő együtt szorosan összefüggő, egymást feltételező, létgerjesztő erőként tételeződik. Az említett 10. versszak Domonkos-féle átírata elhagyta e szempontokat. A másik szembeszökő különbség az, hogy míg Crnjanski ezekről egyes szám első személyben, addig Domonkos egyes szám második személyben szólal meg. Crnjanski én-beszélője ugyanakkor az ellentmondásos nyilatkozatoknak köszönhetően mégsem tekinthető önazonosnak. Domonkos önmegszólító pozíciója jobban rájátszik erre az idegenségtapasztalatot sugalló, belső meghasonlottságra.

További lényegi változást észlelünk a 37. versszak kezdő sorában. Crnjanski itt mintha a saját nyelvhasználatával ironizálna, a ’nélkül’-t jelentő szót éppen fordítva, nem a hiány, hanem a telítettség szempontjából használja: „I, ovde, bez boje tajne, / ni jedne vočke nema, / nebesne one boje, gorke i beskrajne.” (i. m. 110. [És, itt, titkos szín nélkül, / egy gyümölcsfa sincsen, / ama égi szín, keserű és végtelen.]) Domonkosnál: „S itt, titkok színét bírja, / minden gyümölcsfa, / az égi színt, a keserűt, a határtalant.” (i. m. 8.) Domonkos ugyan visszaadja az érzetek telítettségét, ám nem játszadozott el a Crnjanski-féle szimultaneizmussal. E szerint az egyidejűség szerint az egész úgy is olvasható, hogy sem titok (’titkos szín nélkül’), sem gyümölcsfa (’egy gyümölcsfa sincsen’), illetve hogy mindez van. Vagyis a kérdéses mondatrész egyszerre érzékelteti a telítettséget és a hiányt. Ez az egyszerre összefüggő és feszültségkeltő kettősség egysege dominál a vers hangulatában, világában.

Crnjanskinál, akárcsak a világirodalomban, a tenger kiemelt szerepű motívum, főleg az első, *Ithaka* c. kötetében. A *Stražilovo* ebből a szempontból a tengerhiányt érzékelteti, ami mintha azt sugallná, hogy ez az abszolútumot jelképező

motívum elkopott, önmagában alkalmatlan az elveszített egész megjelenítésére, ehhez új eszközökre van szükség, amit *Stražilovó*ban többek között a Fruška Gora-i hajnalokban talál meg: „I, tako, bez mora, / preliću život naš, zorama Fruških gora. / I, tako, bez pića, / igraću, do smrti, skokom, sretnih, pijanih, bića.” (i. m. 111. [És, így, tenger nélkül, / életünket leöntöm, a Fruška Gora hajnalaival. / És, így, ital nélkül, / táncolni fogok, halálig, a boldog, bódult lények ugrásával.]) Domonkos nemcsak, hogy nem utal a tengerhiányra, hanem meg sem nevezi azt, a hajnali öntözést is viszonylag megfoghatóbbá teszi: „És ím, még életben, / életünk átöntöm hajnalaiba a fruškagorai hegyeknek. / S ím, poharam üres, / halálomig táncolok, leszek boldog s tüzes.” (i. m. 8.) És itt sem sejteti az ellentmondást, hogy bár a versbeszélőnek nincs itala, mégis a részegekhez hasonlóan halálig táncol. Ugyanakkor Domonkosnál megvan a révület, csak a mondatok és a képalkotás klasszikusabb építkezésének köszönhetően, az olvasás során annyira nem érzékelhető a szétfolyásból fakadó lebegő és extatikus állapot.

Az utolsó szembetűnő eltérés az utolsó, 42. versszak (ami egyben a 36. megismétlése). Crnjanski egész művében bizonytalan a versbeszélő kiléte, egyszerre értelmezhetjük a szétforgácsolt egy-én különböző hangjainak, ugyanakkor a kettőséget magában foglaló, a létmozgást kifejező kollektív-én hangja is lehet. Semmi esetre sem azonosítató azzal a szilárd lírai pozícióval, ami a megidézett romantikus költő, Branko Radičević költeményeinek sajátja. Crnjanski többször félrevezető módon használja az „én”-t, az utolsó versszakban kétszer is megismétli a „mene” [engem] vonatkozó névmást. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt sem, hogy ez a szóismétlés zárja nemcsak a versszakot, hanem az egész poémát. Ám a hangsúlyos pozíció ellenére továbbra is vitatott, hogy kire vonatkozik az „engem”. Ilyen szempontból ezt akár ironikusan is felfoghatjuk, az önazonosságban hívó, klasszikus lírai beszédpozíció deszakralizációjának. Ezzel szemben Domonkosnál ez az utolsó sor nem számol ezzel: „Kéjjel suttogva, míg, sudáran, ballagok, / markom öntözte, lerázom róla a mosolyt, / de lassan, sejttem, követve a nyomom, / majdan minden hervadó, a csend / ér utól, utól.” (i. m. 8.) Az „én”-re itt pusztán a személyragok utalnak. Ám bizonyos szempontból izgalmasnak is tűnhet Domonkos megoldása. Az „utól” után odaérthetjük a hiányzó vonatkozó névmást: a csend ér utól *engem*. Ilyen értelemben a hiányzó, üres hely válik hangsúlyossá, az a csend, amire a vers zárása is utal.

Domonkos változata formailag is jelentős eltéréseket mutat, rímképlete nem annyira kötött, mint az eredeti, hiányzik belőle az ismétlés jellege. Emlékeztetőül, Crnjanski rímképlete: 1. abcbb, 2. ababdc 3. abcdcb, 4. aabb, 5. abab, 6. aabb (megegyezik a 4. versszakkal), 7. abcbb (megegyezik az 1. versszakkal). Az egész struktúra következetesen végig ismétlődik. Az első versszak minduntalan

visszatérése a hetedikben erősíti az „örök visszatérés mítoszának” gondolatát. Domonkosnál ezzel szemben már az első, 7 versszakos egység strófáinak rímélése is másként hangzik: 1. ababa, 2. ababcd, 3. abaaacd, 4. aabb, 5. abab, 6. aabb, 7. ababa. És ez a szerkezet nála nem ismétlődik, hanem tovább variálódik. Az ismétlést csak a változatlanul ismétlődő versszakok érzékeltetik, ez azonban Domonkosnál nem vonatkozik az egész struktúrára (Ács többé-kevésbé követi az eredeti kompozíciós elveit, ám nála a tartalmi eltérések sokkal nagyobbak). Domonkos inkább a rímelés önkényére, variabilitására helyezte a hangsúlyt, azonban nem vette figyelembe az eredeti szöveg szerkezeti, kompozíciós szempontjait. Fordításából hiányzik a fentiekben indokolt irodalomtörténeti megközelítés.

A játszma végén

A fordításelemzés során elsősorban a különbségekre összpontosítottunk. Fő kérdésünk arra vonatkozott, hogy mennyire számolt a fordító az eredeti szöveg poétikai megfontolásaival? A szerző halotti maszkja mennyire a saját és mennyire a másik, a tolmácsoló vonásait tükrözi? Természetesen egy percig sem állítjuk azt, hogy a szerző halotti maszkja gond nélkül illeszthető egy másik, tőle idegen arcra. Elcsépelet közhely, hogy egy nyelvet képtelenség a maga egészében átültetni egy másikra. Az eltérések kimutatásával inkább befogadás-történeti kérdéseket, az Itamar Even-Zohari értelemben vett *dinamikus kanonicitás* szempontjait körvonalazhattunk.

Összegezve a tapasztalatainkat: Domonkos nem számolt a *Stražilovo* irodalomtörténeti vonatkozásaival. Csak időnként, következetlenül követi a Crnjanski szokatlan, töredékes nyelvhasználatát. Néhány esetben ugyan alkalmazta a szétforgácsolt nyelvi működést, tolmácsolása azonban inkább az érthetőségre helyezte a hangsúlyt, nem lépett ki a klasszikus magyar mondatok és a helyenként végigvitt metrikus ritmusok büvköréből. A szokatlan nyelvi működés nála nem jár együtt világteremtő erővel, felfogása nem tükrözi az eredeti radikalizmusát, a kanonikus hierarchiákkal szembeni lázadást, s ezáltal nélkülözi a töredékből fakadó iróniát és a felfokozott, nyelvi önreflexivitást. Domonkos fordítói ars poeticája önarckép-poétika: a szerző maszkja nála inkább a sajátja. Munkája a korai, ún. „impresszionisztikus” módon fordító Kosztolányi felfogását tükrözi, semmi esetre sem a kései Kosztolányi elképzelését, miszerint a fordítónak: „Tilos felöntenie azt, ami tömör, legyalulnia, ami érdes, elsápasztania, ami pirosposztagás, leegyszerűsítenie, ami bonyolult. Pontosan meg kell értenie mi van a szövegben és a szöveg mögött, de ha egy részlet homályos, nem szabad kifényesítenie, nem szabad kibontania a maga burkolt titokzatosságából, különben az egészet

meghamisítja.”[23] Ez kísértetiesen emlékeztet Walter Benjamin fordítás-elméletére, miszerint a fordításnak nem kell tartania a célnyelvben érezhető idegenségtől, hiszen éppen ezáltal válik észlelhetővé a nyelv(ek) és a lét bábeli, fragmentált tulajdonsága.

Ugyanakkor mindezek ellenére Domonkos munkáját nem rossznak, hanem továbbgondolásra érdemesnek minősítjük. És ez alól a *Stražilovo* másik fordítója, Ács Károly sem kivétel. Mindebből levonhatjuk, hogy még nem született meg a szerb poéma irodalomtörténetileg is hiteles magyar változata. Vagyis e kérdés mindaddig lezáratlan, amíg a *Stražilovo* radikalizmusa elavulttá nem válik a kortársi irodalomelméleti problémák szövevényében. Szemlélatomást ettől egyelőre még nem kell tartani.

Jegyzetek

[1] Walter Benjamin: *A műfordító feladata*, Ford.: Szabó Csaba, In: W. B.: „*A szirének hallgatása*”, Osiris, Bp., 2001, 73.

[2] Vö. Michel Foucault: *Mi a szerző?*, In: M. F.: *Nyelv a végtelenhez*, ford.: Sutyák Tibor, Latin Betűk, Debrecen, 2000

[3] „[...] zato što je u prelomnome času razvoja srpske književnosti otvarao sebi put – tako reći u samom činu polemičkog osporavanja tradicionalnih oblika u stihu i prozi – prema onome što je smatrao svojim novim stilom.”; Novica Petković: *Lirske epifanije Miloša Crnjanskog*, Srpska Književna Zadruga, Beograd, 1996, 9.

[4] Magyarul: *Örökös vándorlás*, ford.: Csuka Zoltán, Bp., 1940

[5] Magyarul: *Csarnojevics naplója*, ford.: Csuka Zoltán, Európa, Bp., 1973

[6] Leszámítva Ivan Zahar, Observateur álnéven megjelent méltató és értő rövid írását 1922-ből.

[7] A *Stražilovo* kompozíciójának fontosságára először a szerb szürrealista költő és író, Marko Ristić hívta fel a figyelmet egy 1954-es esszéjében. (Később könyv alakban: M. R.: *Prisustva*, Beograd, 1966).

[8] „Kompozicija *Stražilova* može se nazvati klasičnom, a stih *Stražilova* stihom koji je na granici između slobodnog i vezanog, ali koji stremi ovom drugom.”; Aleksandar Petrov: *Poezija Crnjanskog i srpsko pesništvo*, Nolit, Beograd, 1988, 106.

[9] Miloš Crnjanski: *Stražilovo*, In: M. C.: *Lirika*, vál.: Stevan Raičković, Slovo ljubve, Beograd, 1981, 105.

[10] Vö. PETROV: i. m. 108. A *Sumatrának* egyébként hét magyar fordítása született eddig.

[11] Mihail Epstejn: ford.: *Az avantgárd és a vallás*, ford.: Bagi Ibolya, In: M. E.: *A posztmodern és Oroszország*, szerk.: H. Nagy Miklós és Szőke Katalin, Európa, Bp., 2001, 189.

[12] Arthur Rimbaud: *Georges Izambard-nak*, ford.: Somlyó György, In: A. R.: *Napfény és hús*, Válogatta, szerkesztette, az utószót írta és a jegyzeteket készítette: Bárdos László, Kozmosz, Budepest, 1989, 301.

[13] Gershom Scholem: *A kabbala szimbolikája*, ford.: Ladányi Lóránd, Hermit, Bp., é. n., 17.

[14] „Leksička se značenja zato kolebaju, postaju neodređena, pa i difuzna. [...] Opšta struja kolebljivih značenja i povremena realizacija u jeziku latentno prisutnih prenosnih značenja (već leksikalizovanih ili samo mogućih) podstiče nastanak himeričnih, dvosmislenih slika.”, PETKOVIĆ: i. m. 86, 87.

[15] PETROV: i. m. 90.

[16] Friedrich Nietzsche: *A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról*, ford.: Tatár Sándor, Athenaeum 1992 I/3, 12.

[17] Miloš Crnjanski: *A Szumátra magyarázata*, ford.: Danyi Magdolna, In: M. C.: *Ithaka*, Forum, Újvidék, 1993, 64-65.

[18] Milos Crnjanski: *Sztrazsilovó*, ford.: Domonkos István, Ifjúság 1962. IX. 27., 8.

[19] *Szent Biblia*, ford.: Károli Gáspár, Magyar Biblia Tanács, Bp., 1991. A Đura Daničić által lefordított szerb változatban – amit Crnjanski ismerhetett – is szerepel ez a dolgok feletti állapot.

[20] Miloš Crnjanski: *Sztrazilovo*, ford.: Ács Károly, In: ITHAKA, i. m. 73.

[21] Vö.: Mircea Eliade: *Az örök visszatérés mítosza*, ford.: Pásztor Péter, Európa, Bp., 1998, 36-50., 164-190.

[22] Domonkos tartalmilag hű tolmácsolásában: „mert tavasszal minden újra történik, mindenütt, hol szeretek.” (i. m. 8.)

[23] Kosztolányi Dezső: *A Téli rege új szövegéről*, In: K. D.: *Nyelv és lélek*, Válogatta és sajtó alá rendezte: Réz Pál, Osiris, Bp., 1999, 519.