

MŰHELY

ANDRÉ FERENC

JÉGHIDEG VIZEK JÁTÉKA. ESETTANULMÁNY
NICHITA STĂNESCU KÉT VERSÉNEK SZILÁGYI
DOMOKOS-FÉLE FORDÍTÁSÁRÓL

Kulcsszók: műfordítás, versfordítás, román költészet, ekvivalencia, nyelvi játék, rím, ritmus, zeneiség, Szilágyi Domokos, Nichita Stănescu, *Viziorgona*.

1. Bevezetés

Nichita Stănescu neve a romániai olvasóközönség számára nem ismeretlen: nem csupán kötelező iskolai tananyag, hanem a huszadik század román költészetének egyik, ha nem a legjelentősebb költőjének mondható. A személye körül kialakult kultuszt természetesen az erdélyi magyar közösség sem hagyta figyelmen kívül, így már egészen korán, a hatvanas évek elején elkezdtek fordítani a verseit magyarra, és fordítják is mind a mai napig; Deák Tamástól Karácsonyi Zsoltig, Szilágyi Domokostól Király Lászlóig számos költő-műfordító keresett magyar hangot a népszerű román költőnek. Stănescu rendkívül termékeny szerző volt. Mindössze ötven éves korában elhunyt, azonban több mint 3000 oldalnyi verset hagyott hátra. Ezenkívül még több ezer oldal prózai írás, esszé, napló, műfordítás is került ki a keze alól.

Nichita Stănescu válogatott versei magyarul először 1974-ben jelennek meg, Szilágyi Domokos átköltésében a *Viziorgona* című kötetben a Kriterion könyvkiadó gondozásában. Eddigre, amiképp Ráduly János is rávilágít, Stănescunak már 13 kötete jelent meg, Szilágyi Domokos fordítása, amely a román pályatárs csupán három kötetéből válogat, így reprezentatív válogatásnak aligha nevezhető, legfennebb ízelítőnek minősül (Ráduly 1975: 259).

Jelen tanulmányban két, műfordítói szempontból izgalmas vers fordítását vizsgálom meg alaposan: a címadó *Viziorgona* (*Orga de apă*), valamint az *El se jössz* (*N-ai să vii*) című verset. Mindkét vers kötött formában íródott, rövid sorok, zenélő rímek és a nyelvi játék fokozott jelenléte jellemzi őket – így a célnyelvi adaptálás mindenképp költői kvalitásokat, kreatív átváltási műveleteket implicál. Az egyik verset a kötet címadójául választotta Szilágyi Domokos, ami jelzi, hogy fontosnak és sikerültnek találja. Az *El se jössz* című verset pedig például Fekete Vince is kiemeli

mint fordítói teljesítményt,¹ Demény Péter szerint „[e]nnél jobban, szellemesebben, érzékenyebben nem lehet, egyesek tán azt mondanák, nem szabad fordítani”, (Demény 2018: 101) de – amint Szász János elbeszéléséből kiderül (Szász 1983) – maga Szilágyi is kiemelten büszke volt arra, hogy ezt sikeresen lefordította. Ezen két vers fordításának elemzéséből kitetszik Szilágyi Domokos néhány műfordítói attitűdje, valamint az is, hogy a kacérkodás a lehetetlennel roppant termékeny bír lenni.

2. A román költészet „fenegyereke”. Nichita Stănescu, a költő

Amint már említettem, Stănescu a román költészet megkerülhetetlen alakja, sőt, ahogy Balogh József nevezi, egyenesen „fenegyereke” (Balogh 1984: 36). Hatása még életében kiterjedt volt, kortársait nagymértékben befolyásolta, és a mai napig nyomon követhető. Nicolae Baltag szerint a versnyelve, mintha egy örvénylő káoszról, az elszabadult elemek egymásnak feszülésében megképződő „mágnájából képezné meg a »szót«, vagy pontosabban, a költő »szava« képezi meg az anyagot a költeményben” (Baltag 1978: 181). E költészet célkitűzését abban látja, hogy a világot minél pontosabban, minél komplexebb módon igyekszik leképezni. Ez egyfajta sajátos alkímiát működtet, amelynek törvényeit senki más, csak maga a költő ismeri igazán (Baltag 1978: 185), és ezáltal a valóság olyan rétegeit tárja fel, melyek az átlagember számára nem hozzáférhetők. „Búvárharang és csillaghajó volt számára a költői szó, mikroszkóp és alkímista tűzhely, kötőró kalapács és iránytű, mentőöv és lézersugár, szike és lepkeháló, ráolvasás és ajzószer, mindig az, amire éppen szüksége volt ahhoz, hogy a legmagasabb hőfokra való felhevítés (vagy mélyhűtés) során az illanó anyagból, a kristályosodó szellemből költemény szülessen” (Balogh 1984: 37).

Abban látja Fănuș Băileșteanu Stănescu lírájának újdonságát, hogy kiváló arányérzékkel ötvözte a költészeti univerzumában, ami egyszerre himnikus, orfikus, ugyanakkor transzcendentális, de teszi mindezt úgy, hogy Eminescu élményanyagát ötvözi Coșbuc gondolatiságával, Topîrceanu paródiáival, Cincinat Pavelescu epigrammáinak megszólalásmódjával, Ion Minulescu humorával és az Argezi-féle bukolikus poézissel. Ugyanakkor fontosnak tartja elkülöníteni, hogy a játékosság és a komikum között jönnek létre interferenciák, azonban az átjárás nem egyértelmű és nem szükségszerű mindig ebben a költői világban. Úgy gondolja, hogy jelen esetben a játékosság túlmutat a komikumon, mégha gyakorta magába is foglalja azt, gyakran alkalmazza az abszurd, a groteszk vagy akár épp az olcsóság minőségét a hatás elérése érdekében, azonban teszi mindezt tudatosan és motiváltan. Színészként

¹ „Aki a román szöveget nem érti, az is könnyűszerrel összevetheti, hogy milyen zseniálisan adja vissza a fordító az eredeti »muzsikát, rím-ritmusjátékot«, meg hogyan ragadja meg a román költemény hangulatát, lényegét, miképpen közvetíti az eredeti vers »duendéjét«, miáltal az átültetett darab (is) az olvasót mintegy magával rántja ebbe a ritmusos, dobolás, tapadás, valami archaikusan pörgős körforgásba.” (Fekete 2012: 172).

játszik és változtatja szerepeit, miközben mégis óhatatlanul átüt minden álruhán a karaktere. Viszont fontos hozzátenni, hogy a játékosság nem az egyetlen megszólalásmódja, csupán az érem egyik oldala, ugyanolyan könnyedséggel tud egyik szemével sírni, a másikkal pedig nevetni (Băileşteanu 1979: 200–201).

Stănescu dekonstruálja a nyelvet, hogy újra építse azt, nem a dadaista értelmetlenség irányába, hanem a konvencionális értelmén túli tapasztalat leírása felé tájékozódik. Roncsolt mondatai, agrammatikus konstrukciói játszanak az érthetlenség felé, azonban mindig kellő kapaszkodót is nyújtanak a megértéshez. Ezért is nehezíti meg a fordítást: egyetlen szöveg fordításához is elengedhetetlen az alaposabb tájékozódás, hiszen létre kell hozni a nyelvezetet, közelebb kell kerülni az adott fogalmak létmódjához.

Fontos hangsúlyozni, hogy Stănescu iróniája reflexív, de nem fordul át szarkazmusba, cinizmusba, keserűségbe: költészetében ott ragyog a szünni nem akaró életöröm, valamiféle mindent átítató derű. A játék elevensége és oldottsága, a kíváncsiság és a felfedezés öröme járja át sajátos iróniáját. Matei Călinescu korai méltatásában így fogalmaz: „*A líraiságba átváltott elemi örömkialtás egy tágabb [költői] vízióba tagozódik be*” (Călinescu 1960: 2), ugyanakkor erőteljes frissesség és spontán báj jellemzi ezt a költészetet. Külön kiemeli a költői képek alkotásához való tehetségét, némiképp óva intve, hogy mindezt fontos, hogy a szerző kellően tisztán érezze és tudatosan, tisztán irányítása alatt tartsa ezt a képi burjánzást, mert a túlhalmozás veszélye fenyegeti (U.o.).

3. Stănescu magyar recepciója

A magyar nyelvű sajtóban Nichita Stănescu neve már 1957-ben említésre kerül, amikor a temesvári Szabad Szó újságban egy rövid mondat erejéig hírként szerepel, hogy Stănescu, Grigore Hagiu és Stelian Filip pályatársaival közösen felolvas a „Fiatal írók” elnevezésű műsor keretében (Szabad szó – Temesvár 1957: 3). Ez viszonylag gyors recepcióként is felfogható, hiszen a szerző ezidőtájt, 1957 márciusában debütál verseivel a Tribuna (Stănescu 1957a), valamint a Gazeta Literară (Stănescu 1957b) folyóiratban.

Soltész József a *Víziorgonáról* írott ajánlójában például egyenesen így fogalmaz: „*Hogy Nichita Stănescu nagy költő, tény. A kiválóság pedig önmagában akkora erény, hogy tiszta lelkiismeretünk megőrzése érdekében átalljuk árnyékát átlépni*” (Soltész 1974: 5). Itt implicit módon a fordíthatóság–fordíthatatlanság problémáját veti fel, hogy egy ilyen nagy kaliberű alkotóhoz miképp, milyen eszközökkel szabad hozzányúlania a fordítónak. Recenziója mégis csupán néhány versfordítás rövid, szubjektív ismertetésével megelégszik, ezeket is főképp esztétikailag értékeli. Azonban arra, hogy ezek a szövegek voltaképp műfordítások, nem reflektál egészen az utolsó mondatokig. Akkor is csupán felszínesen jegyzi meg, hogy „Szilágyi Domokos átültetése eleven és erőteljes, könnyed és sziporkázó, néhol finoman archaizáló.

Sokat áldoz és sokat is ad” (U.o.). Az, hogy a kötetről – bár két okból is igen jelentős, hiszen először jelennek meg Nichita Stănescu versei magyar fordításban, ráadásul műfordítói munkának is roppant figyelemreméltó lenne – mégsem születik érdemleges elemzés, kritika, tanulmány, az a műfordításkritika helyzetéről is árulkodik némiképp. Mindenesetre fontos, hogy ez a kötet megszületett, hiszen rövid egymásutánban, 1978-ban követi Zirkuli Péter kötete, 1982-ben pedig egy válogatáskötet Balogh József átültetésében.

4. „Nem kell mindent lefordítani.” A *Víziorgona* kötet bemutatása és keletkezési története

A *Víziorgona* az első önálló, teljes kötet Stănescu verseiből. A szerző életművéhez képest nem vastag, mindössze 100 oldalas könyv, összesen 60 verset tartalmaz. Szász János állítása szerint Szilágyi a versek fordításának 1973-ban kezdett neki (Szász 1983), így mindenképp önmagában teljesítménynek számít, hogy ilyen rövid idő alatt ennyi verset, melyek közül sok rímes-ritmusos-nyelvjátékos szöveg, meg is jelentetett kötetben. Szász visszaemlékezésében elmeséli, miképp utazott el Szilágyi Domokossal Bukarestbe, hogy bemutassa őt Nichita Stănescunak. Szilágyi már javában dolgozott a fordításokon, azonban néhány szöveghelyen elakadt a versek értelmezésénél, ehhez szeretett volna segítséget kérni a román pályatárstól. Találkát beszéltek meg több alkalommal is, azonban Stănescu mindegyre elmulasztotta ezeket, nem jelent meg. Egyszer, valamivel később, véletlenül mégis sikerült összefutniuk vele a Herestrau park közelében a Caraiman vendéglő teraszán. Azonban ekkorra a kötet már vélhetően nyomdában volt, és így nem beszéltek a műfordítás kérdéseiről.

Azt, hogy korábban többször is meghiúsult a találkozás, Szilágyi rendkívül finoman hallgatja el a kötet utószavában. Azt írja: „*A iau igealakot vehetem egyes szám első vagy többes harmadik személyűnek. [...] Persze kézenfekvő megoldás lett volna megkérdezni magát a költőt. Nem akartam. Valószínűleg – remélem – azt felelte volna, hogy ki-ki értse úgy, ahogy jólesik.*” (Szilágyi 1974: 97). Az világos, hogy végül a saját döntésében bízik, a fordítási munkálatokban nem kap segítséget Nichitától, így minden egyes versfordítás kizárólag Szilágyi Domokos fordítói megoldásait tükrözi.

A *Víziorgona* azért is merész vállalkozás, mivel több olyan verset is tartalmaz, amelyet egyesek fordíthatatlannak tartottak. A *N-ai să vii* című verset például Szász János átültethetetlennek gondolta volna, Szilágyi Domokos viszont nemes egyszerűséggel nekiállt és lefordította azt.

Szász így mesél az esetről: „Emlékszem, egyszer a *N-ai să vii* című verset élveboncoltuk az asztal nem éppen steril terítőjén. Az első szakasz tele Nichita oly jellegzetes nyelvbontó-nyelvteremtő játékaival: »N-ai să vii și n-ai să morți / N-ai să șapte între sorți / N-ai să iarnă, primăvară / N-ai să doamnă, domnișoară«. Első pillantásra lefordíthatatlannak tűnik. A főnevek igeszerepe Nichita nyelvi képzelőereje

révén oly meghökkentően természetes, mintha az eleven, beszélt nyelvből áramlottak volna át a versbe. – Te ezt hogy magyarítanád? – kérdezte Szisz. – Sehogy. Nem kell mindent lefordítani. – Én lefordítottam – mondta szárazon. És a boncasztalon elém tolt egy apró betűkkel telerótt, gyűrött papírlapot, amit a zakója zsebéből kotort ki. Olvastam: »El se jössz és el se halsz,² / El se hét se húz a sors, / El se tél se tavaszokba, / El se asszony, kisasszonyka.«” (Szász 1983).

Ezt követően Szilágyi Domokos elővett egy papírcetlit, amin a vers teljes fordítása megtalálható volt, Szász pedig álmétkodva nézte, hogy a költőnek sikerült szinte betűhíven lefordítania a verset. A későbbiekben alaposan meg is vizsgálom ezt a műfordítást, hiszen Szász János azt is elmeséli a visszaemlékezésében, hogy a vers utolsó sora miképp született meg azután, hogy Szilágyi Domokossal közösen értelmezték a verset és gondolkodtak különböző megoldási javaslatokon. Ebből is kitűnik, hogy Szilágyi számára nem csupán kötelességtudat, hanem egyenesen költői kihívás volt Nichita Stănescu verseinek, nyelvi leleményeinek magyarítása. Elsősorban a költészet és a költői nyelv érdekelte, a fordítási kényszer nem külső nyomás, hanem belső motiváció hatására fogant meg.

Fordítói hitvallásáról röviden vall Szilágyi a kötet utószavában. Számára a vers zeneiségének, akusztikai regiszterének célnyelvi reprodukálása fontos mindenekelőtt. Azt a nyugatos fordítói hagyományt vallja, amit maga Arany János vagy Babits is követett, miszerint a nyelvi játék reprodukálása fontosabb, mint a szöveg szó szerinti értelmének közvetítése.³ Philippe Forget alapos tanulmányában is rávilágít, hogy már Schlegel is három szintjét különíti el a műfordításnak, ezek pedig: 1. fordítás (Übersetzung) – ez megbízható, de nincs benne meg a művészi igény; 2. műfordítás (Übertragung) – egyszerre művészi és hitelesnek mondható; 3. utánköltés (Nachdichtung) – szintén művészi igénnyel megformált szöveg, de nem szövegű, nem megbízható. Szerinte a „műfordításnak [...] meg kellene őriznie az eredeti taktusát és hangnemét, az egyes hangok színét és formáját, tempóját és játékmódját. Az utánköltés előtt nyitva lenne a költői játék tágas tere – egészen az elidegenítésig. A gyakorlatban valószínűleg csak ritkán találkozunk az irodalmi fordítás e három fajtája közül valamelyikkel is tisztán. Mint nyüzsgő kis lények, – leginkább

² Szász „halsz”-ként idézi, vélhetően elírás történik itt a kötetbelihez képest, ahol a tisztább asszonánc kedvéért az archaikusabb „holsz” alak jelenik meg.

³ Babits Shakespeare fordításainak kapcsán közölt fordítói hitvallása pontosan összegzi a nyugatos fordítás-hagyomány fontosabb elveit, melyeket Szilágyi Domokos is követett. Például: „A fordítás mindenütt pontosan az eredeti formában történik. [...] A versek sorszáma feltétlenül megtartandó. A félsorok, félsorok maradjanak. [...] Mindenütt, ahol az eredetiben rím van, legyen rím a fordításban is – és sehol másutt. Ugyanez áll általában a költői díszekre, pl. az alliterációra is. [...] A játék gyakran fontosabb az értelemnél. Ilyen helyeken a játékot fordítjuk. Az ilyen helyekre a szerkesztőt különösen figyelmeztetjük, hogy filológiai ellenvetéseit megtehesse, melyeket azonban nem tartozunk okvetlen döntőknek elfogadni. [...] A szójátékokat magyar szójátékkal helyettesítjük.” (Babits 1924). Szilágyi is ezt az elvet követte, derül ki utószavából: „A fordítás – többek között – értelmezés is. A vers pedig, mármint a jó vers, többértelmű. Ezt megőrizni: erre törekedtem.” (Szilágyi 1974: 97).

határozatlanul és összekeveredve egymással – oda-odaszaladnak saját képletükhöz. Mert a fordítás (minden szigora és gyötrelme ellenére) játék – a játék pedig mozgás, és sohasem mozdulatlanság.” (Forget 1986: 158).

A játékfogalom a költészettel és a műfordítással kapcsolatosan sokak számára kiemelt szerepet kap. Például a játékfogalom, ami Gadamernél is kiemelten fontos a költői szöveg megértésben, megalkotásában és fordításában is egyaránt (Gadamer 1994: 188–201), szintén jelen van Szilágyi Domokosnál is, aki hasonlóképp vélekedett a költői tevékenységről. *Nyár* című, közismert versében is csupa nyelvi játék és zeneiség uralkodik, sokat idézett zárósora pedig arc poetica-ként is olvasható: „*Én játszom ugyan,/ de ti/ vegyetek komolyan.*” Ez a halálosan komoly költői játék érvényes a műfordítói hitvallására is. Ebben pedig a gadameri műalkotás-felfogáshoz közelít, e meghatározás szerint ugyanis „*a műalkotás léte játék, mely csak akkor teljesedik ki, amikor a nézők befogadják, ugyanígy minden szövegre érvényes, hogy az értelem élettelen nyoma csak a megértésben változik vissza eleven értelemmé*” (Gadamer 1984: 195). Tehát Gadamer felfogásához hasonlóan Szilágyi Domokos számára is érvényes az, hogy a műalkotás befogadása és létrehozása is folyamatos értelemteremtési gesztus, ez pedig voltaképpen – költői – játék. Márpedig Szilágyi a fordításkötet utószavában kijelenti: „*[a] fordítás – többek között – értelmezés is*” (Szilágyi 1974: 97). Ebben pedig ahhoz a felfogáshoz kapcsolódik, amit Szegedy-Maszák Mihály fogalmaz meg úgy a nyugatos fordításetika és -etika kapcsán: „*[m]ivel a fordítás mind az átírásnak, mind az értelmezésnek nagyon közeli rokona, csakis valamely értelmező fogalmazhatja meg annak a megfelelésnek a követelményeit, amelynek alapján azt állítja, hogy egy szöveg egy másíknak fordítása, átírása, értelmezése*” (Szegedy-Maszák 1998: 81).

Szilágyi Stănescu fordításainak utószavában jegyzi meg, némiképp mentegetőzve, hogy miért az utánköltést mint fordítói eljárást választja: „*Az În dulcele stil clasic⁴ muzsikál. Ezt a muzsikát, rím-ritmus-játékot próbáltam érzékeltetni, akár a tartalmi hűség rovására is. Hogy mennyire sikerült, döntse el az olvasó. Ennekem mindenesetre örömöm telt benne, sőt, kárörömöm is, ha arra gondoltam, hogyan fog bosszankodni az, aki a magyar változatot összeveti az eredetivel.*” (Szilágyi 1974: 98).

Ez a zeneiség, fokozott akusztikai jelleg nem csak az említett kötetben érhető tetten, de Stănescu teljes életművét végigkíséri, így mindenképp érthető, hogy a fordítói szándék miatt kísérte meg ezt a célnyelven is reprodukálni. Viszont, míg Szilágyi némiképp mentséggként hozza fel mindezt, ő maga is tudatosan azt tünteti fel a kötet alcímében, hogy „*Nichita Stănescu versei Szilágyi Domokos átköltésében*”,⁵ azaz látványosan ódzkodik a fordítás, műfordítás szótól. Az esetleges

⁴ Az *În dulcele stil clasic* Stănescu egyik legfontosabb kötete, Szilágyi Domokos több verset is lefordított belőle a *Víziorgonában*, a címadó verset viszont nem. Ezt a mulasztást rövidesen pótolta Zirkuli Péter, aki a kötet címadó versének címét így fordítja: „A klasszika édes stílusában” (Zirkuli 1978: 21)

⁵ Kiemelés tőlem.

fordításelemzők bosszúságát sejtí a forrásszövegtől való tartalmi eltérésekben, azért traduktológiai szempontból ez talán még izgalmasabb szövegváltozatokat eredményezett, mint ha mereven ragaszkodott volna a tartalmi hűséghez. Klaudy Kinga szerint „[n]émi általánosítással, de mondhatjuk azt is, hogy az irodalomelméleti megközelítés eminens művek fordítását vizsgálja, esztétikai és stilisztikai szempontokat is figyelembe véve és gyakran értékeli, éppen ezért gyakran normatív, ehhez képest a nyelvészeti szempontot nem csak a műfordítás mint végeredmény érdekli, hanem maga a folyamat, a döntési lehetőségek mérlegelése is érdekli, azok a tendenciák, melyek akár tömegesen is érvényesülnek, éppen ezért mindenképp deskriptív módon vizsgálja tárgyát.” (Klaudy 2006: 20–21). Ezen elvet követem saját műfordítói vizsgálataimban is: miféle döntések, fordítói és alkotói megfontolások mentén jött létre a versek célnyelvi változata.

A *Víziorgona* nem tagolódik ciklusokra, három Stănescu kötet, az *Alfa* (Editura Tineretului, 1967), az *11 elegii – 11 Elegies (11 elégia)*. Editura Eminescu, 1970; kétnyelvű, román-angol kiadás), valamint az *În dulcele stil clasic (A klasszika édes stílusában)*. Editura Eminescu, 1970) verseiből válogat. Azonban nem az eredeti kötetben megjelenő versek sorrendjében szerepelnek a szövegek, hanem Szilágyi egy sajátos mintázatot rajzol ki, önálló, összefüggő köteté szerkeszti a válogatást. Többnyire rövid szövegek kerültek bele, azonban akad pár nagyobb lélegzetvételi költemény is, mint például a *Tizedik* és a *Tizenegyedik elégia* is lefordításra került az *11 elegii (11 elégia)* című kötetből, mely Stănescu egyik legfontosabb kötetének számít, angol–román kétnyelvű kiadás is készült belőle. Szilágyi Domokos is e kiadás alapján dolgozott, így vélhetően az angol nyelvű fordításváltozatok is hatottak arra, ahogy végül megtalálta azt a költői eszköztárat, amellyel magyarul is visszaadhatja a forrásszövegek atmoszféráját.

A fordításkötetet a címadó vers nyitja, márpedig elemzéskor a címadó verset mindig külön figyelemmel érdemes vizsgálni, ugyanakkor a kötetnyitó szövegnek is kiemelt szerepe van. Hiszen ezzel a szöveggel találkozik először az olvasó, ez vezeti be az adott kötet nyelvi univerzumába, elkezdi azt az utazást, amelyen majd végig viszi a befogadót a könyv. Ha pedig a kettő egybeesik, akkor – túlzás nélkül – halmozottan hangsúlyos szerepet tulajdoníthatunk neki elemzéskor. A vers eredetileg az *În dulcele stil clasic* 1970-es kötetben kapott helyet. A kötetben Stănescu 64 verset ad közre, az *Orga de apă* című vers utolsó előtti helyen szerepel. Mint ilyen, nem tulajdonítható neki különösebben kiemelt pozíció, hiszen hangsúlyos figyelmet kötetnyitó, kötetzáró és címadó versnek érdemes elsősorban szentelni. Ehhez képest Szilágyi Domokosnál egyszerre válik kötetnyitó és címadó szöveggé – ez egyfajta jelzése is, hogy magát a verset reprezentatívnak véli a stănescui líra egészére. Viszont vélhetően a saját fordítását is belőle eminensnek gondolja – hiszen egy olyan fordítást, melyet kevésbé érez sikerültnek vagy saját részéről költői, műfordítói teljesítménynek, nem valószínű, hogy kötetnyitó és címadó versként választott volna.

5. „Királyi kertbe illő varázslat.” A *Víziorgona* című vers fordításának elemzése

Orga de apă

1. *Minunatul joc de ape foarte reci*
2. *din grădinile de regi*
3. *izbucnind din scurtă țeava*
4. *cea de fier*
5. *ca și otrava!*
6. *... care dragă meștere*
7. *scrie-n aer peștere*
8. *care dragă sunete*
9. *scrie-n aer umblete...*
10. *Minunatul joc de apă foarte rece*
din grădinile de rege, –
11. *când se-oprește și când țeava*
12. *iși coboară-n jos octava,*
13. *nimeni, vai, nu o mai crede*
14. *că tot ce-a făcut fu vreme,*
15. *vreme udă și jucată*
16. *care n-a fost niciodată!*

Víziorgona

1. *Jéghideg vizek játéka, csoda,*
2. *királyi kertbe illő, oda,*
3. *szökik rövid vascsővön,*
4. *hogy nem marad*
5. *kő kövön!*
6. *Van-e drága mestere,*
7. *hogy barlangot festene*
8. *levegőbe, van-e hang,*
9. *hogy nyomát őrizze hant.*
10. *Jéghideg vizek játékát, csodásat*
– királyi kertbe illő varázslat –
11. *ha elállítod, lezárod,*
12. *s esik a cső egy oktávot,*
13. *nem hiszi, jaj, senki, senki,*
14. *hogy volt ideje lenni,*
15. *Nedves idő tovajátszott,*
16. *mely sosem látott világot!*

A víziorgona, más néven a hidraulisz egy ókori római hangszer, a modern orgona előképének tekinthető. Feltehetően az egyik legrégebbi billentyűs hangszer, a hangokat a víznyomás hatására a sípokba beáramló levegő hozza létre. Tehát egyszerre a víz és a levegő hangszere, a tudomány és a művészet találkozása ez a hangszer, melyet mégis emberi kéz képes megszólaltatni. Maga a vers méltó a címhez: zene és csobogás árasztja el az egész szöveget. Rövid, dallamos verssorok, a csacsogó, harsány páros rímek mind a muzikalitás élményét fokozzák. Belső asszonáncok és ritmusváltások gondoskodnak arról, hogy ne telepedjen rá a versre a monotonia. A vers magában hordozza az ars poetica műfaját, az allegória abban csúcspontja ki, hogy a víziorgona dallamai hasonlóképpen szöknek elő, mint a költő gondolatai, és ahogy az orgonista érinti a billentyűket, úgy lesz a költő kézmozdulataiból létrehozott vers is zenévé. A költemény kifejezetten hangsúlyosan fejezi ki a zeneiségét, a csengő rímekkel, az alliterációk és dallamok játékoságával, melyek a nyelvi mágiát implikálják önmagukban.

Gyönyörűen rajzolódik ki a királyi kert csodálatos zenéje és mégis, ahogyan a hangok áramlanak a csöveken, hasonlóan a mérgező áramlásához, a játékoságuk mögött mély komolyság húzódik meg. Amikor a hanghullámok mesterségesen szólalnak meg, mintha barlangokat rajzolnának a levegőben, megtöltve azokat jelentéssel, tartalommal és térrel. Zene és költészet közvetlenül kötődik az előadáshoz, a hangzáshoz, a jelenléthez, és amíg ezt a költő maga előadja, megteremti, hangzással, értelemmel tölti fel, addig eleven lehet, de amihelyt kilép mögüle, az egész elnémul és eltűnik a pillanatnyiségben. Feltűnő, hogy a versben nincs

cselekvő, nincs jelen a zenész, a zene mintha magától áradna a hangszeren át: a költő maga a hangszer, a költészet pedig átárad rajta, ezáltal pedig, ha nem szól – és ha nincs, aki hallja –, akkor némaságába zártan okafogyottá válik léte. A költő nem teremtő, alkotó, hanem csupán maga instrumentum a költészet számára. Ugyanakkor azáltal, hogy egy ilyen antik hangszeret választ allegóriának, jelzi azt is, hogy a múlttal, a hagyománnyal aktív párbeszédben van, új hangot igyekszik adni a régi zenének, a saját költői eszközeivel.

A szöveg csengő-bongó ritmikussága is a zeneiséget idézi, az onomatopoeitikus szóválasztások is a vízcsöpögés akusztikáját hordozzák: „ape foarte reci”, „cea de fier”, „izbucnind din scurtă țeava” – ezekben a sok „c” és „cs” mássalhangzó, az explozívakkal váltakozva, mint „p” „d”, „t” olyan hatást keltenek mintha valóban a vízcseppek váltakozó ritmusú hangját hallanánk.

A fordítás a forrásszöveg játékoságát, ritmusát igyekszik visszaadni. A vízcsobogás hangját nem utánozza expliciten, azonban mind a sorvégi rímek, mind az alliterációk („Jéghideg vizek játéka”, „királyi kertbe”, „kő kövön”), valamint a belső rímek, asszonáncok („Jéghideg vizek”, „szökik rövid”, „elállítod, lezárod”) egyaránt erősítik a zenei párhuzamokat, ezzel pedig kompenzálja a forrásszöveg vízcsöpögést reprodukáló hangzását. Érzékelteti, hogy itt a muzikalitás halmozása poétikai funkcióval bír.

A vers páros rímekkel dolgozik, mindössze egyetlen sortörés bontja ezt meg a negyedik sor után, de voltaképp ott is inkább egy szünetet kell feltételezni, a magányos, nem rímelő sor után a sortörés megállást implikál – szünetet, amiképp a zenében is a hangjegyek közötti csönd is meghatározó. A fordítás is végig követi a forrásszöveg rímelését. Stănescunál többnyire kétszótagos, pontos rímek szerepelnek, Szilágyi fordításában is hasonló a helyzet. A második sorban az „oda” szó betoldásával hozza létre a „csoda” szóval a tökéletes rímet a „reci-regi” magyarítására. A szó betoldása nem okoz értelmi változást, és bár a „királyi kertbe illő” sorban ott az implicit helyhatározó, azonban a betoldás csak a játékos hangulatot erősíti, sem értelmén, sem hangvételén nem csorbít.

Az első két sor jóformán módosulás nélkül, teljes azonossággal megfeleltethető egymásnak: „Minunatul joc de ape foarte reci/ din grădinile de regi” – „Jéghideg vizek játéka csoda./ királyi kertbe illő, oda”. Tartja az eredeti vers trochaikus hullámzását, az első sor a fordításban is hosszabb a következőnél – ezzel is a dinamikát fokozva. A „csoda” szó azért is igen találó a „minunat” jelző fordítására, mert hangzásában is pompásan hordozza a vízcsobogás akusztikáját. A fordító onomatopoeitikus figyelme az egész versben szétárad.

Hatékonyan használja a szórendcserét az első sorban: a szó szerinti fordítás „a nagyon hideg vizek csodás játéka” lenne, azonban azáltal, hogy a „nagyon hideg” szókapcsolatot az expresszívebb „jéghideg” szóra cseréli, csak fokozza a líraiságot. A jég érzékelhető, tapintható lesz. Szintén apró módosulás a második sorban, amely szó szerint így nézne ki: „[amely] királyi kertekből való”. Ennek átfogalmazása, hogy „királyi kertbe illő” bár csupán árnyalatnyit változtat az értelmén: a lényeg az,

hogy a vizek játéka összefüggésben áll a királyi dicsőséggel, azonban ez a hangnem némiképp emelkedett, ezáltal jobban szolgálja a „királyi” szó konnotációit. Az „oda” helyhatározó betoldása pedig sem a sor értelmén, sem a stílusértékén nem változtat, azonban a tökéletesen összecsengő *oda-csoda* rímpár célszerűen fokozza a muzikalitást. Szintén ehhez járul hozzá a „királyi kert” alliteráció is.

Szorosan összekapcsolódik a következő három sor: „izbucnind din scurtă țeavă/ de fier/ ca și otrava!” – „szökik rövid vascsövön/ hogy nem marad/ kő kövön!” Itt a tartalmi hűséget áldozza fel, hogy reprodukálhassa a versforma játékosságát. Ez nem újszerű fordítói elv, már Arany János is eszerint fordította a Shakespeare drámákat, de Benő Attila a nyelvi játék fordításáról szóló tanulmányában is ezen álláspont mellett érvel, Babitsra támaszkodva: „*A játék gyakran fontosabb az értelemnél. Ilyen helyeken a játékot fordítjuk*” (Benő 2016: 61–66). Itt Benő amellet érvel, hogy olyan esetekben, ahol ilyen középponti szerepet kap a nyelvi játék, ott érdemes elengedni a tartalmi hűséghez való szigorú ragaszkodást és analógiákat keresni a célnyelvben. Ilyenkor célszerű a lexikai megfeleltetés helyett a forrásnyelvben érvényre jutó logikai, stilisztikai, hangalaki, szemantikai feszültségeket átültetni.

Szilágyi is eszerint jár el: az „otravă” – „méreg” fogalom konnotatív töltetét veszi alapul: a gyilkos, destruktív érzetet. Ugyanakkor a zeneiséget is szem előtt tartva esik választása a „nem marad kő kövön” szólásra. A „szökik rövid vascsövön” kifejezésben is a halmozott „ö” hang és az „s” és „cs” hangok szintén a vízcsöpögés akusztikáját imitálják, a „szökik–rövid” belső rímpár, illetve a „jéghideg [vizek] játéka”, „királyi kert”, „kő kövön” és a tökéletes sorvégi rímek mind hozzájárulnak a zeneiség tobzódásához.

Az ezt követő négy sor, mintha betoldás, megjegyzés lenne, tipográfiaailag is kissé külön áll a szövegtesttől. A szakasz mintegy refrénszerűen lüktet: „[...] care dragă meștere/ scrie-n aer peștere/ care dragă sunete/ scrie-n aer umblete [...]” – „[...] van-e drága mestere./ hogy barlangot festene/ levegőbe, van-e hang./ hogy nyomát őrizze hant [...]” Itt az első sorban lexikai megfeleltetés történik, amely akusztikailag is követi az eredetit: „care dragă meștere” – „van-e drága mestere”. A forrásnyelvi változat megszólításként érzékelhető, a „dragă” kimondottan a „kedves”, „szeretnivaló”, „értékes”, mely etimológiailag egy töről fakad a „dragoste” – „szeretet/szerelem” szóval, mindenképp pozitív értéktöltetet hordoz magában. Ehhez képest a magyarban a „drága” szintén érvényes a „kedves”, „szeretetreméltó” jelentésben is, azonban kissé ironikusabban is érzékelhető, a „drága” mint „költéses”. Ezért a „dragă meștere” inkább a „kedves mester” fordítást kívánná – ha nem tartanánk szem előtt a stilisztikai és akusztikai szempontokat. Viszont az, hogy az eredeti szöveg hangzását is érvényesen sikerült tolmácsolni a célnyelvben, jelentős értelemmódosulás nélkül, az sokkal szorosabb kapcsolatot hoz létre a forrásnyelvi verssel.

A második sorban a „festene” szó váltja fel az eredeti „scrie” ‘ír’ szót, ráadásul feltételes módba kerül. A megfelelő román mondatban nincs feltételes mód, szó szerinti fordításban inkább így hangzik: „Melyik kedves mester ír a levegőbe barlangokat”. Az „ír” itt alkotás, a levegőbe alkotás gesztusát idézi: barlangokat írni

a levegőbe, olyan alkotásokat, mely csatornázza a lég áramlatait, miközben egyszerre úgy van jelen, hogy nem létezik: a nem szemmel látható, mégis kreatív alkotás lenyomata. Éppen ezért az írás helyett a festés mint az alkotás aktusa, releváns szubsztitúció, hiszen a festő is hasonlóképp tesz valósággá nem létező világokat, mint az író. És itt az alkotás metaforájaként tételeződik mindkét változat.

Az „în aer” – „levegőbe” átcúsúzik a következő sorba, ami a román mondókaszerűségén leheletnyit módosít, azonban nem jár ez sem látványos gondolati töréssel, mert a következő sor is olvasható önmagában álló értelemegészként: „levegőbe, van-e hang”. Tehát itt megvalósul az azonos hatás elve úgy a forrásnyelvi, mint a célnyelvi szövegben. Azonban a hang „drága” jelzőjét, mely szóismétlés, elhagyja a ritmus kedvéért, csupán a „van-e” kérdőszót használja újra, ez azonban már kellőképpen hatásosan hozza a felsorolás, ismétlés általi kiszámíthatóságot, zeneiséget. A románban így szól: „care dragă sunete/ scrie-n aer umblete”, magyarul pedig „[levegőbe,] van-e hang,/ hogy nyomát őrizze hant...” A hang fókuszban van, hiszen az egész verset a zeneiség járja át: voltaképp a víziorgona csöveinek „barlangjára” utal ez a szakasz, illetve a zene hangjának járataira a levegőben, a melodikusságra, ritmikusságra. Éppen ezért a magyar szöveg is a tartalmi hűség rovására enged a forma átültetésének. A szó szerinti fordítás így hangzana: „melyik drága/kedves hang ír sétákat a levegőbe?” Nem sikerül lexikailag megfeleltetnie az „umblet” – „séta”, „sétálás” szót, azonban ezt kompenzálja azzal, hogy a „nyom” fogalmat hozza be, mert a sétálás közvetlen konnotációja a nyom hagyása, ezért hasonló érzékekre apellálnak. Ezért motivált ez a megoldás, hiszen a játékosságot sikerül megtartani, a szöveg pedig eleve nem a racionális logikát követi, hanem az asszociatív, expresszív, helyenként szürreális képalkotást részesíti előnyben. Márpedig a „séta” és a „nyom” egyaránt köthető a természethez, levegőhöz, felfedezéshez, talán a legnagyobb különbség, hogy a séta aktív cselekvésként folyamatában tárja fel a világot, addig a nyom statikus, diakronikusan visszafele olvasva lehet visszafejteni az eredettörténetét. Ez az eltérés semmiképp sem válik a szöveg kárára.

Viszont a szakasz negyedik sorába a „hant” főnevet kényszerül betoldani a rím kedvéért. Ez akusztikailag gyönyörűen rímel a „hang”-ra, jóformán hibátlan egybecsengés. A „hant” szintén a földhöz, természethez közelíti a szöveg világát, ami közel áll a „nyom” szemantikai mezőjéhez, így nem keletkezik diszkrepancia. Elsődleges értelme szerint a „hant” földkupac, azonban leggyakoribb szóösszetételként a „sírhanthant” formájában szerepel. Ugyanakkor a „hantolni”, „elhantol”, „kihantol” elsősorban a temetés, sírásás kontextusában szerepel, emiatt a játékosság behoz egy leheletnyi kriptaszellőt is. Mert úgy is értelmezhető lesz a szöveg, hogy a hang nyomát, maradványait, hagyatékát már csak egy sírhanthantban, egy temetőben lehet fellelni, márpedig ez a halál-pusztulás konnotáció egyáltalán nem sejlik fel ezen a szöveghelyen. Mindazonáltal mégsem mondható teljességgel motiválatlan, sikertelen választásnak, mert korábban a románban a vizek játéka „méregként” tör elő, a magyarban is „kő kövön nem marad”, ezért a pusztulás, rombolás, halál szele már korábban belebeg, anélkül, hogy rátelepedne a vers összhangulatára. Inkább csak a

háttérben sejtet, mintsem tolakodna, nem a gyász, tragédia lélektani súlyát hordozza magával, hanem csupán tudomásul veszi a mulandóságot, a lét–nemlét örök körforgását. Ez pedig az eredeti versben is végig jelen van, ezért a teljes szöveg felől olvasva helytálló megoldás. Ráadásul a forrásnyelvben itt negyedfeles trocheusok szerepelnek, ezt a magyarban is tökéletesen visszaadja a fordító, ahogy a háromszótagos rímeket is. Tehát formailag tökéletes ekvivalenciáról beszélhetünk, tartalmilag is közel azonosság áll fenn.

A 10–11. sor az első két sor ismétlése, apró módosítással: a többes számokból egyes szám lesz: „Minunatul joc de apă foarte rece/ din grădinile de rege”. Szilágyi is érzékeli, hogy itt nem pusztán az ismétlésre kerül sor, hanem hajszálynit módosul a mondat, ami nem okoz jelentős értelmi változást, azonban mégis észlelhető. Éppen ezért ő is apró módosítást eszközöl itt a verssorokon, anélkül, hogy tartalmilag eltolná őket: „Jéghideg vizek játékát, csodását/ – királyi kertbe illő varázslat –” formára. Ahhoz, hogy a rímhelyzet megmaradjon, be kell toldani a „varázslat” szót, mely szinonímiája végett a „csodás” szóval kapcsolódik a „minunatul” jelentésmezőjéhez. Fennáll a veszély, hogy szimmetriák halmozásával a vers monotonná, terheltté váljon, azonban eleve a sorismétlés, kis módosulással épp ezen a szöveghelyen történik meg, ami – ha zenei műként olvassuk, akkor – érzékelhető dallamvariációnak is. Éppen ahogy a két ismételt verssor majdnem azonos a vers elején elhangzottakkal, úgy lexikai szinten a „csodás” és „varázslat” szavak szinonímiája is ezt a variációt érzékelteti, éppen ezért ahelyett, hogy aláásná a verset és tautológiába fulladna, termékenyen járul hozzá a szöveg hangulatához és hangzásvilágához.

A 13–14. sor átültetése során is hatékonyan jár el a fordító: [jocul de apă] „când se oprește și când țeava/ își coboară-n jos octava” – „ha elállítod, lezárod./ s esik a cső egy oktávot”. Amíg a románban a „se oprește” feltételes módja használati útmutatásként is funkcionál, általánosítja az értelmet, a magyarban ezt rendszerint többes szám, első személyben, vagy egyes szám, második személy szerint ragozva használjuk. Pl. „ha elállítjuk, lezárjuk” lehetne érvényes megoldás jelen esetben, vagy épp az, amit Szilágyi használt: „ha elállítod, lezárod”. Itt nem egy expliciten megszólított „te” jelenléte szivárog be a versbe, hanem az általánossá terjesztett tapasztalat leírására szolgál az alkalmazott igealak, emiatt adekvát megoldásnak vehető. A románban itt sincs két szinonima, de ahogy az előbb is, úgy itt is a játékot, variálást, az azonos másságát és a másság azonosságát sodorja magával: amiképp Hérakleitosz folyója is minden lépéskor változik, úgy csorog örök változásban a jéghideg vizek játéka a versben. Ennek ilyen lexikai szintű érzékeltetése mindenképp poétikailag motivált megoldásnak számít.

Enjambement is szerepel itt a forrásszövegben, ezt azonban Szilágyi elengedi a rím tiszta csengésének érdekében, de két sorral később kompenzálja ezt, a 14–15. sort fűzi szorosabbra a soráthajlással: „nem hiszi, jaj, senki, senki/ el, hogy volt ideje lenni” – „nimeni vai, nu o mai crede/ că tot ce-a făcut fu vreme”. A „senki” ismétlése szintén csak a célnyelvi szövegben valósul meg, azonban hasonló hatást kelt, mint a korábban említett szinonimák használata, ezért szervesen épül bele a szövegbe,

a mondókaszerűséget erősíti. A látszólagos tautologikusságában épp ez a 15. sor nehezíti meg a fordító dolgát. Szó szerinti fordításban: „minden, amit tett/ csinált/ alkotott, idő volt” – ami önmagában hermeneutikai figyelmet igényel a megértéshez. Ráadásul számos értelemlehetőséget implikál: az alkotás, melynek befogadása mindig időben történik; az alkotás, melyet maga az idő alakít; az alkotás, mely az időt alakítja vagy akár teremti. A fordító az időben való létezés értelme mellett dönt, engedi a verset magáért zenélni. Ez a sor a forrásnyelvi szövegben is a vizek játékára utal vissza, annak idejére, ami komplex visszacsatolásként értelmezhető. Sikeresen oldja meg a fordító is, hogy a 15. sor állítmánya szintén a vizek játékához kötődik. Főleg, mert mindkét nyelvben szükség van egy pillanatra, amíg az olvasó visszafejti a hosszú mondat grammatikája mentén az alanyt, ez pedig dinamikusabb olvasmányélményt nyújt.

A vers két zárósora pedig szintén szépen gördül: „vreme udă și jucată/ care n-a fost niciodată!” – „nedves idő, tovajátszott,/ mely sosem látott világot!” Lexikailag megfeleltethető az utolsó előtti sor a két nyelvben, a „jucată” viszont nem „eljátszott”, hanem a „tovajátszott” formában szerepel. Az, hogy egy adott fogalomhoz milyen igekötő társul a magyar nyelvben, azt a fordító esztétikai, poétikai és nyelvérzéke határozza meg. A „tovajátszott” megoldás azért érezhető relevánsnak, mert bár enyhén emelkedettnek, finomkodónak hat, jól érzékelteti az irányulást: az innen valahova máshova eljárás időt, azaz: magának az időnek a folyását.

Szintén értékes megoldást alkalmaz a zárósorban: a „n-a fost niciodată” – „soha nem létezett” szókapcsolatot egy azonos jelentésű, de konnotációkban gazdagabb változattal cseréli: a „soha nem látott világot” megoldással. Amíg a „soha nem létezett” absztrakt, megfoghatatlan, addig a „világ látása” érzékszervre való hatása révén befogadhatóbb, ezért poétikailag célszerűbb megoldás.

6. „Egy szó nyomorékjai.” Az *El se jössz* című vers fordításának elemzése

N-ai să vii

N-ai să vii și n-ai să morți
N-ai să șapte între sorți
N-ai să iarnă, primăvară
N-ai să doamnă, domnișoară.

Pe fundalul cel albastru
din al ochiului meu vast
meteor ai fost și astru
și încest ai fost, prea cast.

Uite-așa rămânem orbi
surzi și ciungi de un cuvânt.
Soarbe-mă de poți să sorbi
„S” e rece azi din sunt.

El se jössz

El se jössz és el se holsz,
El se hét se húz a sors,
El se tél se tavaszokba,
El se asszony, kisasszonyka.

Rávetít suhanva kéklő
hátterére nagy szemem;
üstökös vagy, égi ékkő
vérfertő-szeplőtelen.

Így maradtunk, lásd, vakok,
egy szó nyomorékjai.
Lényem szívd, ha szívhatod,
hül az én, hevül a mi.

Mágikus-misztikus világba kalauzol a vers, a szavak kimozdulnak grammatikai kötöttségükből, a szemantikai bizonytalanság ugyanakkor termékeny feszültséget is ébreszt. Mintegy ráolvasásszerűen szól a szöveg, vagy mintha tényrjóslat lenne, elbűvöl, megbabonáz és tudja a jövőt: a sorsot, a telet, az idő múlását előre (télből tavaszba), és hátra is (asszonyból kisasszonnyá). A földi mágia és a kozmikus erők állnak itt össze, ami megint az eminescui hagyomány folytatásaként is értelmezhető, ugyanakkor a töredékesség és hermetikusság egyfajta ironikus távolságot implikál.

A költemény dalszerű, rövid, csengő, mindössze három, metrikailag kötött négyesoros szakaszból áll. A szakaszok metruma egyszerű: négyes-negyedfeles, trochaikus versszerkezetű sorok, páros rímmel. A rövid szöveg fordítása eleve csak látszólag kecsegtető: abban rejlik a fő veszélye, hogy a rövideg miatt a fordítónak nem jut elég tér az eselleges tartalmi-formai-stilisztikai veszteségek kompenzálására a későbbiekben. A vers „huncutsága” abban áll, nem csupán kötött formában íródott, de tele is van halmozva mindenféle szójátékokkal és agrammatikus eljárásokkal. Emiatt pedig nem csupán – a formahűségen túl – a stilisztikai regiszter, esztétikai és poétikai minőség tolmácsolása a fordító feladata, de ki kell találnia egy olyan nyelvezetet, amely hasonló mértékben roncsolt, hibás és fordítja ki a magyar grammatikát és szintaxist a sarkaiból, mint azt az eredeti szöveg teszi a románnal. Stănescu több ilyen költeményt is írt, amelyben a nyelvtani szabályokat lelkifuralás nélkül rúgja fel – épp azért, hogy a szavak mögötti értelem és rejtett rendszerek összefüggéseire lelhessen rá. Szilágyi Domokos viszont ezt a szöveget rendkívül jó arányérzékkel tolmácsolta – kivéve az utolsó sort, ahol meglátásom szerint kissé melléfog, de ezt kifejttem a maga idején. Inkább kezdjük a legelején.

Már első sorában feladja a vers a leckét a „vii” szó homonimáinak értelmét kiaknázva. „N-ai să vii și n-ai să morți” – „El se jössz és el se holsz” – szól az első sor. Az első szakaszt eleve megnehezíti, hogy minden sor a „n-ai să” szókapcsolattal kezdődik, ezt a repetitív sorkezdést a célnyelvi változatnak is illik tükröznie. Stănescu azzal teszi különlegessé a mondatot, hogy a „vii” hangalak egyszerre két dolgot is jelent, attól függően, hogy igeként vagy igei melléknévként olvassuk. Igeként az „a veni” – „jönni” ige második személy, egyes számú alakja, igei melléknévként pedig a „viu” – „élő” többes száma. Ettől kezdve a versszak azzal játszik, hogy különböző szófajú fogalmakat használ az igei állítmányok helyett. Viszont a „n-ai să vii”, ahogy a címben is szerepel, valóban értelem szerinti fordításban körülbelül a „nem fogsz eljönni”, azaz az „el se jössz” jelentésben érvényesül. Ezt bontja meg a „n-ai să morți” grammatikailag helytelen alak, amelyben a „morți” jelentése: a „halott” többes száma. Akár a magyarban, a románban is egyszerre érvényesül főnévként és melléknévként, viszont semmiképp sem működik igeként, pedig a konstrukció, amelyben szerepel, ezt követelné meg.

Mégis, szemantikailag magyarázható a megjelenése: a „vii” és a „morți” melléknévi alakjukban egymás antonímái. Innen nézve pedig, ha a „vii” szót az első szerkezetben nem igeként, hanem főnévként olvasom, akkor szétfeszíti a mondatot.

Ezzel a gesztussal rávilágít a vers arra, hogy a konvenciók mentén hányszor manipulál minket az értelem. Kikezdi a logikát, hogy rávilágítson azokra az összefüggésekre, melyek mindig is ott voltak a szavak elsődleges értelmének és a megszokások takarásában. Épp ebben rejlik a vers ereje: ha a grammatikai kapcsolódás megszakad, akkor milyen viszonyok mentén képződnek meg az összefüggések az egyes fogalmak között? A „vii” és a „morți” nem véletlenszerűen jelennek meg, hanem az értelem két pólusának ellentétéként tételeződnek: ez a viszony túlmutat a grammatikán, felerősíti a szemantikai mezők erőtereit. Ennek irányában tájékozódva döntött úgy Szilágyi, hogy ezt a következőképpen fordítja: „El se jössz és el se holsz”. A szójátékot természetesen nem tudta felcserélni, de érezte, hogy itt a játék túlrágyog a tulajdonképpeni értelmén, ezért ezt őrizte meg. A homonímiát képtelen visszaadni, ezért döntenie kell, és a nyelvtanilag helyes opció mellett dönt, az igei értelmet választja. Ez azért szerencsés, mert az eredeti vers is az első sor végén okoz meglepetést, addig teljesen belesimul a konvencionális nyelvhasználatba.

Viszont a homonímiát behozza az „el se holsz” megoldás, aminek hangzása kissé régies, viszont benne van a „sehol” hangalakja is. Márpedig a „jössz” és a „sehol” szemantikailag termékeny feszültséggel viszonyulnak egymáshoz, mert a jövés implikálja a tér jelenlétét, a „sehol” pedig pont, hogy a tér hiányát artikulálja. Azáltal, hogy a „jössz” igével kerül egy térbe az „és” mellérendelése révén, grammatikailag sejteti, hogy valamiféle kapcsolat van a két fogalom között.

A „se–se” felsorolás mindkét alakzata megnyilvánul József Attila *Tiszta szívvel* című versében: az első szakasz csupa felsorolás, viszont ezek mind egymás mellé rendelődnek: az anya, apa, Isten, haza, bölcső, szemfedő, csók, szerető bár első ránézésre egymástól távol álló fogalmak, azáltal, hogy kontextuálisan viszonyulnak egymáshoz a felsorolás révén, létrejön közöttük a szemantikai viszony. Szilágyi megoldása azért is izgalmas, mert ezáltal a vers párbeszédbe kerül József Attila közismert költeményével, így a célszöveg ismerőssé válik. Ezáltal pedig közelíti a forrásszöveget a magyar kultúrához, az olvasó számára könnyebb kapcsolódni, hiszen már ismert tudásanyagot mozgat meg. Ezzel az eljárással pedig szintén a nyugatos műfordítói hagyományhoz kapcsolódik, hiszen, amint erre Szegedy-Maszák Mihály is utal tanulmányában: „Babits és az ő elveit valló Rába György is úgy vélte: »A fordítás sikerének nem a forrásszöveghez való hűség a föltétele, hanem az, hogy az átköltés képes-e beilleszkedni a cél nyelv hagyományába.«” (Szegedy-Maszák 1998: 65).

A második sorban számnév kerül az ige helyére: „N-ai să șapte între sorți” – „El se hét, se húz a sors.” Stănescunál azért kerülhet a hetes és a sors, jobban mondván kerülhetnek a sorsok egymással szemantikai relációba, mert a hetes szám konnotációi között ott hordozza szimbolikusan mind a vallási, mind a népi kultúrából, a mesékből, a szerencsét. Többek között olyan jelentéseket görget magában, mint például a hét főbűn, hétfejű sárkány, hét mennyország, Róma hét dombja, a hét napjai, a hét szabad művészet vagy épp a hét tenger. Ezek többségében ott rejtőzik a misztika,

amely pedig szoros kapcsolatban áll a sorssal, illetve annak kifürkészhetetlenségével. Eleve a „tragere la sorți” – „sorshúzás” során lehet megtenni a *szerecsés számokat*. A nyelvtani szabályok megbontása révén pedig nagyobb hangsúly kerül a hetes számra és a sorssal való összefüggéseire. Magyarul Szilágyi megtartja az „el se hét” szó szerinti átültetését, a maga nyelvtani törésével, azonban érzékeli, hogy a románban, bár nincs ige, az „între sorți” magába foglalja a több sors felé való széttartást. Ezt a következő betoldással kompenzálja: „se húz”. Ez a nyelvi játék szervesen illeszkedik a kontextusába: megmarad a „hét” agrammatikussága, a sorssal való szemantikai összeköttetése, viszont a „se húz” bináris oppozícióba kerül a „se hét” fogalmával. A húz hangalakban majdnem azonos a „húsz” számnévvel, kvázi-homonimái egymásnak. Ez a kétféle értelem pedig azért képes egyszerre működni, mert a „hét” számnévvel került kapcsolatba a „húz” szó, viszont – ahogy már az előző sor is felvetette –, az olvasó érzékeli, hogy nem a nyelvtani szabályszerűségek, hanem egyéb fogalmi és gondolati struktúrák mentén kell a kapcsolatokat létrehozni. Megfordítja a nyelvet és a szavak jelentése mögé tekint, feltár összefüggéseket, amiket a hagyományos szövegalkotási eljárások és nyelvszemlélet perspektívái nem bírnak felismerni önmaguk rendszerén belül gondolkodva.

A harmadik és negyedik sor már nem dolgozik ilyen látványos bináris oppozíciókkal, éppen ezért egymással párhuzamos viszonyba kerülnek. A „N-ai să iarnă, primăvară/ N-ai să doamnă, domnișoară” – „El se tél, se tavaszokba,/ El se asszony, kisasszonyka” magyar fordításának szavai, a nyelvtani döccenővel együtt lexikailag megfeleltethetők egymásal. A magyar a ritmus és rím végett toldalékolja a szavakat, azonban ettől semmilyen lényegbeli értelem módosulást nem szenvednek. Ami itt az érdekes: a két sor egymás tükörképeként működnek. A románban a „doamnă” – „iarnă” szavak, valamint a „domnișoară” – „primăvară” szavak a rím és ritmus által is egymásra simulnak, ugyanígy a mondatban elfoglalt helyük folytán is. A magyarban lehetetlen volt a belső rímet is reprodukálni, viszont az analógia létrejön. Mindezek felett a trochaikus lejtés és a csengő páros rímek is végig jelen vannak az egész versben.

A második szakaszban visszafogja a nyelvi játékokat, itt inkább a sajátos szórend révén kelt archaikus hatást, ami némiképp patetikusnak, ironikusnak hat. Bár vált a hangnem némiképp, nem üt el az előző által felépített légkörtől: a humorosság, játékosság, valamint az ellentétek és perspektívák kimozdítása továbbra sem csitul. A rím itt páros rimből keresztrímbe vált, ezáltal módosítja a vers gondolatrítmusát is, hiszen nem kétsoronként, hanem csak a szakasz végén zárul össze a rímhelyzet által felépített elvárás. „Pe fundalul cel albastru/ din al ochiului meu vast” – „Rávetít suhanva kéklő/ háttérére nagy szemem.” A magyar kevésbé bírja el az állítmány nélküli halmozást, mint a román, épp ezért betoldja Szilágyi a „rávetít” igét, ami rendkívül pontos, mégsem billenti ki a mondat értelmét: a háttér síkjával való viszonyt jól érzékelteti a „rávetít” ige. A „vast” – „tágas” helyett a „nagy” jelzőt választja, mert a „széles, tágas” eleve képzavar-gyanút keltene az amúgy is telített költői képben,

ráadásul bőségesen van itt jelző, határozó, ami elég specifikus, mint a „kéklő, suhanva”, de a „rávetít” ige is nagyon konkrétá teszi a képet. Éppen ezért egy, a „nagy”-nál emelkedettebb stílusú jelző jó eséllyel édesítené túl a mondatot, ami pedig önmagában is elég mézes. A „suhanva” pedig előrevetíti az „üstökös” szó jellegét. Ez azért előnyös, mert a forrásnyelvi mondat állítmány-nélkülisége eleve várakozást kelt, a gondolat feszülten figyel, majd újra rendezi a hallottakat, amint elér az állítmányig. Az „üstökös” pedig visszacsatol a „suhanva” határozóhoz, egységes szemantikai teret alkotnak, így szépen karolja magába a mondatot, nem feszíti szét azt.

A harmadik-negyedik sor a szakaszban így hangzik: „meteor ai fost și astru/și incest ai fost, prea cast.” – „üstökös vagy, égi ékkő,/ vérfertő-szeplőtelen. A meteort üstökösnek fordítja, mely bár csillagászatilag nem azonos, azonban szimbolikusan termékenyebb az „üstökös” fogalom, ugyanakkor a versben szereplő tulajdonságaik révén nincs jelentős eltérés. Az „astru” szóban egyszerre ott az „ég”, de amíg a „ceresc” szó sokkal telítettebb metaforikus jelentéssel, az „astru” sokkal konkrétabban az „ég” fizikalitására utal. Ezt sajnos a magyarban lehetetlen visszaadni, viszont az „égi ékkő” betoldás, amellett, szépen járul hozzá a vers zeneiségéhez, szintén nem megy a szöveg ellen: az „üstökös” mint fényes jelenség és mint kő, mely értékes, szemantikailag szépen társul az „ékkő” jelentéshez, viszont ez a metaforikus, sőt, mondhatni, metonimikus viszony mégis látványosan lírai. A szakasz utolsó sora szintén sikeres megoldás: amíg a szakasz elején betoldott egy igét az érthetőség végett, itt kompenzálja azzal, hogy a román „ai fost” segédigét kiiktatja. A magyar nyelv szóképző lehetőségeit üzemelteti, és egyetlen szóvá sűríti a forrásnyelvben található oximoront: „vérfertő-szeplőtelen.” Ez a sűrítés jót tesz a szövegnek, hatékonyan irányítja a fókusz erre zárósorra, amely súlyos, de bírja a terhelést. Az oximoront élteti az első szakaszban mozgásba hozott szemantikai sík, mely az ellentétek közötti surlódások mentén tájékozódott.

A harmadik szakasz első sorában ismét teljes egyezéssel találkozunk, pusztán a szórend cserélődik: „Uite-așa rămânem orbi” – „Így maradtunk, lásd, vakok”. A szórend csere révén ízesebb a magyar mondat és gördülékenyebb a trochaikus ritmus, de lényegi változásról nem beszélhetünk. Az eredeti paradox humora is szépen tükröződik a „lásd, vakok” szókapcsolat fókuszba helyezésével. A második sorba viszont apró értelmi módosulás is becsusszan: „surzi și ciungi de un cuvânt” – „egy szó nyomorékjai”. Kiesik a „surzi” – „süketek” szó, ami pedig elég hangsúlyos abban az értelemben, hogy maga a szó csonkít meg, de pont a létmódja által: a hallás és olvasás által vakít és süketít meg. Tehát nem öncélú csonkításról van szó, hanem a lényege okozza a kisülést. Túlzás lenne azt állítani, hogy ettől kisiklik a vers, viszont elegáns lett volna ezt az értelmet is átültetni. Viszont a harmadik sor ismét azonosságot mutat: „Soarbe-mă de poți să sorbi” – „Lényem szív, ha szívhatod”. Teljes szószerintiségben inkább a „Szív [engem], ahogy csak szívni bírsz” lenne, viszont ez fölöttébb üresnek, tét nélkülinek érezhető, ráadásul a rímhelyzet is kérte a „szívhatod” alakot. A „lényem” explicitálása pedig kissé absztraktabbá, elvontabbá teszi a „szív” szó szexuális konnotációját, ez pedig rendkívül hatékonyan kerül el

az elbagatellizálódás fenyegetését. Bár a „soarbe-mă” kifejezésben is benne foglaltatik ez a szexuális konnotáció, de elvontan; inkább az „idd ki lényem az utolsó cseppig” jelentése érvényesül a forrásnyelvi szövegben. A vers zárósort viszont jóval kevésbé találónak érzem a többi részéhez képest: „»S« e rece azi din sunt.” – „Hül az én, hevül a mi!” Míg az eredetiben a kihülés, a felszívódás jelentés artikulálódik, addig a magyar fordítás behoz egy „összeolvadást” és „hevülést”, amely reményteljességet, beteljesülést implikál. Azáltal, hogy az „S” kihül a „sunt” szóból, marad az „unt” – „vaj” jelentésben. Ez a vers kontextusában, amelynek valóban a nyelv szavakon túli összefüggéseit kutatja, azt is magával vonja, hogy az „én” létezése, létmódja hasonlatos a „vaj” létmódjához, mégpedig abban az értelemben, miszerint a kettő egyenjogú létező a kozmikus, nyelven túli rendszer összefüggéseiben. Eleve a *Necuvintele* – *A nem-szavak* című kötet részeként a szavak jelentésén túli jelentését érdemes keresni. Viszont itt az én nem a „mi” közösségében melegedik össze a megszólítottal, hanem a létezők összességével. Ez viszont kevésbé domborodik ki a magyar változatban, melyben inkább a szerelmi lírához közelítő gesztus érzékelhető, miszerint az individualitás magányos létmódja megszűnik és újraértelmeződik a társas létezésben. Viszont a célnyelvi mondatban sokkal erősebb kéjvágy lüktet, mint a román változatban, ráadásul úgy, hogy épp az előző sorban vonja vissza a szexuális feszültséget. Ezáltal pedig pont ellentétes irányú mozgást végez, mint az eredeti szöveg. Míg az a kihülésben végződik, addig a fordításban a hevülésben fokozódó vágyban ér véget a szöveg, ennek következtében teljesen más végkicsengése lesz.

A *N-ai să vii – El se jössz* című versben azonban – az utolsó sor kivételével – parádés megoldásokkal reprodukálja az eredeti szövegben felmerülő szemantikai torlódásokat, nyelvi játékokat és agrammatikus megoldásokat, sőt, sikeresen teremt újra ezt a nyelvezetet a célnyelvi környezetben. Ebben pedig Szilágyi megfelel Walter Benjamin elvárásának, aki azon az állásponton van, hogy a műfordító számára: „[e]z a feladat: megtalálni a fordítás nyelvére irányuló olyan intenciót, amelyből az eredeti mű ver visszhangot azután az új nyelvi közegben”⁶ (Benjamin 1980: 79). Szilágyi megtalálja a termékeny összefüggéseket és azokat engedi tovább sarjadni a műfordítás szövegében, nem stilizálja túl, mégis kellően kompenzál – például a „se húz a sors” betoldásnál. Mindezt teszi úgy, hogy közben teljes mértékben megtartja az eredeti vers formáját, az első szakasz sorkezdő ismétlődéseit, a páros- és keresztíretek váltakozását, valamint a szöveg ritmusát is.

7. Összegzés

E két fordítás jellemző példája a kötetnek, de a hasonló nyelvezet, szójátékok és rímek halmozása, alliteráció és zeneiség kíséri végig a teljes *Víziorгона* kötetet. A szabadverseket is játékosság, lebegés, humor és ironia jellemzi, miközben nem

⁶ Tandori Dezső fordítása stilizál. Az angol fordítás precízebben fogalmaz: „The task of the translator consists in finding that intended effect [Intention] upon the language into which he is translating which produces in it the echo of the original” (Benjamin 1969: 76).

válik parodisztikussá a mágikus világ és expresszív képalkotás harmóniájának köszönhetően. Szilágyi ezekben a versekben Nichita Stănescu könnyedség és fajsúlyosság között egyensúlyozó arcát mutatja meg, a nyelvi leleményességét, a szemantikai rétegekkel való bátor játékát, a személyes és filozofikus líra közötti oszcillációját.

Szilágyi fordítói módszereire jellemző: a formahűség, a zeneiségre való törekvés, az értelem többé-kevésbé megtartása, azonban ott betold vagy kihagy, ahol a költői minőség vagy a szöveg értelmezhetőségének rovására menne a szöveghűség. Játékos, mozgalmas szöveget alkot a célnyelven is, felismeri Stănescu szerzői szándékát, tudja, hogy a nyelvjáték hatékony reprodukálása fontosabb, mint az értelem szerinti hűség. Figyel arra, hogy nyelvileg koherens célszöveget alkosson, a köznyelvhez közelebb álló nyelvi megoldásokat részesíti előnyben, ahol lehet. Ugyanakkor bátran használ szimbolikájában telített fogalmakat, ahol lehetősége van, ezáltal a vers líraiságát fényesítve, mivel a forrásszöveg is fokozottan lírai, némiképp ironikus, a nyelvvel és grammatikával szabadon bánó vers. Az nyilvánvaló, hogy a stilisztikai és retorikai ekvivalencia prioritás Szilágyi számára, nem a tartalmi-lexikai ekvivalencia. Lazán belenyúl a szövegbe, átírja, értelmezi, ha kell, de csak azon szöveghelyeken, ahol a szó szerinti fordítás jóformán lehetetlenné válik. Zenei élmény, akusztikai érzékenység, poétikai precizitás jellemzi. Szilágyi Domokos átkölti, újraírja a verseket magyar nyelven, hogy azok eleven, lüktető szöveggé váljanak. A folyamatos kreatív, alkotó tevékenységen átszűrődik a költői személyisége, viszont ezáltal érvényesül Babits elvárása a műfordítással szemben: „költőt csak költő fordíthat” (Babits 1924). Orbán Ottó töpreng el Weöres *Dzsajadéva* fordításának utószavában, hogy vajon a végeredmény az valóban a *Dzsajadéva* versnyelve lesz-e, vagy inkább a Weöresé, de arra a konklúzióra jut, hogy ez talán mindegy is, a lényeg, hogy „a magyar nyelv bizonyosan” (Orbán 1982: 122). Hasonló következtetéseket vonhatunk le Szilágyi Domokos Nichita Stănescu „átköltései” kapcsán is. A lényeg, hogy végeredményben egy roppant izgalmas költői világba kaphat betekintést az olvasó, átérezheti, miért is tölt be olyan fontos szerepet Stănescu a román irodalmi kánonban.

IRODALOM

- Babits Mihály 1924. *Könyvről-könyvre. Shakespeare fordítás.* Nyugat, 1924/3. <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00352/10643.htm>
- Balogh József 1984. *Nichita-Prométheus.* Művelődés 37 év. 2. sz. 36–37.
- Baltag, Nicolae 1978. *Nichita Stănescu. „Laus Ptolemaei”.* = Uő.: *Polemos.* Cartea Românească Kiadó, Bukarest. 81.
- Băileşteanu, Fănuş 1979. *Abside. Esszék.* Eminescu Kiadó. 200–201.
- Benjamin, Walter 1980. *A műfordító feladata.* = Uő.: *Angelus Novus.* Ford. Tandori Dezső. Magyar Helikon, Budapest. 69–86.
- Benjamin, Walter 1969. *The Task of the Translator.* = Uő.: *Illuminations. Essays and Reflections.* Schochek Books, New York. 69–82.

- Benő Attila 2016. *Nyelvi játék és fordítás*. 2016. Korunk, XXVII évf. 4. sz. 61–66.
- Călinescu, Matei 1960. *Nichita Stănescu*. Gazeta Literară, 7 évf. 39 sz. 2.
- Demény Péter 2018. *Szilágyi Domokos-szótár*. = Látó, 29 évf. 7. sz. 98–101.
- Fekete Vince 2012. *Vérfertő-szeplőtelen*. Székelyföld, 16 évf. 5 sz. 171–172.
- Forget, Philippe 1986. *Szóhűség és szöveghűség a fordításban*. Helikon, 1986/1–2. 96–104.
- Gadamer, Hans Georg 1994. *Az „eminens” szöveg és igazsága*. = Uő. *A szép aktualitása*. Ford. Bonyhai Gábor. T-TWINS Kiadó, Budapest, 188–201.
- Gadamer, Hans Georg 2004 *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor, Fehér M. István. Osiris Könyvkiadó, Budapest.
- Klaudy Kinga 2006. *Bevezetés a fordítás elméletébe*. Scholastica Kiadó, Budapest.
- Orbán Ottó 1982. *Utószó*. = *Dzsajadéva: Gíta-Góvinda. Pásztorének*. Magvető, Budapest, 121–122. Weöres Sándor fordítása Vekerdí József nyersfordítása alapján.
- Ráduly János 1975. *Nichita Stănescu: Víziorgona*. Igaz Szó, 1975. 23. évf. 7–12./9. sz. 258–259.
- Soltész József 1974. *Orgona vízen és... szárazon*. Utunk, 29. évf. 44 sz. 5.
- Stănescu, Nichita 1957a. *Versek*. Tribuna, 1. évf. 6.sz. 5.
- Stănescu, Nichita 1957b. *1907 [vers]*. Gazeta Literară, 4. évf. 12. sz. 3.
- Stănescu, Nichita 2018. *Opere. Volum I*. Academia Română – Fundația Națională pentru Știință și Artă – Muzeul Național al Literaturii Române, Bukarest.
- Szász János 1983. *Nichita és Szisz*. A hét, 14 évf. 14 sz. 9.
- Szegedy-Maszák Mihály 1998. *Fordítás és kánon*. Irodalomtörténet 29/79 évf. 1–2. sz. 63–82.
- Szilágyi Domokos 1974. *Víziorgona. Nichita Stănescu versei Szilágyi Domokos átköltésében*. Kriterion, Bukarest.
- Zirkuli Péter 1978. *Nichita Stănescu versei*. [Válogatott fordítások] Európa Könyvkiadó, Budapest.

JOC DE APE FOARTE RECI. STUDIU DE CAZ AL TRADUCERII A DOUĂ POEZII
DE NICHITA STĂNESCU, REALIZATE DE DOMOKOS SZILÁGYI

(Rezumat)

Acest studiu de caz analizează traducerea în limba maghiară a două poezii de Nichita Stănescu de către Domokos Szilágyi. Prima parte a lucrării schițează pe scurt viața și poetica lui Nichita Stănescu, subliniind rolul pe care l-a avut în poezia românească a secolului XX. Contribuția acestuia a adus un aport de originalitate și de inovație lingvistică în poezia română, ceea ce se traduce printr-o complexitate sporită și, astfel, printr-o dificultate sporită la transpunerea în alte limbi. Domokos Szilágyi, el însuși poet și traducător recunoscut, a tradus mai multe poezii de Stănescu în cadrul antologiei intitulată *Víziorgona (Orga de apă)*. Aceste traduceri au fost aclamate atât de contemporani, cât și de posteritate.

A doua parte al acestui studiu oferă o analiză mai aprofundată și mai detaliată a traducerii în limba maghiară a două poezii de Nichita Stănescu (*Orga de apă* și *N-ai să vii*), realizată de Szilágyi. Analiza nu se concentrează doar pe aspectele tehnic-lingvistice ale traducerii, ci tratează caracteristicile muzicale și poetice ale celor două texte. În cadrul acestui proces, sunt discutate jocurile de limbă, subtilitățile gramaticale, transferabilitatea rimelor și a ritmului, luând în considerare criteriile de echivalență aplicate în traducerea literară. Pe lângă abordarea tehnică, analiza evidențiază și aspectele creative și de creație ale muncii de traducere. Lucrarea cercetează în ce măsură traducerea poate fi privită ca un act creativ și o activitate creatoare în sine și explorează modul în care traducerea reflectă atmosfera operei originale și deschide noi dimensiuni în limba-țintă.

Cuvinte-cheie: traducere literară, traducere de poezie, poezie românească, echivalență, joc de limbă, rimă, ritm, muzicalitate, Domokos Szilágyi, Nichita Stănescu, *Orga de apă*.

A GAME OF ICY WATERS. A CASE STUDY OF DOMOKOS SZILÁGYI'S TRANSLATION
OF TWO POEMS BY NICHITA STĂNESCU

(Abstract)

This case study examines the Hungarian translation of two poems by Nichita Stănescu done by Domokos Szilágyi. The first part of the paper briefly outlines the life and poetic art of Nichita Stănescu, emphasizing the significant role he played in 20th-century Romanian poetry. Stănescu's contribution brought originality and linguistic innovation to Romanian poetry, aspects that are highly complex and therefore challenging to convey in other languages. Domokos Szilágyi, himself a recognized poet and translator, translated several poems by Stănescu in the anthology titled *Víziorgona (Water Organ)*. These translations were acclaimed by both contemporaries and later generations.

The second part of the study provides a deeper and more detailed analysis of Szilágyi's Hungarian translations of the two highlighted poems (*Orga de apă, N-ai să vii – Water Organ, You Won't Come*). It not only focuses on the technical aspects of linguistic translation but delves into the musical and poetic characterization of the poetic texts. Within this process, discussions revolve around playful use of language, grammatical subtleties, the transferability of rhymes and rhythm, while considering the equivalence criteria applied in literary translation. Beyond the technical approach, the analysis highlights the creative and artistic aspects of the translation work. The study explores to what extent translation can be viewed as a creative act and a creative activity in itself and examines how it intertwines with the atmosphere of the original work and opens up new dimensions in the target language.

Keywords: literary translation, poetry translation, Romanian poetry, equivalence, language play, rhyme, rhythm, musicality, Domokos Szilágyi, Nichita Stănescu, *Water Organ*.

Babeş-Bolyai Tudományegyetem
Hungarológiai Doktori Iskola
Kolozsvár / Cluj-Napoca, Horea 31
andreferenc92@gmail.com