

Olty Péter

# Magyar rugóritmus

EGY IDEGEN VERSRENDSZER HONOSÍTÁSÁRÓL

Gerard M. Hopkins kései műveinek metrikája, az ún. rugóritmus [*sprung rhythm*]<sup>1</sup> a magyar költészet számára jobbára ismeretlen: versrendszereinkkel való összehasonlítása, nyelvünk ritmuslehetőségeivel való egybevetése ezidáig nem történt meg, az eredeti szövegeknek megfeleltethető hangzás fordítói kikísérletezése előzmény nélküli. Az 1985-ös *Thomas Hardy és Gerard Manley Hopkins versei* című kötet húsz *sprung*-darabot is közvetít, rímes szabadversbe, licenciás jambusba, vagy e kettő átszüremléses keverékébe ültetve át őket.<sup>2</sup> Megfelelő fordítása elé a szakirodalom hozzáférhetőségének hiánya ma már nem gördít akadályt. Mi több, 2018-tól a teljes Hopkins-életmű hét kötetbe rendezve, végre kritikai kiadásban is elérhető. A magyar rugóritmus lehetőségét keresve azonban az is világos: értő befogadása érdekében a transzpozíció folyamatát nyilvánosan is érdemes dokumentálni. Az alábbiakban saját műhelymunkámba adok betekintést, ismertetve a *sprung* magyarításának dilemmáit és megoldási alternatíváit.

Mivel a ritmus visszaadásának követelményét nem biztos, hogy a fordítói szakma egésze magától értetődőnek tartja, rövid apológiával kell indítanom. Jelen esetben a formahűség nem pusztán a versfordítás nyugatos szokásrendjének hagyatéka, hanem a Hopkins-lírárt alakító, *l'art pour l'art* vonásokat mutató szépségfelfogásnak is szól. A lefordítandó versek ritmusa ugyanis e költő számára nem pusztán eszköz volt – nem valamely tartalom zenei leképezése, melyet az értelmi töltet túlaradása generál – hanem a többi metanyelvi stíluseszközzel társulva uralkodó esztétikai komponens, cél. „Úgy van szerkesztve ez a beszéd”, írja Hopkins, „hogy azt hangzásában szemlélje az elme; úgy van szerkesztve, hogy az értelmi közlés célján is túlmenően, elsősorban önmaga hallhatóságában legyen érdekelt. Valamennyi matéria és jelentés persze lényeges benne, de mindez csak részelem, mely ahhoz kell, hogy megtámassza és konkretizálja az önmagáért szemlélt alakzatot.”<sup>3</sup> Mint levelezése egészéből kiderül, a

1 A *sprung rhythm* szakszót – Hopkins saját szóalkotása – jobb híján rugóritmusnak fordítom. Az általam áttekintett prózai munkákban (teljes levelezés és naplók) a szerző egyszer sem tér ki a kifejezés pontos magyarázatára, a szakirodalom is kerüli a kérdést. Legközelebb itt kerülünk hozzá: „Az erre a ritmusra használt *sprung* szó jelentése elsősorban *váratlan/hirtelen (abrupt)* és *de jure* csak arra az esetre vonatkozik, amikor két egymás után következő hangsúly között nincsenek további szótagok.” *The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon*, szerk. C.C. Abbot, Oxford University Press, 1955, 23. Nyilvánvaló azonban, „*váratlan ritmusnak*” nem fordítható, hiszen a *sprung* múlt idejű participium a *sprung* ige valamelyik tárgyas jelentéséből. Ez pedig lehet „megugraszt” (pl. vadat), „kiugraszt” (pl. meglepetést egy ajándékcsomagból), „megrugóz/rugóval ellát” (valamilyen tárgyat). További kulcsot adhatnak a szintén Hopkins által alkotott *outride* és *overrove* prozódiai kifejezések, melyek a ritmust kvázi lovaglásként látatják, illetve az is, hogy a szerző a *sprungot* az általa *running rhythm*nek nevezett hagyományos verseléssel állítja ellentétbe – míg a jambikus pentameter „fut”, addig a *sprung* kiszámíthatatlanul „ugrál”.

2 *Thomas Hardy és Gerard Manley Hopkins versei*, vál. Kiss Csaba, Európa, Budapest, 1985.

3 „Speech framed for contemplation of the mind by way of hearing, or speech framed to be heard for its own sake and interest, even over and above its interest of meaning. Some matter and

szépség forrását a dolgok „belalakjában” (*inscape*)<sup>4</sup> vélte felfedezni: abban a megmíntaltságban, mely alapján azok művéségükben mint egyszeri és megismételhetetlen kreatúrák jelentek meg számára. Ennek megörökítését pedig, a költészet esetében, a zenei formák analógiájára képzelte el: „A szótag egy hangjegy; a versláb vagy szó egy zenei ütem; két zenei ütem két versláb vagy μέτρα, melybe akár egy alárendelői tagmondat is befér; egy zenei motívum vagy frázis a mellérendelői tagmondat; egy zenei téma megfelelője a mondat, egy zenei tétel a bekezdés, és egy zenedarab egészéé a teljes szöveg.”<sup>5</sup> Világos tehát az egy elsősorban „előadásra készült” költészet szándéka, melynek „előadása nem szemmel olvasás, hanem hangos, kimért tempóban haladó, költői (és szónoki) szavalás.”<sup>6</sup>

A rugóritmus szabályait Paul Kiparsky 1989-es *Sprung Rhythm* című tanulmánya teljes körűen tárgyalja.<sup>7</sup> A sorokban a hangsúlyos (*stressed*) szótagok száma meghatározott, a hangsúlytalan (*slack*) szótagok száma változó. Noha ez látszatra azonosnak tűnik az óangol verselés szisztémájával – mely csak hangsúlyokat számol, szótagokat nem – valójában egy másik, az angol verstanban „kvantitatívnek” nevezett versrendszer elveivel is ötvöződik. A hangsúlytalan szótagok száma ugyanis, noha ütemenként tetszőlegesen változtatható, nem lehet bármennyi: nullától háromig terjedhet. Következésképp a hangsúlyok nem pusztán ütemekre tagolják a sort, hanem ezzel párhuzamosan, a görög-latin időmértékes verselés analógiájára, verslábakat is imitálnak (másként fogalmazva: a hangsúlyok egyszerre ütemhangsúlyok és kvantitatív hangsúlyok.) A fenti szabályból következik az is, amit Kiparsky a rugóritmus lényegi jegyeként azonosít, nevezetesen hogy egyetlen hangsúlyos szótag hangsúlytalanok nélkül is teljes verslábát képezhet, például így [a hangsúlyos szótagokat Hopkins ékezetekkel jelöli]: „áll félléd, félléd, are áll félléd” vagy „*the héart réars wings, bóld and bólder*”. Ebben a tekintetben a rugóritmus élesen elkülönül a viktoriánus vers lejtésére jellemző egyenletes és kiszámítható „futástól” (*running rhythm*), váratlan tempóváltásai okán „ugrasztottnak” (*sprungnak*) tekinthető. Két jellegzetes példa ilyen tempóváltásokra: „*my cries héave, hérd-long; húddle in a máin, a chief / woe, wórl-d-sórrów; on an áge-old ánvil wince and sing*”; vagy: „*fórwárd fálling, fórehead frówning, líps crísp*”. A lassító-gyorsító dinamika lehetőségét ráadásul tovább bővíti a túlfutásnak (*outride*) és átfutásnak (*overrove*) nevezett licenciák. A túlfutás egy-két extrametrikus, vagyis skandáláskor nem számolt szótag hozzáadását jelenti egy adott verslábhoz. Hatása az, hogy tovább lassítja a tempót, a sor további részét csak egy rövid pauzát beiktatva folytathatjuk. Hopkins a sor alatti ívekkel jegyzi, például így: „*Cáme, I sáy, this dáy to it – to a First Commúnion*”. Az átfutás ezzel szemben gyorsít:

---

meaning is essential to it, but only as an element necessary to support and employ the shape which is contemplated for its own sake.” *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins*, szerk. C. C. Abbot London, Oxford University Press, 1959, 289.

4 Somlyó György ezt “magába menekülés”-nek fordítja – helytelenül. A *scape*-nek inkább az óangol *scapen* igéhez [alakít, épít] valamint a 16. századi holland *-scap*(angolosítva *-ship*)-hez van köze olyan szavakban mint pl. *landscape*, *seascape*. A *scape* tehát *shape* (alak), az *inscape* pedig *inner shape* (belső alak). Somlyó György, *Philoktétész sebe*, Szépirodalmi, Budapest, 1986.

5 *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, szerk. C. C. Abbot, Oxford University Press, 1955, 273.

6 *Ibid*, 246.

7 Paul Kiparsky, *Sprung rhythm = Phonetics and phonology*, szerk. Paul Kiparsky and Gilbert Youmans, vol. 1, *Rhythm and Meter*, Academic Press, San Diego, 1989. 305–340.

a sorzáró versláb áthajlik a következő sor elejére, annak kezdő szótagjait hangsúlytalaná minősítve: „*Dégged with déw, dáppled with déw / are the gróins of the bráes that the bróok treads thróugh*”.<sup>8</sup>

Belátható, hogy a fenti szabályok nem felelnek meg a magyar verstanban honos ritmizálási elvek egyikének sem. Átfedések vannak ugyan – a rendszerező elv itt is a szótagok szintjén valósul meg, itt is alapkérdés azok hangsúly- és időértékeinek meghatározása, vagyis a prozódia. A szótagok azonban nem követik sem az ütemhangsúlyos verselés elvét, hiszen az ütemenkénti szótagok száma a rugóritmusban változó, sem az időmértékes verselését, hiszen a szótagok Hopkinsnál nem igazodnak állandó vagy szabályszerűen visszatérő metrikai képlethez. Az ütemhangsúlyozást tehát tágabb értelemben köthetjük csak hozzá, egyedül sortagoló és hangsúlyszámlálási funkcióit tekintve meghatározónak, a szótagok számlálását mellőzve. Az időmértékességhez is annyiban kapcsolódik, amennyiben azt lényegére vezetjük vissza, tehát pusztán moraszámlálásként fogjuk fel, a metrikai sémák követésének kritériuma nélkül. Az egyszerű ütemezés és moraszámlálás elvei ugyanis már nem idegenek a rugóritmustól, mely, mint láttuk, egyrészt ütemekre tagolható és hangsúlyokat számol, másrészt ütemei leírhatók verslábak imitációiként is. Az a tény pedig, hogy utóbbi két elv egyszerre diktál Hopkinsnál, egyben arra is rávilágít, hogy ez a forma, bizonyos licenciákkal és kitételekkel, a nálunk szimultán verselésként ismert szisztémának felel meg, pontosabban utóbbi egy speciális esetének, hiszen a hangsúly- és moraszámlálás elveit egyszerre érvényesíti.

Ismétlem: bizonyos licenciákkal és kitételekkel. Vonatkoznak ezek egyrészt az egyszótagos verslábak létjogára és az *outride* nevű extrametrikus toldásokra, melyeket a fentiekben már tárgyaltunk. Másrészt vonatkoznak arra is, hogy a moraszámlálás, ezt be kell látni, nem mindig valósul meg – az angol nyelv természetéből kifolyólag nem is valósulhat meg – maradéktalanul, vagyis úgy, ahogyan a magyar nyelvben igen. Tudvalevő, hogy az időmértékesség angol felfogása alapvetően különbözik a magyartól. A terminológia persze látszatra ugyanaz, Hopkins például nem ütemekről, hanem egyértelműen verslábakról beszél a *sprung* kapcsán: „az angol nyelvben szokványos feltételezni, hogy a hangsúly mindig a versláb [*foot*] végén van, melyből az következik, hogy a hagyományos verselésben csak kétféle versláb lehetséges, a jambus és az anapesztus, és ehhez még az én *sprung* ritmusom is csak egyet ad hozzá, a negyedik paeont.”<sup>9</sup> A közös terminológia azonban félrevezető. Versláb alatt ugyanis nem azt érti Hopkins, amit mi. Míg nálunk az időértékek viszonyára alapul, ahogyan a görög-latin verselésben is, addig az angol költészetben az utóbbi analógiájára épülő, hangsúlyviszonyokra transzponált verslábakra kell gondolni. Ennek megfelelően ami nálunk a hosszú [kétmorás] szótag, az Hopkinsnál a hangsúlyos szótag; ami nálunk a rövid, az nála a hangsúlytalan. Ha tehát jambusról beszél, egy hangsúlytalan és egy hangsúlyos szótag egymásutániségára gondol; ha anapesztusról, ez alatt két hangsúlytalan és egy hangsúlyost ért, ha pedig negyedik paeonról, három hangsúlytalan és egy hangsúlyost. Mivel pedig a kvantitativ hangsúly – vagyis a versláb azon része,

8 Idézett verssorok innét: *Binsey Poplars; Hurrayng in Harvest; [No Worst, there is none. Pitched Past Pitch of Grief]; Epithalamion; The Bugler's First Communion; Inversnaid.*

9 *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, 155.

ami a [magyar] kétmorás időérték angol megfelelője – „mindig a versláb végén van”, mint mondja, akkor a három említett verslábban kívül másfajta, például spondeus, daktilus, proceleuzmatikus, nem is lehetségesek. [Hogy igaza van-e Hopkinsnak abban, hogy az angol versben a hangsúly mindig a versláb végén van, erre a kérdésre itt most nem térünk ki.<sup>10</sup>]

Mivel ez elméletben bonyolultnak tűnhet, nézzünk néhány konkrétumot, például ezt: „*And fléd with a flíng of the héart to the héart of the Hóst*”. A magyar fül e sort határozottan daktilikusnak érzékeli [x | - 00 | - 00 | - 00 | - 00 | -]. Hopkins ugyanakkor így jegyezte volna le: 0 - | 00 - | 00 - | 00 - | 00 - . Hasonlóképpen az „*And fríghted a níghtfall fódéd rúeful a dáý*”, melyben a magyar verstan alapján spondeusokat és daktilusokat hallunk [x | - 00 | - - | - - | - 00 | -], Hopkins számára jambikus-anapesztikus lehetett [0 - | 00 - | 0 - | 0 - | 00 -]; akárcsak ez is: „*Her fódnd yellow hórnlight wóund to the wést, her wíld hollow hóarlight húng to the híght*” [0 - | 00 - | 0 - | 00 - || 0 - | 00 - | 0 - | 00 -]. Ami pedig az utolsó lehetséges verslábát, a negyedik paeont illeti, ezt sem negyedik paeonnak halljuk [000 -], hanem legtöbbször proceleuzmatikusnak [0000]; figyeljük meg például itt, az aláhúzott részeknél: „*My críes héave, hérd-long; húddle in a máin, a chíef / woe, wórd-sórrów; on an áge-old ánvil wince and síng*”. Első hallásra tehát a sorpár ezt látszik szándékolni: x | - | - | - - | 0000 | - 0 | - || x | - | 0000 | - - | - - | - - | - ; valójában azonban Hopkins paeonokra gondol: 0 - | - | - | 0 - | 000 - | 0 - || 0 - | - | 000 - | 0 - | 0 - | 0 - .<sup>11</sup> Az angol időmérték és a magyar közti átjárásnak tehát feltétele, hogy a fentiekkel számot vetve, a *sprung* verslábait visszatranszponáljuk azokra az eredeti időérték-viszonyokra, melyeket az angol verslábak imitálni hivatottak, így magyarul is befogadhatóvá (hallhatóvá) téve őket. Ez az asszimiláció – erőszakítétel, ha úgy tetszik, de nem több, mint annak szükségszerű minimuma. Közös nevező híján ugyanis nem volna közvetlen átjárhatóság a két szisztéma között. Javaslatom ezen a ponton nem áll ellentétben fordítói konvenciókkal sem: ha az angol jambust magyar jambusban fordítjuk, a következetesség azt diktálja, hogy az angol anapesztust és negyedik paeont is azok görög-latin prototípusainak feleltessük meg.

A magyar rugóritmust tehát a hangsúly- és moraszámláló verselés szimultán alkalmazásaként képzelem el. További kérdés marad természetesen, hogy miként hangozna mindez fordításban, egyáltalán nyelvünk képes-e idomulni egy ilyen szisztémához. Egyszerre hangsúly- és moraszámláló verselést ugyanis a magyar költészet nem alkalmaz – tudatosan és következetesen legalábbis.<sup>12</sup> A kérdést megválaszolandó, a továbbiakban a *Hurrying in Harvest [Ujjongás aratáskor]* című szonett fordítási folyamatát, annak gyakorlati tapasztalatait ismertetem.

A vers témája – az aratás és a kenyér – egy anagógé értelmezési kontextusába helyezi a leírtakat: az aratás a mennyek országának eljövetelét is jelképezheti; a liszt

10 Elképzelhető, hogy az angol trocheust a jambus metrikai variációjának tekintette (*headless verse*). Hagyományosabb verseiben Hopkins maga is használ trocheust, melyet ellenpontként [*counterpoint*] – vagyis a domináns versláb tükörképeként – iktat be alapvetően jambikus sémákba.

11 Idézett sorok innét: *The Wreck of the Deutschland; Spelt from Sybil's Leaves; [No Worst, There is None. Pitched Past Pitch of Grief]*.

12 Vitának persze helye van – gyanítom, hogy például a népköltészetben vagy a dalszövegirodalomban, különösen rapszövegek korpuszában lapulhatnak ellenpéldák.

és a kenyér a lélek táplálékát, az eucharishtiában titokzatosan jelen lévő Krisztust is. Releváns lehet egy életrajzi tény is: mivel a vers keletkezésekor [1877] a szerző szerzetesapnak tanul Walesben, a vers erotikus felhangját (többek között) a vallási hivatásélmény is magyarázhatja, amennyiben azt a papjelölt szakrális jegyességként éli meg. Íme a vers angol nyelvű eredetije:<sup>13</sup>

*Summer ends now; now, barbarous in beauty, the stooks rise  
Around; up above, what wind-walks! what lovely behaviour  
Of silk-sack clouds! has wilder, wilful-wavier  
Meal-drift moulded ever and melted across skies?*

*I wálk, I lift up, Í lift úp heart, éyes,  
Down áll that glóry in the héavens to gléan our Sáviour;  
And, éyes, héart, what lóoks, what líps yet gáve you a r-  
ápturous love's gréeting of réaler, of róunder replíes?*

*And the ázurous hung hills are his wórl-dwíelding shóulder  
Majéstic – as a stállion stálwart, very-víolet-swéet! –  
Thése things, these things were hére and bút the behólder  
Wánting; wích two wén they ónce méet,  
The héart réars wíngs bóld and bólder  
And húrls for him, O hálf húrls éarth for him, off únder his féet.*

Mivel a szemantikai és grammatikai közlés síkján a Hopkins-líra szinte mindig kommentárt igényel, érdemes elsőként ezen átvezetni az olvasót. Nézzük szakasról szakaszra. [1-4. sorok]: „*Summer ends now*”, indít az oktáv: „a nyárnak (most már) vége”; nem augusztusra kell azonban gondolni, hanem a walesi aratás kezdetére, szeptember második felére [*Harvest festival*]. „*Now, barbarous in beauty, the stooks rise around*”: a kereszthalakban lerakott gabonakévék, tájszóval képék [*stooks*], már magasodnak körülöttem, melyek „barbár-szépek”, vagyis, a barbár szó etimológiáját komolyan véve, szakállasak – a toklászok csúcsát hosszú szálkák díszítik, melyek kévékbe kötve szakáll benyomását keltik. „*And up above, what wind-walks! what lovely behaviour of silk-sack clouds!*” És fönt, micsoda szél-sétányok! micsoda jó magaviseletű selyemzsák felhők! Prózáiban: egy szélfolyosón felhők vonulnak, melyek egy sétányon tetszetősen lépkedő néphez [talán gyerekcsapathoz] hasonlatosak: olyan puhák, mint a selyemzsákok. E vékony szövésű zsákokból ráadásul makacs lisztincseket is kifúj a szél: „*Has wilder, wilful-wavier meal-drift moulded ever and melted across skies?*” Vadabb, makacsabb tincsű dercefúvás gomolygott-e valaha [sz.sz: formálódott-e valaha és olvadt-e szét] az egeken?

[5-8. sorok]: „*I wálk, I lift up, Í lift úp heart, éyes*”. Az *Ira* és az *upra* eső szokatlan nyomaték itt befolyásolja a jelentést, mely ennek következtében: lépdelek, emelek,

13 Az első kiadásban a szerkesztő Robert Bridges a javított B-kéziratot közli, ezt használok itt is. Egy apró módosítást eszközöltem: a formai áttekinthetőség kedvéért – hogy világosabb legyen a betűenjambement szándéka – a *rapturous* szó kezdőbetűjét a megelőző sor végére hajlítottam vissza. A hangsúly- és ívnotáció Kiparsky javaslatait követi.

fölemelek én, szívet, szemet; ez egyben utalás a katolikus misekánon bevezető, hálaadó részében elhangzó *sursum corda* [Emeljük föl szívünket!] akklamációra is. „*Down all that glory in the heavens to glean our Saviour*”: végig [sz.sz: le] e mennyei dicsőségen, hogy tallózzam Megváltónkat”. Értelmezve: hogy míg e mennyei dicsőség egész tarlóját végigjáróm, Krisztus titokzatos teste [a mennyből alászállott kenyér] úgy táplálhasson, mint a földről összegyűjthető elhullott gabonaszemek. A zárómondat végül saját szívét és szemét szólítja meg: „*And, eyes, heart, what lips, what looks yet gave you a rapturous love’s greeting of realer, of rounder replies?*” És szem, szív, köszönt-e vissza valaha nektek [emberi] ajak vagy tekintet az övénél valósabb, teljesebb [misztikus értelemben vett] szerelmi hévvel? A *love* szó ugyan kétértelmű, szeretetre is gondolhatnánk, de az ajkak [*lips*] konkrétuma és a heves [*rapturous*] jelző a „szerelem” jelentést előlegezi. Annál is inkább, mert hogy a következő szakasz már-már erotizált nyelven folytatja:

[9-14. sorok]: „*And the ázurous hung hills are his wórl-d-wielding shóulder / Maj-jestic – as a stállion stálwart, very-violet-swéet!*” Rekonstruált szórenddel, értelmezve: És [lámcsak, egyszerre] az azúr díszű dombság az ő válla [lett], mely világ-kormányzó, fenséges! – mint [munkától] izmos csődör, nagyon-ibolya-aranyos! Az ő névmás itt a Megváltóra utal, akinek Atlaszszerű válla egyszerre izmos, hiszen az emberiség vétkeinek igáját kormányozza/húzza [*wield* – óangol jelentésében], és ibolyaszerény, mert mindezt alázatosan viseli. *Thése things, these things were hére and bút the behólder wánting*: ezek voltak itt, itt voltak ezek, [már] csak a szemlélő [a hívő szem] hiányzott; *whích two whén they ónce méet, the héart réars wings bóld and bólder*: melyek [a Megváltó válla és a hívő szem] ha egymásra találnak, a szív szárnyat növeszt – vakmerőt, egyre vakmerőbbet. *And húrls for him, O hálf húrls éarth for him off únder his féet*, zár az utolsó, többértelmű sor. A *hurl* ige jelentése alapvetően „vág” [hirtelen, nagy erővel üt, dob vagy sújt]; itt a *hurling* nevű labdajáték ütései is gondolhat az olvasó. Az erőszaktrópus gyakori a Hopkins-lírában, ez még önmagában nem volna meglepő; de a mondat értelme jelentősen módosulhat aszerint hogy az üt vagy a dob jelentés módusában történik az erőszak. Elsőre olvasható úgy, hogy „odavág” vagy „odasújt” [a szív szárnyával], mely azt a konnotációt kelti, mintha [az imént igavonó munkáslóhoz hasonlított] Krisztust a szív ostorral hajtáná. Az ismétléskor azonban a *hurl* már tárgyias igeiként szerepel [*hurls earth*], s így inkább a dob/vet/hajít jelentésekhez közelít: és odaver érte, ő szinte elveri a földet is érte, a lába alól! Utóbbi esetben a föld föld-golyóként képzelendő el. További talány természetesen a *for him* pontos jelentése [lehet „érte, érdekében, számára, irányában, felé” stb. – e probléma kifejtésétől most eltekintek], valamint hogy kinek a lába alól. Mivel a szív nem lábön járó dolog, talán Krisztusé alól? Vagy esetleg az önkívület stílusárnyalatába mindkettő egyszerre, akár némi képzavar árán is, belefér? A legésszerűbb magyarázat alighanem az, hogy míg a *him* névmás Krisztusra utal vissza, addig a birtokos jelző [*his*] nem a szívre, hanem a szemlélőre [*beholder*]: és odaver [a szív szárnya] érte [Krisztusért], ő szinte a földet is elveri érte, a [szemlélő] lába alól. Ez tűnik tehát az elsődleges közlésnek: az intenzív vágyakozás [a szív szárnyának erőszakos csapása] következtében a szemlélő emelkedett [földtől elrugaskodott] állapotba kerül.

Minden szemantikai kibontanivalója mellett azonban, Hopkins verse, fordítói szemmel nézve, főként alaki jegyeiben jelent kihívást. A nyelvi stílusesszközök között

legfeltűnőbb a neológ szóösszetételek (*wind-walk, silk-sack, meal-drift, wilful-wavy, world-wielding, very-violet-sweet*), a latinosan inverz szórendiség (*shoulder majestic, stallion stalwart, wings bold, but the beholder wanting*), valamint a tájszavak és archaizmusok (*stook, glean, wield, stalwart*) alkalmazása. Ami pedig a stílus nem nyelvi dimenzióit illeti, harsányan hallatja magát a ritmus és a rímelés. Utóbbi kettőt közelebbről is érdemes jellemezni. Nézzük először a ritmust. Soronként öt hangsúlyos szótag, közöttük maximum három hangsúlytalannal, időnként egyetlen eggyel sem (*stooks rise; heart rears wings bold*). A hangsúlytalan tagok számának felső határa hozzávetőleges időértéket is biztosít az ütemeknek, melyek ezáltal verslábak – spondeusok, daktilusok, anapestusok és proceleuzmatikusok – utánzásaként is felfoghatók. Az első nyolc sort, néhány hangösszevonásos licenciával,<sup>14</sup> így skandálnám [a felütéseket X-szel jegyzem, a túlfutások után dupla vonallal cezúrázok]:

XX | -- || X | - u u | - u u | - | -  
 X | - u u | -- | -- || X | - u u | - u  
 X | -- | -- | -- | -- | - u  
 -- | - u | u u | u u u u | -  
 X | -- | -- | -- | -- | -  
 X | -- | - u u | u - u | -- | - u  
 X | - | -- | -- | -- | - u  
 -- || X | -- || X | - u u | - u u | -

Egyértelmű a sorok végéről áthajló verslábak gyorsító szerepe (*behaviour of; Saviour and*), az ívnotációknál tisztán hallható három lassító túlfutás is, utánuk rövid pauzával, majd aufakttal (*now; what; of*), melyből tovább lendülhetünk. A tempóváltások egyben a versdramaturgia zenei leképezését is végrehajtják: a nyári tarlón sétálva kétszótagos ütemek tartanak egyben (*I wálk, I líft up, Í líft úp heart, éyes*), az exultatív felkiáltáshoz pedig fokozatosan gyorsítva érkezünk (*And éyes, héart, what lóoks, what líps yet gáve you a rápturous*), melynek túláradó ujjongása lassító túlfutásban cseng ki (*love's gréeting*). A ritmus ugyanakkor túl is nő szolgálói szerepén: egyrészt állandó dirigense a szórendnek, másrészt, a szóválasztásokban gyanítható szerepe révén (pl. *behaviour, rapturous*), tartalomalakító tényező is.

A rugóritmus mellett a zeneiség másik fő eszköze a mássalhangzók harangjátéka (*consonant chime*). A petrarcai rímképlettel jellemezhető [ABBAABBA, CDCDCD], konzonáncokból építkező szonettben az ismételt mássalhangzókat különösen a B-rímek hozzák játékba (*behaviour/wavier/ Saviour/gave you a r-*). A betűenjambe ment Hopkins költészetében ritka (összesen féltucat előfordulást számoltam), de a korban idiolektus lévén, említésre méltó. Stilisztikailag meghatározóbb azonban a szinerézis: a B-rímek a *sprung* ritmusból adódóan nem lehetnek háromszótagosak, mint első látásra feltételeznénk, egy hangösszevonás révén valójában kétszótagosnak ejtendők (magyarosan kiírva: héjvjör/wéjvjör/ széjvjör/géjv j' ö r). E licencia Hopkins

14 A *barbarous* szó kiejtésékor a második vokálist elhagyhatónak érzékelem; a *glory in* esetében a magánhangzótörölődés elízióra jogosít fel; a h-hangzó, ha mássalhangzó előzi meg, többnyire némán ejtendő: a *him/his/her* kiejtése például minden Hopkins-versben egyértelműen „im/is/ör”. A B-rímek kiejtését a következő bekezdésben jelzem.

költészetének egészét tekintve is gyakori. Az azonos mássalhangzók játéka azonban nem korlátozódik a végrímekre, sorokon belül is megjelenik: például és különösen mint alliteráció [*barbarous/beauty, wind-walks, hung/hills, very-violet, but/ beholder, wanting/which* stb.], vagy mint hangzópárosok, illetve hangzósorozatok ismétlése [*meal-drift moulded; glory/ glean; world wielding-shoulder; stallion stalwart*]. Noha ebben a versben Hopkins nem kísérli meg, hogy a walesi költészetre jellemző *cynghanedd* [mássalhangzó-harmónia] alakzatainak pontos mását adja, érdemes megjegyezni, hogy másutt ez a törekvés sem idegen számára [pl. „*Of the Yore-flood, of the year's fall*”].<sup>15</sup>

A vers izekre szedése természetesen még bőven folytatható, a fenti jegyzetek csak bevezető jellegűek – a verselemzés, ha szigorú értelemben nem is része a fordítási folyamatnak, mégis feltétele annak. A következő kérdés viszont már a fordítási folyamat kezdetét jelzi: mi áldozható fel mindebből és mi nem? Evidens, hogy a tartalmi elemek és a stíluseszközök szimultán közvetítése csak kompromisszumok árán képzelhető el: mind a jelentésből, mind a poétikai funkciókból veszni kell hagyni valamennyit. A „Mi áldozható fel és mi nem?” kérdés pedig közvetetten a lényegi és a járulékos elemek közti különbségtétel dilemmáira nyit. Stíluseszközök esetében ez könnyebben eldönthető: a ritmus és a végrímek szerepéhez képest az alliteratív és egyéb tónusoké, ha nem is marginális, de lefokozható. A tartalmi elemek diszkriminációja azonban érzékenyebb kérdés, hiszen a gondolatmenet gerincét alkotó nyelvi elemek meghatározása szükségszerűen szubjektív listát fog eredményezni. Nálam ez a következő volt: kepe, felhő, liszt, gomoly, emel, szív és szem, Megváltó, válasz, domb, világ, váll, szárny, föld, lába alól. Ezek véleményem szerint nem parafrázálhatók lényegi jelentésstorzulás nélkül. Az utóbbi döntések természetesen kihatnak a fordítás folyamatának további szakaszaira. Ezek minden részletével – útkeresések, kísérletezések, de- és rekonstruált vázlatok stb. – most nem töltök időt. Pusztán néhány tanulságosabb dilemmát osztok meg.

1.) Ezek közül az első mindjárt maga a kezdőpont kérdése: mi legyen a legelső leírt szó? Mivel a petrarcai rímképlet által támasztott kötöttségnek indokolt elébe menni, elsőként a rímsémának megfelelő szókombinációk lehetőségei kerültek terítékre. Az oktáv B-rímei esetében például megjósolható, hogy mely szó lesz az, aminek leginkább rímhelyzetben kell lennie [alighanem a „Megváltó”]; a három további B-rímet tehát már eleve ehhez a végződéshez [-tó] lehet keresni. A 2x4 rímhelyzetbe hozható tartalmilag releváns szó megtalálása után azok gondolati, grammatikai, ritmikai stb. összekapcsolása már könnyebben elvégezhető, mintha fordított eljárás módot követve, már összekapcsolt elemeket kellene utólag megrímelni. Ennek megfelelően az oktáv vázlata elkezdhető például így:

.....[barbár?]-szép  
 ..... fölporzó  
 ..... [jó?]  
 .....[gomoly?]-kép  
 ..... lép

15 Idézet innen: *The Wreck of the Deutschland*.



..... Megváltó  
..... [hitvesi?] szó  
..... válaszképp

Az egyszótagos verslábak lehetősége, mint a példa mutatja, felülírja a magyar rím-képzés egyik hagyományos szabályát is, nevezetesen hogy éles hívórimre (◡ – vagy ◡ ◡) nem felelhet tompa rím (– ◡ vagy – –), és fordítva. Az olyan kombinációk például, mint a *megváltó-hitvesi* szó a létező magyar versrendszerekben ilyen párosnak minősülnének. A rugóritmusban azonban a sorvégi egyszótagos ütemek hangsúlyos elkülönülése következtében a végrímeket is egytagúnak halljuk (szép-kép-lép-képp; zó-jó-tó-szó), melyeket éppúgy helytelen volna a „hímrim-nórim” szisztéma szerint minősíteni, mint ahogyan népi mondókáink/kiszámolóink hasonló rímpárjait (pl. *ecpec, / kimehetsz*).

2.) A pontozott részek utólagos kidolgozása jórészt ugyanazon szempontok szerint végezhető, mint szokványos versfordítás esetében: a rímhelyzetbe hozott szavak szövegbe ágyazása, a kulcselemek szó szerinti megőrzése, a járulékos tartalmak szabadabb megoldásai, a hangzók stílushű elosztása, tömörítés stb. Érdekes azonban, hogy utóbbi szempontot (tömörítés) a rugóritmus követelménye a megszokottnál is nagyobb mértékben juttatja érvényre. A *sprung*, ideális esetben, maximum négy mora hosszú szavakat fogad be, sőt hangzásának visszaadása érdekében egyszótagos (de négy mora hosszan ejtendő) verslábakra is szükség van. Az angol nyelv, melyben gyakoriak a rövidebb és/vagy toldalék nélküli szavak, ennek a szempontnak természetesebben felel meg. A magyar megoldás tehát nemcsak rövidebb szinonimák keresésének kérdése (pl. *heves* helyett *hő*, *akaratos* helyett *konok*, *csődör* helyett *mén*), hanem a toldalékok minimalizálásáé is (pl. *bájos* helyett *báj*, *megváltónkat* helyett *megváltó* stb.). Következik ebből az is, hogy a szabadon fordítható részeknél alternatív mondatszerkezetekkel is kísérletezni kell. Egyet mutatok be. A „*Has wilder, wilful-wavier / mealdrift moulded ever and melted across skies?*” mondatot prózában múlt időben fordítanánk, valahogy így: *Vadabb, konokabb tincsű dercefúvás formálódott-e valaha és olvadt-e szét az egeken?* Ezt kell tehát a ritmusnak és a jegyzett rímlehetőségeknek (3. sor: -jó; 4. sor: -kép) megfeleltetni. Néhány nyilvánvalóbb tömörítési művelet azonnal felkínálja magát: az egeken szó lehet egyes számban (az égen), a múlt idejű igék lehetnek jelen időben (formálódhat-e, s olvadhat-e szét), s ezzel a valaha szó is fölöslegessé vált; emellett a két ige jelentését egy szó is összesűrítetheti (pl. *gomolyoghat-e*), még rövidebbre faragva a mondatot. Egyértelmű azonban, hogy a „*gomolyoghat-e*” hosszúsága a ritmikai követelménynek nem fog megfelelni, érdemes lenne inkább a szótövet megtartva [*gomoly*] másféle mondatszerkezetben gondolkodni. Annál is inkább, mert hogy ezzel párhuzamosan a végrím [-kép] felveti a gomolykép szóösszetétel lehetőségét, melyet alanyi szerepben legkönnyebb elképzelni, pl. így: *úszhat-e az égen vadabb, makacsabb tincsű gomolykép?* Az átalakítás következtében azonban kimarad az eredeti alany, a dercefúvás, melyet, lényeges szókép lévén, kompenzálni kell. Ha sehova sem fér be, be kell építeni más képekbe. Jelen esetben ez utóbbit választottam: a trópuszt elemeire szedtem [*felhő és vékony liszteszsák azonosítása; gomolygás és kifúvódó liszt azonosítása*], és a megelőző mondat szóképei közt osztottam szét [*fualom-flaszter, túllzsák felhők lisztlág tincsei*],

áttételesen közvetítve a jelentést. A tincs szó felhasználásával egyúttal tovább rövidül a 4. sor is: úszhat-e az égen vadabb, makacsabb gomolykép? Látszatra ez változtat a jelentésen, hiszen a vad és a makacs eredetileg a tincs jelzői voltak, míg most már a gomolyképé. Valójában azonban ugyanarról van szó: ami a vers szerint gomolyog [formálódik és szétolvad], az nem más, mint a zsákszerű felhőkből kifújó tincsszerűen hullámozó derce. A sorpár tehát így csiszolható tovább:

..... fölporzó  
tüllzsák felhők, s lisztlágy tincseik! ó,  
gomoly-, makacsabb, úszhat-e bolton, kép?

Mint látható, az eredetileg elképzelt rímlehetőség [-jó] közben felhasználhatatlannak bizonyult; jobb híján egy ó-felkiáltással lehetett megoldani. Érződik ugyan rajta, hogy nem mint „ágon a virág” nő ki a sorból, a vers uralkodó stílusárnyalatának ugyanakkor megfelel [pátosz]. A konokból végül makacs lett, a tincs cs-jét és a gomoly m-jét ismétlendő – az égből pedig bolt, a magánhangzók változatossága érdekében. A vadabb szó hely hiányában kimaradt, de járulékos jelentés lévén, elhagyása nem torzíja lényegileg a képet.

3.) Mint említettem, a rugóritmus, ideális esetben, maximum négy mora hosszú szavakat fogad be; két verslábát kitöltő szavak, melyeken belül – ennek megfelelően – két szótag is hangsúlyt kaphat, ritkák, és általában valamilyen speciális cézzel fordulnak elő: „*Margarét, are you grieving*”; „*cómfortér whére, whére is your cómfortíng*”; „*bóth are in an ún fáthomable*”; „*dísmembering, áll now*”.<sup>16</sup> Magyarul azonban ennek az elvárásnak nem lehetett mindig megfelelni; előfordult például, hogy élhangsúlyos szavak utolsó szótagjára is hangsúly került: pl. **fölporzó, megváltó, föllendít, bátrabbul**.

4.) Ritmikai szempontból a legtartósabb dilemmát, meglepő módon, éppen az első három szó okozta: *summer ends now*. Ez ugyanis egyetlen versláb: auktaktal indít [*summer*], majd egy fejhangsúlyos spondeussal azonnal zár is [*ends now*]. A nyár szó felhasználása ezzel szemben két verslábát kívánna (a nyárnak már vége, már vége a nyárnak stb.), mely értékes helyet venne el a rákövetkező, nem zsugorítható képtől. Felmerült tehát a „már ősz van” mint alternatíva: ritmikailag pontos, tartalmilag is lényegre törő (hiszen szeptember végén aratnak Walesben). Ugyanakkor feltűnően alulstilizált, a hopkinsi hangtól idegen. A probléma természetesen a „van” szó: mennyivel stílushűbb volna például a „már őszül” (ha volna az őszül szónak ilyen jelentése, mondjuk a tavaszodik mintájára). Megvallom, ebből a problémából nem találtam megnyugtató kiutat. Jobb híján így zártam le: ha a ritmikai pontosság és a jóhangzás között kell választani, Hopkins melyikre voksolna? Ezt mérlegelve végül a ritmushűség mellett döntöttem, meghagyván az egy verslábás verziót.

5.) Legalább ennyi fejtöresre adott okot – ez ugyan már nem függ össze közvetlenül a rugóritmus által támasztott követelménnyel – a járulékos tartalmak megőrzése és a hangzóismétlések kívánalma közötti mérlegelés. Példázza ezt többek között a 6. sor [*down all that glory in the heavens to glean our Saviour*], melyet szó szerint így

16 Idézetek innen: *Spring and Fall*; [*No Worst, there is None*]; *Spelt from Sybil's Leaves*; *That Nature is a Heraclitean Fire and of the Comfort of the Resurrection*.

kellene fordítani: „végig e mennyei dicsőségen hogy tallózzam Megváltónkat”. A megváltó szótól eltekintve, parafrázálható részlet lévén megengedhető némi kísérletezés különféle alternatívákkal, például ezzel: „hogya hintsen nekik is magvat a Megváltó” (ti. az előző sorban megnevezett szívnek és szemnek). Mivel véletlenül megvalósul benne egy mássalhangzósorozat ismétlése [m-g-v-t], emellett parafrázisnak is lényegre törő és ritmikailag is rendezett, fölmerül, hogy célszerű lenne megtartani. Igen ám, csakhogy a „mennyei dicsőség” és a „tallóz” kidobásával elvesztjük a vámon, amit a réven nyertünk: a „mennyei” szó elhagyása az exultatív tónust csökkenti, a „tallóz” pedig egy másik stíluselem, a népies/archaikus szavak közvetítésének lehetőségétől foszt meg. A problémát végül úgy hidaltam át, hogy a kérdéses szavakat egyéb releváns helyekre építettem be: a tallózt az első sorba főnévi alakban („már teli van a talló kepékkel”), a mennyeit pedig a fenséges [*majestic*] szinonimájaként a tizedik elejére. Az áttétel további hozadéka, hogy a „teli” és a „talló” párosítása hangzósímlésre is alkalmat teremt [t-l]; a „mennyei” pedig két problémát is megold egyszerre új helyén: egyrészt ritmikailag pergeti meg a szakaszt, a „fenséges” szó kimértebb prozódijához képest; másrészt a megelőző „bájos” [*sweet*] szóhoz paralel módon kapcsolódva, az eredeti poliszémiának megfelelően [aranyos, szerény, édes stb.] tágítja is annak jelentését. Hasonló műveletre példa az utolsó két sor fordítása is. Szó szerint leginkább így képzelném el: a szív szárnyat növeszt – vakmerőt, egyre vakmerőbbet / és ver vele érte [Krisztusért], ő szinte a földet is elveri érte, a [szemlélő] lába alól. Az eredetiben azonban az f-ek és az r-ek harsány hangfestést is produkálnak, az „ö” vokálisok pedig már-már „felnyögnek” a gyönyörtől [*and hurls for him, o half hurls earth for him off under his feet*], fokozva a tónushűség jelentőségét. Mivel a föld és a lába alól szó szerint fordítandó kulcsszavak, az f-ek és az l-ek adottságából lehet kiindulni. A félig [*half*] tehát automatikusan bekerülhet [félig a föld], de még így is hiányzik valami, például még egy ö-hangzó. Ebből a szempontból a következő verzió tűnt ígéretesnek: és pörg felé, ő félig a föld is belé, lába alól. Nyilvánvaló azonban, hogy ez így önmagában túlzottan beleavatkozna a jelentésbe: az eredetiben először is a szárnyával ver a szív, a földgolyó csak ezután pördülhet ki a szemlélő alól. A ver ige, vagy annak valamely szinonimája [pl. vág, csap, üt stb.] tehát nem maradhat ki. A megelőző két sor viszont elég tágasnak tűnik ahhoz, hogy tömörítésük által az utolsó előtti sorban hely maradjon a „ver”-nek. Így oldottam meg: és addig ver vele – bátran, bátrabban, / míg pörg felé, ő félig a föld is belé, lába alól.

Mint a felsorolt dilemmák mutatják, a magyar *sprung* a szokványos formákhoz képest nem feltétlenül *nagyobb*, hanem inkább *más* típusú kötöttséget jelent: a végrímeket részben másként, a himrím-nórim szisztéma nélkül szabályozza, fokoztatban kényszeríti a rövidebb, toldalék nélküli, gyakran egyszótagos tövek használatára, valamint nehezebben tolerálja, a magyar nyelv élhangsúlyos jellege miatt, az egynél több verslábba kitöltő szavak használatát. A rugóritmus által támasztott követelményhez azonban a fordítói dilemmáknak csak egy része kapcsolható közvetlenül. Mint bemutattam, a zeneiség többi elemének relatív visszaadása [rímelés, konzonánsok harangjátéka stb.] legalább ugyanennyi, ha nem több mérlegelést kívánt. Végezetül mutatom a teljes fordítást; a szótaghangsúlyokat kövérített betűk jelzik, a túlfutasokat ívnotáció:

## UJJONGÁS ARATÁSKOR

Már **ősz** van; már **teli** van a **talló szakálla-szép  
képékkél**; s az a **fuvalom-flaszter, fönt! fölporzó  
tüllzsák felhők**, s **lisztlágý tincseik!** ó,  
**gomoly-, makacsabb, úszhat-e bolton, kép?**

**Szegezve szívet, föl, s pillát, lép-  
ek: hintene nekik is magvat a Megváltó;**  
és **lám! köszönt-e már hitvesi szó**  
rám **telitőbb, s hóbb**, mint **akkor, válaszképp?**

Mint **világ-viselő vállai, nyúltak a táj**  
kék **dombjai: munkás ménizom, ibolyai báj,**  
**mennyei! – ott, ott mind, csak hit**  
**kellett, szárny, mit szív föllendít,**  
és **addig ver** vele – **bátran, bátrabbul:**  
míg **pörg** felé, ó **félig a föld is belé, lába alól.**

