

S a hírneves halottak, Deane, Marilynek,
ők hol vannak? Jogos részük kiélvezték-e
hírből, vágyból? Vajon a halált szexinek
találták? Lelküket mily lépvessző csalta lépre?
Van-e mítosz, amelyben nemcsak az övék, de
az a dicsfény is elfér, melyet egykor nagyon
közelről ismertünk, ágyban, házból kilépve...
Az illat is eltűnik, mint a nyom?

S kikkel nem gondolunk többé, felejtve,
hogy nincsenek már itt e földgolyón,
s mi még igen? A vágyunk kik vonzzák mit se sejtve?
Az illat is eltűnik, mint a nyom?

RAKOVSZKY ZSUZSA FORDÍTÁSA KÖZBEN

Barabás András fordítása

Sok vers van, amit szerettem volna én írni. Ilyen az angol költészetben Thomas Wyatt *THEY FLEE FROM ME WHO SOMETIME DID ME SEEK*, George Peele *THE VOICE FROM THE WELL*, Edward Taylor *UPON A WASP CHILLED WITH COLD* című verse, hogy csupán a XVI. és XVII. századból említsek néhány példát. Most átsiklunk egy-két évszázad mintegy harminc irigyelt versén, és megérkezünk saját századunkba. Sorolhatom Robert Frosttól a *HOME BURIAL*-t, Edward Thomas *RAIN* című költeményét, Theodore Roethkétől a *DOLOUR*-t, nem beszélve T. S. Eliot *WASTE LAND*-jéről, Auden kórusairól, aztán ott van Isherwood *THE DOG BENEATH THE SKIN*, Wallace Stevens *THE IDEA OF ORDER AT KEY WEST*, Louis MacNeice *SNOW* című verse, Elizabeth Bishoptól szinte minden, és a felsorolás tetszés szerint folytatható, igazán szórakoztató társasjáték.

Majdnem ennyire élvezetes játék a *Bárcsak én írtam volna ezt a sort*. Ide tartozik a „*To cease upon the midnight with no pain*”, az „*I am a gentleman in a dustcoat trying*”, a „*Love set you going like a fat gold watch*”, a „*Tears are round, the sea is deep, / Roll them overboard and sleep*” stb. stb. Saját verseimben nem annyira az egyes sorok szereznek örömet, inkább a sorok közötti, illetve a sorok ellenében megjelenő képek és továbbfejlesztett motívumok, bár az is igaz, hogy egyik-másik soromat egészen egyszerűen szeretem, és ha felolvasást tartok, már várom, hogy kimondhassam, például: „*And down the door the rain has worn small grooves / You don't know what it is that means or moves*”; vagy „*And ice creams wobble in their goblets*”; vagy „*The pendulum is still / And time runs down like water from a hill*”.

Csábítás ez és varázslat, én pedig őszintén hiszem, hogy e csábítás és varázslat nélkül, vagy, mondjuk így, e vonzerő nélkül, mely a költészet igényesebben berendezett termeibe avagy stanzáiba hívogat (a *stanza* olaszul szobát jelent), talán kívül is maradtam volna a költészetben. Nyilván akadnak olyanok, akik ezt dekadens élvezetnek tartják, de az ő véleményük nem izgat. Martin Bell angol költő, aki a tanárom volt, egyszer azt mondta: a költészet titkos és bomlasztó hatású élvezet, s nincs ez másképp ma sem. Az élvezet csak élvezet marad, függetlenül a körülményektől. Egyetlen valamirevaló költőnek sincs joga megvetni Tennyson, aki az angol költészet néhány legszebben zengő csellóhangját szólaltatta meg. T. S. Eliot sajnálkozott Tennyson nehézkes észjárása miatt; kortársunk, Tom Paulin ír költő felpanaszolja Tennyson olcsó hatáskeltését – mi is halljuk retorikájának viktoriánus szövevényességét, és ki tudjuk elemezni nagy formátumú, melankolikus stílusának mesterkéltné, kiszámítottan bús bongását, ugyanakkor finomságait is érezzük. „*With blackest moss the flower pots were thickly crusted one and all*”, vagy „*The blue fly sung in the pane*” vagy „*Now sleeps the crimson petal, now the white*” – ezek a sorok a csábítás tökéletesen működő példái.

Hadd időzzek még egy kicsit ennél az ügyetlen analógiánál. Azok a sorok, melyeket az egyik költő annyira csodál a másikban, nem feltétlenül olyanok, amelyeket ő maga is le tudott volna írni. Mert ha ő is leírhatta volna, akkor csodálata pusztán önimádat vagy atyáskodó vállveregetés. A csodálat egyik feltétele, hogy a vers kívül essék az olvasó-költő saját köreiből. A csábítás analógiája persze azt sugallja, hogy a vers valamilyen személyes vagy kulturális igényt elégít ki, csakúgy, mint amikor a vágy tárgya a másik ember. Vagyis a csodált műalkotás nem ellentétes az olvasó-költő személyiségével, hanem kiegészíti annak valamelyik elemét. Egyes verssorokban, egyes költeményekben meghalljuk azt a saját terét teljesen betöltő, önmagát tökéletesítő hangot, amely annyira otthonosan vonul be a dal birodalmába, hogy azt hisszük, olvasói-költői bensőnk valamely rejtett zugából ered. Úgy érezzük, a hang a sajátunk, és egy percig sincs büntudatunk amiatt, hogy eltulajdonítottunk valamit, ami nem a miénk. Az olvasó-költő beleszeret a versbe, egyes soraiba, az egész formába és a benne rejlő „hangba”, azután elkezd értelmezni, s mivel maga is szerző, ezt a kézműves „lássuk, hogyan is kell ezt csinálni” alapállásából teszi. Nem az izgatja elsősorban, miféle társadalmi jelenség az a hang, inkább a működésére figyel. Nemigen akarja társadalmi, történelmi vagy nyelvelmélettel terhelni, viszont tisztán látja, hogy a költő – akár csak ő maga – sok-sok csel, bakugrás, vad roham, lemondás és ravaszág révén nagyon izgalmas területre érkezett, és ezeknek a lehetőségeknek az újraélése lesz az olvasói gyönyörűség legfőbb része. Más szóval: legalább elvben megvan a lehetősége annak, hogy ő is eltanulja ezeket a fogásokat, és költőféleség váljon belőle. Egyúttal a költő fájdalmas mássága is megbabonázza. Mert e nélkül csak a pusztán költői fogások maradnának, arra azonban rájön, hogy a fogások ismerete önmagában nem elegendő a költészethez. Eszébe jut Emily Dickinson meghatározása: a vers „*olyan ház, amely arra vár, hogy kísértet járja be*”. Azt hiszem, nem képtelenség, ha a vágyott személyi testét is így látjuk.

Mutatok egy példát. Orbán Ottó ezt írja szonett-hosszúságú versében, A TAVALYI HÓ-ban: „*míg tamponnak a világ nyílt sebére süketnémán hull a hó*”. A vers címe egyértelműen Villonra utal, az első négy sor nem is csinál titkot ebből: „*Hol van Misztér Orbán, a tavalyi vendégprofesszor? / Hol furcsa kiejtése, szokatlan szempontjai? / A domb, a domb, a domb mélyében alszik / mint Lee Masters kisvárosának más lakói is.*” 1989 nyarán, amikor körülbelül harmincöt Orbán-verset fordítottam angolra, sokat törtem a fejem ezeknek a soroknak a ritmusán – ez a ritmus jellemző Orbán sajátos beszédmódjára –, és megpróbáltam megfejteni az Orbán Ottó sorain és más versein is átcselező hang parado-

xonjait. Ez a hang a retorika magasan zengő trombitáit és komor basszusait is meg tudja szólaltatni, és sikeresen elegyíti őket számárbögéssel, a fing ropogásával és pompás poénokkal. Az általam rendszeresen használt angol versmértékek itt nem működtek. Egyik első megbeszélésünk alkalmával Orbán azt mondta, tekintsem verssorait az antik hexameter szellemének. Hát persze! A magyar verset hangsúly és szótaghosszúság szerint lehet skandálni, míg az angol hagyományosan csak a hangsúlyt használja ki. Amitől persze a hexameter tulajdonképpeni jelentése is megváltozik. Ebben a megfogalmazásban Orbán Ottó javaslata inkább kérdésnek hangzik, mint megoldásnak.

Az idő tájt Vas Istvánnal is együtt dolgoztam néhány költeményén, és megkértem, skandáljon el egyet-kettőt a szigorú hexameterben írottak közül. Kezdtém meghallani a zenéjét. Nem úgy hallottam, mint ő, s természetesen nem is úgy, ahogyan Orbán – az én fülemben az angolban is használható verszeneként csengett. A hexametert az angolban ritkán használják; egy-két fontosabb előfordulása érdekes, bár a sorok szabálytalanok. Sikeres kísérletnek mondhatjuk Arthur Golding XVI. századi Ovidiusfordításait és Arthur Hugh Clough-tól az AMOURS DE VOYAGES-t (1858). Az én időmben a szabadszájú költő, a társadalmi problémákra érzékeny Peter Reading vette át az antik időmértékes rendszert, s alkalmazta saját, élőbeszédszerű stílusához. Őt olvasva szoktam hozzá ehhez a zenéhez. Nagyjából úgy éreztem, hogy a verssorok mozgalmasságát a nekiíradomás, habozás és ringatózás különböző kombinációkban előforduló sorozatai adják, emellett az utolsó előtti szótag legtöbbször hangsúlyos. Ez Orbán költészetéhez is megfelelne az angol olvasó számára. Az egyes verssorok ilyenféle megérzéséből kiindulva próbáltam meg összehozni a természetesnek tűnő hangot. A TAVALYI HÓ első soraiból ez lett:

*„Where is Mr Orbán, last year’s visiting professor?
Where is his queer accent, his strange opinions?
Deep, deep, deep in the hill he sleeps
like other citizens of the Spoon River.”*

Megfigyeltem, hogy Orbán nem követ egyetlen merev szabályt verssorai felépítésében. A sor hullámzása, egységes mozgása a lényeg. A versmérték, melynek e sorok a „szellemei”, meghatározza a mozgást, de nem uralkodik rajta. Ilyennek kell lennie az én megközelitésemnek is. „A domb, a domb, a domb” hangozzék úgy, mint levegővétel nélküli csuklássorozat: *The hill, the hill, the hill*. Mély harangszót hallottam a sorok mélyén, és a „mélyében” szóra akasztva kívántam megkondítani a harangot. (El kellett döntenem, mit tartok fontosnak.) Akárcsak a negyedik sorban, melyben a Lee Masters helyett a Spoon Rivert használom. A szó szerinti angol fordítás úgy hangzott volna, mint egy lábjegyzet – ennek viszont lendülete volt. Így folytattam a fordítást, míg elérkeztem az utolsó sorhoz, de addigra már együtt ringatóztam a verssel, mint táncos a partnerével (persze a partner vezetett, s én voltam a páros női tagja). És itt kisebb csoda történt. A *tampon* szóra az angoloknak egyetlen dolog jut eszükbe, a nők menstruációs vérzését eltömítő eszköz. Hát ez túl erős, túlságosan elvonja a figyelmet. Olyan szóra volt szükségem, amely orvosi, textilszerű, de másutt is használják. A „*dressing*” hangzása túl magas ebben a szövegben, és túlságosan szándékolt. Orbán hosszú sora végén a „*süketnémán hull a hó*” tragikumot, reménytelenséget hordoz. Hirtelen, szinte varázsütésre összeállt az angol sor:

„and the dumb snow falls like lint on the open wound of the world.”

Egészen rabul ejtett a sor, s még ma is ámulva tekintek rá. Tudom, hogy a „*dumb*” csak a második felét adja vissza a „*süketnémán*”-nak, és azt is, hogy az angol valamivel rövidebb az eredetinel, mégis, a sor önmozgása, és az, ahogy leül a vége, hát az maga a csoda. Halkan horkan, de a „*lint*”-től (géz, szösz, ruhafoszlány) úgy leng ki, mint egy megkondított harang. A harang tompított hangon szól, mintha bekötözték volna. Emlékszem, hogy jóval a fordítás befejezése után egy felolvasáson azt mondtam valakinek: „Bárcsak én írtam volna ezt a sort” – de rögtön eszembe jutott: „Hiszen *én* írtam.” Ugyanakkor a sor nem a tulajdonom – egészében az eredeti vers birtokolja. Walter Benjamin szerint egy vers teljesebbé válik azáltal, hogy lefordítják más nyelvekre. Lehet. A sor belőlem jött elő, de Orbán Ottóé váltotta ki, Orbán hatására cselekedtem.

Folytathatnám, mert nem elszigetelt jelenségről van szó. Vas István RAPSZÓDIA EGY ÓSZI KERTBEN című versének két sora így fest a fordításomban:

*„What do the flowers of vegetation know?
Imperious rockets, pursue your explosive trajectories!”*

*[„Mit tud a virág, mit tud a tenyészet?
Rettentő szép rakéták, robbanva repüljétek!”]*

Valószínűleg ez a két legörvendezőbb verssor, amit valaha leírtam, és a hangjuk erősen különbözik Orbán Ottóétól. Az efféle sorokból kiolvasható a versírás gyönyörűsége, melyet leginkább szenvedélybetegséghez lehet hasonlítani. Ha könnyen megy, semmi sem ér fel vele. Azokért a pillanatokért érdemes élni.

Mielőtt rátérek Rakovszky Zsuzsa versére, szeretném röviden összefoglalni az imént leírt tapasztalataimat tézisekben vagy munkahipotézisekben. Inkább hipotéziseknek mondom őket, mint elméletnek, mert azért kivételek is eszembe jutnak szép számmal. Munkahipotézisem a költői forma fogalmára vonatkozik. Tudom, hogy Magyarországon szeretik kiélezni az ellentétet a kötött forma és a szabad vers között. A kötött formákat a hagyományos, illetve az ironikus posztmodern költészet sajátosságának tekintik, a szabad verset a modernista törekvések hordozójának. A közelmúltban kaptam egy érdekes amerikai versantológiát, a REBEL ANGELS-t, amelyben a közvélemény és saját maguk által is új formalistáknak nevezett költők versei olvashatók (jók is, rosszak is), és a kötet legtöbb szerzője mégsem ironikusan vagy posztmodern technikával ír. Azért küldték el nekem a könyvet, mert az én verseim is gyakran kötött formájúak, megterhelve díszes rímképletekkel, sőt néha szabályos versmérték is található bennük. Ennek okai igen összetettek, valószínűleg nem is teljesen tudatosak.

Ha tudatos nézeteimet kellene megfogalmaznom a költői formáról, akkor azt mondanám: ellenpontként fogom fel. Észben tartom Frost kijelentését, hogy a vers alapegysége a mondat, és találónak gondolom, s ezt szegezem szembe az összetett strófaszerkezettel mint ellenponttal. Úgy is fogalmazhatnék: én is szeretem megidézni a formák szellemét – a formák súgnak nekem, a mondatokból kinyilatkoztatásokat hallok. Így dolgozom, így működnek a reflexeim. Ettől még ugyanúgy kedvelem a nyelvtanilag is lezárt verssorokkal dolgozó költőket – Pope-ot, Marvellt, Byront, Audent, Hechtet –, mint Blake szabadon, biblikusan hömpölygő, profetikus sorait vagy ennek Walt Whitman- és Allen Ginsberg-féle változatát, hogy Ezra Poundról és a kései Sylvia Plathról ne is beszéljek. Függetlenül attól, mit szeretek és mi a saját gyakorlatom, nyilvánvalónak tartom, hogy a költő formaválasztása integráns része a versnek mint olyan-

nak. A kötött formákkal dolgozó költő művének lefordítása szabad versre az én szememben még nem tekinthető kész munkának – s nem csupán amiatt, hogy az eredmény gyöngécse (lásd Mandelstam különféle angol fordításait, Ted Hughes Pílinzky- vagy Ovidius-interpretációit), hanem amiatt is, hogy valami értékes dolog hiányzik a fordításból. Ez a módszer a formát cicomának s nem szerkezetnek tekinti, s lévén magam is kötött formákkal dolgozó költő, annyit azért tudok, hogy a forma legalább annyira szerkezeti kérdés, mint a zenében az ellenpont.

Ugyanakkor azt is tudom, hogy a forma – akárcsak egy szó, egy idióma, egy helyi jellegű utalás – más-más nyelvre lefordítva megváltoztatja jelentését, és másik irodalmi hagyományba csöppen. Miközben ezt kijelentem, tudatában vagyok annak, hogy a háttérben súlyos állítás búvik meg az irodalom alapkérdéseiről – arról, hogy mely írásokat tekintünk irodalomnak; arról, hogy az irodalom kategóriája világosan körülhatárolható-e; arról, hogy lehetséges-e a műfordítás költői nyelvének szimbiózisa a más-más irodalmi hagyományhoz tartozó idegen nyelvekkel; valamint az egyes irodalmak közös kulturális gyökeréről –, de ezekbe az elméleti kérdésekbe itt nem mehetek bele. Majd máskor. Összefoglalva: meg vagyok győződve annak az alapelvnek a helyességéről, hogy az egyes sorok és strófák hangzásának és dinamikájának szolgálai reprodukálása önmagában nem fog olvasásra méltó szöveget eredményezni, az csak szemfényvesztés. Az angol szellemet gyakran magasztalják pragmatikus kompromisszumkésziségeért, és bő négy évtizedes angliai tartózkodás után magam sem tudok jobbat ajánlani – hadd legyen ez a munkamódszerem, akármennyi kivétel szülessék is a szabály alól. A kompromisszum szerint adva vannak a formák: mondjuk a szonett, a ballada, a terzina, s ezeket a költő nagyfokú tudatossággal alkalmazza. Amikor valamelyik forma mellett dönt, egyúttal tudomásul veszi, hogy egy sor sajátos elvárásnak kell megfelelnie, s bizonyos értelemben – ahogy egyszer ezt megfogalmaztam – leborul, és megcsókolja a szent lábát. Sok nemzedék megtette már ezt korábban, valamilyen szellemi vagy lelki haszon reményében, s minden egyes nemzedék csókjai tovább erősítették a szent hatalmát. Persze sokféle szent és sokféle szonett létezik, és az irodalom fejlődése során új hajtások vagy mutációk keletkeznek: a Lowell-féle, a Berryman-féle vagy az Orbán Ottó-féle szonett. Ezen a szinten, azt hiszem, hasznos, ha a történeti versformát történeti versformában adjuk vissza. Ilyenkor ugyanis nem annyira ennek vagy annak a sornak a felépítése határozza meg a vers hangját, hanem az egész.

A kompromisszum másik szintjén el kell ismerni, hogy akadnak költők, akik ellenállhatatlan verbális készséggel hódítanak meg egy zárt formát, s ez egészen feltűnő eleme a vers dinamikájának, szinte elvárásolja az olvasót. Ilyen költő Kosztolányi vagy a kései Byron. Fordítóként igyekszem megállapítani, milyen mértékben kerül előtérbe ez a készség, és szükség esetén igyekszem én is előtérbe állítani. Ha a költő feltűnően ragaszkodik egy összetett rímképlethez vagy metrumhoz, úgy érzem, nekem is hasonlóra kell törekednem. Miközben a fordítást továbbra sem az egyes hatáselemek vezérlik, hanem az egész költemény formája, ilyenkor mégis nagyobb hangsúlyt kapnak az egyes elemek. Ha viszont a költő laza négysoros strófákat ír, melyekben a sorok hossza változó, a rímek elhelyezése pedig rendszertelen vagy rögtönzészzerű, nincs különösebb lelkifurdalásom, ha nem tartom meg minden egyes sor hosszát, és nem pontosan ugyanoda helyezem el a rímeket. Arra törekszem, hogy megértsem a vers jellegét, és azt, mi működteti. Ilyenkor ennek a megértésnek a szolgálatába állítom pedantériámat.

Nem állítom, hogy munkamódszerem szükségképpen helyes. A típushibákról most

nem kívánok beszélni. Mint mindenki, én is elég gyakran követek el hétköznapi hibákat – az interpretáció egészében csakúgy, mint a szavak megválasztásában vagy a kifejezések és a szövegösszefüggés terén. De a helyesség vagy pontosság fogalma ennél bonyolultabb. Hiszen tíz olvasó tíz különböző értelmezést fog adni ugyanarról (az anyanyelvén írott) versről. Bizonyos értelmezések döntést igényelnek; mások, a személyesebb, asszociatív jellegűek pedig nem. Olvasói szerepünk mindkét alaphelyzetet magában foglalja. Költőként jól tudom, hogy szándékaim még a vers írása közben sem teljesen világosak (a magam számára sem). A sokféle kritikai módszer olyan, mint a szinképelemző kezében a sok színes lencse, melyek egyes tulajdonságokat kiemelnek, másokat elmosznak. A vers hatása független írója szándékaitól, illetve egy-egy olvasó értelmezésétől. Ennek ellenére igaz, hogy minden egyes olvasó átéli az olvasás örömét és felelősségét. Több nyelv és kultúra olvasása nyilvánvalóan megsokszorozza a lehetőségeket.

A vers fordítása gyakorlatilag a vers egyik olvasata, ennél fogva az a meggyőződés, hogy soha nem lehet a fordítás az utolsó szó. A fordítás vagy meggyőző, vagy sem. Vagy képes versként működni, vagy sem. Minden egyes fordítás elmélyíti az eredeti jelentését. Természetesen – s most visszatérek suta szexuális analógiámhoz – bele lehet szeretni egy versfordításba, és társunkká fogadhatjuk mindörökké – vagy csupán egy életre, vagy legalább addig, amíg egy még csábosabb fordítással nem találkozunk. Ez szubjektív megítélés dolga. Az én magyarból készített versfordításaim e tekintetben olyanok, mint a párkereső apróhirdetések. Mindenki tudja, hol keresse, hogyan találkozzon az illetővel. És lehet őket Kleopátrának, a Nílus királynőjének tartani, vagy olcsó jelmezben pipiskedő, nekikeseredett vénlányoknak, agglegényeknek, akiket jobb elkerülni. Azt úgyszem feledi teljesen senki, hogy a versfordítás is betör a nyilvánosság színpadára, jöllehet csak kicsiny csücskét foglalja el, s hogy bizonyos alapvető kritikai konszenzus övezi és színezi az egyén saját olvasatát, amely önmagában is dekonstruálható – vélhetőleg épp az egyén által.

E kanyargós bevezető után talán még nem késő rátérni írásom fő témájára, Rakovszky Zsuzsa verseinek angolra fordítására – mindenesetre megkönnyebbültem, hogy előljáróban tisztázhattam ezt-azt.

Be kell vallanom, hogy általában kiadói megbízás alapján fordítok le egy-egy szerzőt vagy könyvet, de ezúttal magamra vállaltam a döntés felelősségét. Én javasoltam magamnak, hogy fordítsam le Rakovszkyt, és a magam örömeire adtam el a kötetet az Oxford University Pressnek. Miért épp Rakovszkyt választottam? Sokfelől hallottam róla: az egyik első magyarországi ismerősöm – szerintem az egyik legnagyobb XX. századi magyar költő –, Nemes Nagy Ágnes dicsérte a műveit, és sok más barátom is. Nem kerülhettem el a találkozást a nevével nyomtatásban, jöllehet nem számítok a magyar folyóiratok megszállott előfizetőjének, sőt tudós sem vagyok, aki szakkönyvtárakban tölti az idejét. Egyszerűen csak tudtam Rakovszky Zsuzsa létezéséről. Még néhány angolra fordított verse is a szemem elé került (Gömöri György és Clive Wilmer munkái), egy eléggé harmatos kelet-európai versantológiában, amelyet egy angol lap számára recenzeáltam (CHILD OF EUROPE, szerkesztette Michael March). Abban a kötetben csakis erőteljes szerelmes költészete szerepelt: a SNAPSHOT (PILLANATKÉP), NOON (DÉL), EVENING (ESTE), NO LONGER (TÖBBÉ MÁR...) és a SOMMER SOLSTICE (NAPFORDULÓ).

Nem hiszem, hogy pusztán a néhány angol szöveg alapján nekiláttam volna a fordításnak, de a fülemben csengett még Nemes Nagy Ágnes véleménye, így hát köte-

lességemnek éreztem, hogy magyarul is elolvassam Rakovszkyt. (1984-ig, huszonnolc esztendőn át nem szólaltam meg magyarul, és egy magyar vers értékelése még 1990-ben is meghaladta kissé a képességeimet – először le kellett fordítanom a verset angolra, hogy felismerjem az értékeit.) Ferencz Győzővel terveztünk egy modern magyar költészeti antológiát (az újholdas hagyomány és öröksége), és tőle kaptam néhány korai Rakovszky-verset fénymásolatban. Győző is nagyon dicsérte, és a kötött formákkal dolgozó költők közé sorolta – a CHILD OF EUROPE-válogatásból ez nem derült ki egyértelműen. Elég az hozzá, hogy megvettem, illetve megszereztem magamnak Rakovszky Zsuzsa verseskönyveit, és hozzáfogtam a munkához. Láttam korai versein Sylvia Plath hatását, és azt is, hogy a személyes mondanivalón túl a költeményeknek politikai tartalmuk is van. A művek nem voltak kimondottan könnyűek, sőt egyik-másik pillanatban úgy éreztem, nagyon is nehezek – azt viszont tisztán éreztem, hogy magas színvonalon egyesítik a magán- és a közéleti élményeket, hogy a forma intellektuális fegyelmet tükröz, és – ami a legfontosabb – volt valami az érzékenységében, amire ráismertem. Akkori utolsó kötete, a FEHÉR-FEKETE némi Carol Ann Duffy-hatást mutatott, akinek a verseit ismertem, csodáltam. A hatás elsősorban a külső formában mutatkozott meg (drámai monológok sorozata), s nem a hangütésben. Bár úgy véltem, a FEHÉR-FEKETE néhány verse nem működik (illetve nem működne) angolul, ugyanakkor a legjobbakat nemcsak hogy lefordíthatónak találtam, hanem egyenesen azt gondoltam: mai angol nyelven még jobbak is, mint a feltételezett Duffy-féle modellek, tartalmasabbak, és a szerkezetük is magasabb szintű. Bőségesen találtam bizonyítékokat a megélt és alaposan kipróbált intellektusra, ami szerintem az angol költőnőből hiányzik.

Amikor visszatértem a TOVÁBB EGY HÁZZAL verseihez, benyomásaim csak megerősödtek. Rakovszky olyan élményeket önt versbe, melyeket magam is ismerek – nemcsak Magyarország vagy Budapest köszön vissza, nem csupán a társadalmi típusok, hanem a modern élet jelenségei is, melyek egyformán érthetők Londonban, Leedsben vagy Közép-Európában.

De túlságosan előreszaladtam. Az olvasás folyamata együtt haladt a fordítással. A Rakovszky műveiben olvasható élmények természetesen költői élmények, a szerkezeten áthatoló – s részben a szerkezet szülte – fantázia élményei. Nem feledkeztem meg arról sem, hogy Rakovszky Zsuzsa nő, és hogy főszereplői is általában nők. Akadhatnak olyanok, akik úgy vélik: emiatt nem is próbálhatom meg (nincs *jogom* megpróbálni!) azt, hogy megértem a költészetét, a fordításról nem is beszélve. Az mindenestre igaz lehet, hogy olvasatomat befolyásolja a tény, hogy nem vagyok nő, de hogy ez meghatározó jelentőségű volna, azt nem hiszem. Hiszen mindannyian nap nap után bizonyítjuk hitünket a fantázia erejében. Először azt képzeljük, hogy önmagunk vagyunk, majd azt, hogy valaki más, elképzeljük magunkat fiatalabban, öregebben, betegen, egészségesen, elképzeljük, hogy magasak és szépek vagyunk. Vagy hogy mit mondhattunk vagy cselekedhettünk volna, ha a körülmények másképp alakulnak. Elképzeljük, milyen lehet bennünket nézni vagy meghallgatni. Macskának, kutyának, ágyon fekvő óriás rovarnak képzeljük magunkat. Szerintem szükségtelen borúlátás azt gondolni, hogy külső tényezők által vezérelt identitásunk fogságából nincs szabadulás. Világosan hallottam, hogy Rakovszky hangja női hang, de már hallottam a visszhangját korábban, a saját fejemben. A ráismerés nem azonos a jelenség meghatározásával.

Ettől függetlenül jó néhány hónapomba telt, míg kitanultam Rakovszky Zsuzsa hangjának minden árnyalatát, vagy ha így jobban tetszik: míg megteremtettem azt az angol hangot, amelyről el tudtam hinni, hogy az övé. Említettem, hogy a verset a csábítás és a vágy modelljeként látom, de nem a költő személyével esem szerelembe, hanem valamivel, ami teljessé teszi az alkotót. Teljesen biztos vagyok abban, hogy az én Madáchom, Orbán Ottóm, Vas Istvánom, Kosztolányim, Nemes Nagyom és Rakovszkym nemigen hasonlít egymásra. Mégis elfogadom azt az állítást, hogy a legjobb fordításaim tartalmaznak olyan elemeket, melyekre *nekem* volt szükségem, melyekre *én* vágytam a lefordított költőből. Egy-két kritikus (de nem több) megkockáztatta: a Rakovszky-fordításaim úgy szólnak, mint a saját verseim. Erre azt válaszolom, hogy ez nem kevésbé áll Orbánra, Vas Istvánra vagy Nemes Nagyra – ők viszont egyértelműen különböznek egymástól. Rakovszkyban nagyon vonz a szenvedélyes és a könnyedén odavetett hang keveredése; a nyelvében megelevenedő borzongás és a vállrándítás gesztusa; hajlama, hogy a maga választotta, erősen kötött formák ellen dolgozzon; és az a képessége, hogy egyetlen drámai alaphelyzetből meglepő irányokba induljon el. Azt is nagyon szeretem benne, hogy miközben költészetének személyes anyaga intenzíven befelé forduló marad, mégsem gubózik be teljesen, nem bújik el a külvilág hatásai elől: titokzatos módon költészete a világ terméke, mégis megőrzi az integritás törekeny magját. Számomra ez hordozza verseiben a drámát. A törekeny ént állandóan próbára teszik a külvilág erői, melyek hol a politika, hol a szociális körülmények, hol az elvárások, a szerelem vagy a tudat álöltözetében jelennek meg. Tetszik, ahogy Rakovszky nem engedi meg az énmítoszoknak, hogy eluralják költői egyéniségét – ez különbözteti meg Sylvia Plathtól. Rakovszky Zsuzsa nem mutogatja stig-máit a tömegnek.

Ezekért az erkölcsi és esztétikai tulajdonságokért lehet csodálni költészetét. Nem emlékszem, hogy a fordítás megkezdése előtt személyesen megismerkedtünk volna, mindenesetre úgy döntött, nem avatkozik bele a munkámba. Akkorra nagyjából már megszületett az általános elképzelésem arról, milyen hangon fog megszólalni angolul, és miképpen is fog működni ez a hang, úgyhogy a javításai (ha lettek volna egyáltalán) elsősorban a szó- és kifejezéshasználatra vonatkoztak volna.

Ideje volna rátérnem három-négy vers fordításának részleteire, természetesen az előbb mondottak fényében – ez azonban roppant terjedelmet igényelne. Aki akarja, úgyis nyugodtan összehasonlíthatja a fordítást az eredetivel az én atelier megjegyzéseim nélkül is. Kommentáromban egyébként is csak pontatlan visszatekintésre lennék képes, mivel az Oxford University Pressnél megjelent, NEW LIFE („ÚJ ÉLET”) című Rakovszky-válogatást pár hetes hajszott munkával fordítottam le, hónapokig tartó töprengés és noszogató után. Úgy vélem, a kötetben a hosszú versek a legjobbak, a GYERÉKKORI ÖREG NŐK, a DECLINE AND FALL, a NARKOMÁN és a címadó „ÚJ ÉLET”. Ezek határozzák meg és fogják át a legjobban Rakovszky Zsuzsa költészetét angolul – vagy ezekből lesznek a sikeres, nagy versek, vagy az egész könyv kudarcra van ítélve. Szintén kiemelkednek a kötetből a rövidebb szerelmes versek, a két szonett és a dalszerű költemények – mind rendkívül intenzív és kecses szöveg, de szűkebb élménykört ölelnek fel. Két verset fogok röviden kommentálni, a THEY WERE BURNING DEAD LEAVES (AVART ÉGETTEK...) című rövid szerelmes dalt és az OLD WOMEN OF MY CHILDHOOD-ot (GYERÉKKORI ÖREG NŐK), amely személyes, mégis monumentális vízió az időről és a viselkedésformák átadásáról a kultúrán keresztül.

Az AVART ÉGETTEK...-ben már a címmel meggyúlt a bajom. Nem találtam ideillő angol megfelelőt az *avarra*. A *mulch* vagy a *mulsh* nedves levelekre utal, az *avar* viszont elszáradt levelekre, egyébként is a *mulch* túl lapos. Ismertem viszont egy kitűnő, 1942-ben keletkezett angol verset Laurence Binyontól, amely így kezdődött: „*Now is the time for the burning of the leaves*” (s amelyet első világháborús elégiának hittem), és ennyi elég is volt az induláshoz. Szükséges, hogy valahol, valahogyan beugorjon egy irodalmi asszociáció. Tudjuk, érezzük, mit jelöl az *avar* égetése, különösen ha kulturális szövegösszefüggésben jelenik meg. Nemsokára arra is rájöttem, hogy a vers három négy-soros strófája (rímképletük: ABAB, szótagszámuk 10, 5, 10, 5), tehát a versszakok közül az első kettő megerősíti, kiemeli a kijelentés teljességét az adott szerkezetben, míg a harmadik keresztezi az első kettőt, és megkérdőjelezi az állítást. Az utolsó versszak egyértelműen zavarba hoz, tulajdonképpen meghívás az alvilágba. Zenéje rendkívül érzéki. A „*Dólt a must szaga*” kifejezésből árad a nehéz, bódító illat, már-már keatsi erővel. Arra törekedtem a fordítás során, hogy a száj a kifúvás hangjait adja, és az első, szinte semleges állításban rejlő illatokat lehelje ki. A „*They were burning dead leaves*” hatása a *burning* szó *b*-jén múlik, s míg a mondat egyértelmű, ott búvik benne a kilégzés ígérete a *dead leaves* hangjának utolsó dobbanásában. A következő kifejezés crescendojának fel kellett erősítenie ezt az ígéretet. Szerencsére a magyar *must* szó – bár másképp ejük – angolul ugyanazt jelenti. A finom *s* hang elveszett, emiatt még nagyobb figyelemmel kellett keresnem a *dólt* szó erőteljes ekvivalensét. Az „*oozed*” szóalak – keatsi hangulatfestő lelemény – úgyszólván kínálta magát. Utána a „*scent*” szó még erősebben sziszeghet az olvasó fülébe. A „*Buzgott a kátrány*” zúgó, csattanó hangot idéz fel. Az én *stove* szavam ennél hangosabb, és inkább gyomorhangot ad. Érzékisége vérbő, intenzívebb az eredetinel, de, gondoltam, az érzékek dinamizmusa itt fontosabb, mint a forrás pontos helye. Érződött az erjesztőkád és a forralt bor szaga, valami bugyborékoló, kátrányos kevercs, ami megragadta a figyelmemet. De ezzel már távolodtam az eredetitől, és éreztem, ha nem vigyázok, elszakadhatok tőle egészen. Ráadásul előttem állt még a rímelés sok nehézsége, márpedig ebben a versben a rímek létfontosságúak, hogy teljes maradjon a lírai hatás. Egészen belehabarodtam a *b*-k és a *g*-k zenéjébe, a *zz*-k halk kíséretével.

A következő két sor az angol változatban nyelvtani szempontból valamivel teljesebb, de az angol és a magyar mondat között is találunk különbséget, s ez különböző értékeket ad az elliptikus fogalmazásnak. Először jól meg kellett értenem a magyar szöveget, hogy ugyanazt lássam, amit Rakovszky is, majd viszonylag egyszerűen kellett kifejeznem angolul, mert a vers dinamikája e helyt a hangélménytől a vizualitás felé mozdult el. A *like* szót azért használom, hogy kissé megfékezzem az angol nyelvű költői kép metaforikus szögletenességét: a hasonlat barátságossá teszi a meglepő képet. A finom „*blew*” – „*rainbow*” félrím ezt erőltettség nélkül rögzíti. Persze a fordításomnak is kialakult a saját dinamikája, akár egy „önálló” versnek. Az első versszakkal, az első résszel meg is volnánk. Pihenő. Újra át lehet gondolni az egészet, lehet leltárt készíteni.

A most következő kifejezés megint kissé elliptikus – „*az utca erdő*”. Úgy éreztem, nem szabad nagyon eltávolodnom az angol közbeszéd mintáitól, jöjjön hát a prózai „*was a*”. Egy-két szótaggal meghosszabbodik ugyan a sor, de mégiscsak el kellett döntennem, mit tartok fontosnak – staccatót pedig végképp nem akartam. A mondat első fele nem több, mint tisztán metaforikus kijelentés – arról kell meggyőznie, hogy a személyes benyomás ténnyé vált, ehhez a nyelvtanilag egyszerű szöveg a legjobb megoldás. A kijelentés súlyát növeli az őt kísérő „*mélyebb ősz fele / lejtett az este*” szöveg. Ez,

titokzatos módon, annak a folyománya, hogy az utca erdővé változott. Ha az első tételt elfogadjuk, a másik magától értődőnek tűnik. A két legaktívabb szó ebben a részben a *mélyebb* melléknév és a *lejtett* ige. A vers lassan lesüllyed az alvilágba, önkéntelenül is odavonzzák szenvedélyei. Hogy a két szó mihez kapcsolódott, jóformán nem is számított. Mintha egy hipnotikus erejű, ismeretlen eredetű hang szólítana, hogy szálljunk alá még mélyebbre. Az én versemben a lejtő meredek. „...*night slid into the heart of deepest autumn.*” A középfokból felsőfok lett (*deeper – deepest*), hogy még meredekebb legyen a lejtő, még sürgetőbb az angol szöveg. Kétségbeesett éjszaka, mert mi is kétségbeestünk, mert ég az avar, és a szaga minden mást elnyom. A magyar versszak középső két sorában a házat kettészakítja a vers vádló zenéje. A fő motívum itt a bűntudat mint gyúanyag. Kénytelen voltam vállalni a kockázatot, és a rím kedvéért az általánosságban említett zenét sípra-dobra szűkíteni. A fülemben volt egy dal, amit az első angol iskolámban énekelgettem: „*O soldier soldier, won't you marry me / with your musket, pipe and drum?*” És emlékeztem a kárhozat sokkal harciasabb zenéjére is – a *fife* szó mintha valami elfojtottabb, robbanásveszélyesebb dolgot fejezne ki a könnyedén elnyugvó *pipe*-nél. A közelgő robbanást tartottam lényegesnek. A *b-re p*, majd *f* és a tompán puffanó *d* következik: „*A guilty music blew the house apart, / with its fife and drum.*” Azt akartam, hogy millió darabra szórja szét azt a házat a robbanás, a bűnös zenével és a lopott szerelem meg a házasságtörés nyomaival együtt. Most már nyeregben érzem magam, érteni vélem a vers vadságát, de nem teszek mást, csak reflektálok rá. Ha szabad visszatérnem a táncpartnereket idéző analógiához: az eredeti vers vezet, s én, a partner, csak követni próbálok, amikor igazít vagy tol rajtam egyet. Neki kell megmondania, mi a következő lépés, de nekem mint partnernek is van mozgási szabadságom. Az utolsó versszakban a nagy nyomás után kifűjjük a levegőt: a vágy ismétlés által kap hangsúlyt: „*ezt, csak ezt*” („*this again, just this*”), és döccenve megszólaló ígéretbe torkollik, ami magában is szellemeket idéz fel. A hosszú sorokat itt is megnyújtom kicsit, de a rövid sorok szigorúan öt szótagosak maradnak. Ez a vers többször is leereszkedik a precizitás szintjére, saját kérdéseire rövid, levegőért kapkodó válaszokat ad, és utolsó erőfeszítésének is ugyanezt a mintát kell követnie, de – ha úgy tetszik – posztkoitális módon, mintegy befordulva a sötétbe, ott keresve bátorítást. Rakovszky Zsuzsa habozását a második sor közepe mutatja, az enyémet inkább a harmadik vége, ahol a melléknév elválik a főnévtől, de ez csupán az elveszett dolgok utáni sóvárgás: az számít, hogy a *sosem* a *többéhez* kívánczik, a *your* a *handhez* – a nőnemű Orpheusz a lehetőleg férfi Eurüdikéhez.

Mi tagadás, nagyon szeretem ezt a magyar verset, de a saját angol változatomat, az eredeti szöveg szellemszerű társát is csaknem ugyanannyira. Nem tudom előre megmondani, lesz-e valaki, aki másképp látja, vagy mást fog beleolvasni. Mondhatják majd, hogy a fordításom túlságosan érzéki, nem követi eléggé szigorúan az eredetit. Mít keres ott az a három plusz szótag? Hogyhogy nem sikerült megtartani az eredeti, 10, 5, 10, 5-ös szótagszámot, a tiszta rímeteket, hogy került a versbe a síp meg a dob, miért nem ott állnak a cezúrák, ahol az eredetiben? Más esetleg kijelenti: a rímekkel egyáltalán nem kell törődnöd, lettél volna akkurátusabb a szóhasználatban, törekedtél volna inkább az angol változat pontosságára, ahelyett, hogy rálöcsölöd a versre a saját értelmezésedet, ami végső soron nem több magánvéleménynél. Ezeket a kérdéseket függőben hagyom, részben azért, mert nincs rájuk végleges válaszom. Megjegyzem, a saját verseim olvasatával kapcsolatban sincs.

Az AVART ÉGETTEK-et nem érzem különösképpen reprezentatív Rakovszky-versnek – stílusosan semmiképp sem –, mégis, a maga furcsa módján roppant lényeges műnek tartom. Ugyanaz a lendület segíti át a technikai buktatókon az oeuvre többi darabját, amely ezt is előrelendíti, csakhogy ezt a verset még nagyobb sebességgel, s nem épp ugyanazokon a buktatókon.

Sokkal jellemzőbb a szerző középső korszakára a GYEREKKORI ÖREG NŐK (ha ilyen fiatal költőnél szabad egyáltalán középső korszakot emlegetni), amennyiben elbeszélő jellegű, egyfajta rímes *blank verse*-t használ, a világ általánosabb, kevésbé személyes megértése felé halad, bár bensőséges emlékezés keretében. A versből nem hiányzik a társadalmi élet, a politika és a filozófia sem, miközben a költő egy pillanatra sem veszi le szemét témájáról. Hangütése közvetlen, fáradt, éles és ironikus – legszívesebben kegyetlenül gyengédnek nevezném. A vers felénél a narratíva, amely töprengések és kérdések sorával kezdődik, hirtelen egyetlen személyre összpontosít, aki összesűriti magában mindazt, ami belül már kimondatott. Ez a figura ad lehetőséget Rakovszky-nak arra, hogy a költemény befejező részében figyelmét egy fényképre irányítsa, melynek révén szívbemarkoló és rémisztő látomásban lesz részünk a halandóságról – s ez a halandóság adott történelmi korszakban és körülményekben gyökerezik.

Ezen a versen nem mehetek végig sorról sorra, mert aránytalanul sokáig tartana (bár az kétségtelen, hogy az erőfeszítés nem bizonyulna hiábavalónak). A fordításom, mint már említettem, nagyrészt a saját olvasatom arról, hogyan tudja befűrni magát a mű az angol nyelvbe és irodalmi hagyományba. Rakovszky középső korszakának legjobb verseihez hasonlóan ez is rímes-asszonáncos szerkezetbe rendeződik, de a mondatok túlnyúlnak a sorokon, s köznyelvi módon következnek egymás után, ahogy Robert Frost is ajánlja – bár Rakovszky élőnyelvi kifejezései eltérnek Frostéitól. Első gondolatom az volt: ismerem már valahonnan ezt a hangot, hallottam anyámtól és a barátaitól, és ma is hallom magyar barátaim lakásán. Úgy rémlett, brit kontextusban is hallottam már – kissé ideges beszéd, városi, nekikeseredett, ironikus. Realista detektívtörténetek – a lehető legjobb fajtából – néha ebben a hangnemben íródnak. Harmincas, dolgozó nő, aki egy áldozat barátjaként lép fel, s egy pillanatra maga is gyanúba keveredik: szívós, sebzett jellem, nem az irodalom érdeklí, hanem a szakmája, emberséges, büszke és kiábrándult. Esztéta, aki semmire se megy az esztétizmusával.

Igen: szép lassan, visszamenőlegesen jellemet költők ide, fikciót, szinte a semmiből – de úgyis megmondtam már, hogy a hangütést *nem határozzuk meg*, mindössze *ráismerünk*. A hang, melyet most felismerek, éppen eléggé hasonlít Rakovszky Zsuzsa narrátorának hangjára ahhoz, hogy létrejöjjön a kapcsolat. Nagyon kell hegyeznem a fülemet, hogy meghalljam az egyedi részleteket, nehogy tévedjek. Lehet, hogy módosítanom kell a benyomásomat. Az angol hangütés egyensúlyát ezekben a sorokban hallom leginkább:

„...*Why furnish a room
with two tall facing mirrors? To reflect the gloom
of an unlit damp apartment, with neither kids nor maid?...*”

és

„...*What hope obliged them to preserve old-fashioned
gowns in the purgatory of the laundry chest?
Did they imagine themselves elegantly dressed
on promenades in fashionable parks, wearing one of those?*”

*When did they realise that earnest suitors would not propose
to me in country residences while under the spell
of my dazzling rendition of Für Elise? Who can tell
what delusions they laboured under, the poor fools..."*

A vers dikciójának két pólusán a szleng „kids” szót kiegyensúlyozza az „obliged them to” erős iróniája; a „promenades in fashionable parks” rokokó paródiáját és a hangsúlyosan ráütő sorvéget, a „wearing one of those”-t a „my dazzling rendition of Für Elise” keserű csúfolódása, kiegészítve a „delusions they laboured under” gúnyosan komoly megfogalmazásával. A vers főhőse a dikció; az a dolga, hogy elkeseredést, megvetést, szánalmat és kimerültséget is kifejezzen. Érdekes, hogy sok, formai szempontból hűséges fordítás éppen a dikciót rongja el. A kudarc a hibás regiszterben mutatkozik meg, s ennek kiváltképp feltűnő megnyilvánulása, amikor a természetes, élőnyelvi könnyedség hirtelen elszakad attól, amit a valóságban egy levegőre mondani lehet. A regiszter elvétése végzetesnek bizonyulhat. Esetünkben helyes megválasztása a költői forma külső jegeinél is fontosabb – nem mintha ezek önmagukban elhanyagolhatók volnának, hiszen a párrímes sorok adják a költemény intellektuális gerincét. A GYEREKKORI ÖREG NŐK-höz azt a hangot kerestem, amelyben hittem magyarul, és hihetőnek gondoltam angolul, s amely természetesen hangozhat egy bizonyos személy ajkán, aki azonban nem karakterszínész, hanem olyasvalaki, akibe már beleivódott ez a beszédmód, és költészetté emelkedett benne. Elvégre a vers a browningi drámai monológ változata, csak közvetettebben szól, mint például a NARKOMÁN. A „the poor fools” a saját leleményem, de egészen jól érzi magát az irónia, hétköznapiság és családás szövedékében, és elvezet az Alice-ről szóló rész nehezen kiküzdött szánalmához. Elismerem, Karlsbadból „German town”-t csináltam – ez mint tény persze hamis, de a brit olvasóknak a szó németesen hangzik, és a német városok olyasmit idéznek fel bennük, ami itt nagyon is jól jön. A vers egésze szempontjából vajmi keveset számít, hogy a város neve Karlsbad, Drezda, Salzburg vagy éppen Preßburg – a név csak általánosságában fontos. Az a lényeg, hogy a versben szereplő pohár: emléktárgy valahonnan, és már tovább is lépünk, ahogy a vers tempója megköveteli.

A tempó is döntő fontosságú a versben, sőt Rakovszky Zsuzsa egész költészetében. Az angol kötethez írt bevezetőmben utaltam rá, hogy ez a tempó gyors, ide-oda cikázó – gyors, ideges kézmozdulatokra gondoltam, vagy a denevér röptére. Ez persze nem zárja ki olyan sorok létezését, melyek önállóan és élénken dalolnak. Még most is tetszik ennek a résznek a hangja:

*„Meanwhile the clocks chime on and hours unroll
as if time still existed and was somehow theirs
bringing a green-white froth of roseblight to squares
never referred to by new official names,
or twisting snow into apparitional white flames..."*

Ezektől a soroktól ma is úgy borzongok meg, mintha angol verset olvasnék. Hasonlóan a korábban szóba hozott Orbán Ottó-sorhoz, egyfelől irigylem a költőt, akinek a fantáziájában megszületett a kép, ugyanakkor büszke vagyok és álmélkodom, hogy angolul épp az én szájamból hangzik így.

Fordítói és költői gyönyörűség ez egyszerre. Nem vitás, hogy mint minden fordító,

én is igen esendő vagyok, pontosan tudom, hogy a rosszul elvégzett munkám igazán pocsek, de képes vagyok elszántan megvédeni a munkámból azt, ami védhető – persze nem az utolsó töltényig, az már ostobaság és beképzelttség volna. Nagyon is lehetséges, hogy Karlsbadot meghagyhattam volna Karlsbadnak; hogy a „*poor fools*” kifejezésnek semmi keresnivalója a versben; hogy a pihe, mely a NEW LIFE-ban úgy tapad, mint a hó, maradhatott volna pihe, hiszen a költő nem változtatta hópehelyé; hogy a „*fife and drum*” helyett mást is írhattam volna. Az olvasó dolga megítélni, hogy a kiegyensúlyozott magyar hang megfelel-e az angol kiegyensúlyozottságának. Elég az hozzá, hogy fordítás közben ugyanúgy hittem ezekben a megoldásokban, mint bármely más vers esetében (akár én írtam, akár más); és a fordítás – legalábbis a műfordítás – ugyanúgy nem egzakt tudomány, ahogy az olvasás vagy a vershallgatás művészete sem az.

Az olvasás izgalmas dolog – mindenesetre annak kellene lennie. A jó vers rossz fordításának rossz vers az eredménye. A jó vers túlságosan zengzetes, arrogáns átültetésének lehet jó vers az eredménye, de az már nem fordítás. E két pólus között találjuk az olvasás, a vershallgatás, az értelmezés és az alkotás különféle változatait. Azt szeretném, hogy Rakovszky Zsuzsa versei angol fordításban ugyanazt az izgalmat váltsák ki belőlem, mint eredetiben. Mi több, azt is szeretném, hogy szellemi táplálékot adjanak, gazdagítsanak. Hogy jobb költő legyek általuk. Ha innen nézzük, a műfordítás, ez a gyakran reménytelen és sziszifuszinak tűnő munka gyönyörűséget szerezhethet, és taníthat. Egyfajta szerelmi viszony a bennünket kiegészítő Másikkal, akinek átmenetileg árnyékául szegődünk.

*

Rakovszky Zsuzsa

AVART ÉGETTEK...

Avart égettek. Dólt a must szaga,
buzgott a kátrány.
Bogáncson ellenfény holdudvara,
tépett szívárvány.

Az utca erdő – mélyebb ősz fele
lejtett az este.
A szélső ház – a hánytorgó zene
majd szétvetette.

Még egyszer ezt, csak ezt, és mást sosem
többé: leszálnék
az őszi alvilágba, jobb kezem
kezében, árnyék –