

Somewhere over the Rimbaud

Ízes nap-cafat, nyálas, nyúlós azúr

A lírafordítás modern hagyományai magyar Részeg hajó-fordítások tükrében

2012. február 2.

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés és háttér	4
1.1. (Bevezetés)	4
1.2. (Nyugatos hagyományok)	4
1.3. (Kérdések nehézségek, különbségek)	7
2. Hűség	8
2.1. (Áldozatok és célok)	8
2.2. (Formahűség)	11
3. Újrafordítás	17
3.1. (Versenyhelyzet)	17
3.2. (Etika)	18
4. Les Bateaux Ivres	18
4.1. (Tóth Árpád)	18
4.2. (Megoldások)	20
5. Összegzés	25
Felhasznált irodalom	26

Mellékletek

Arthur Rimbaud – Le Bateau Ivre.....	29
Tóth Árpád fordítása.....	30
Kardos László fordítása.....	31
Rónay György fordítása.....	32
Franyó Zoltán fordítása.....	33
Tímár György fordítása.....	34
Tornai József fordítása.....	35
Dunajcsik Mátyás fordítása.....	36
Lackfi János fordítása.....	37

„Aki Rimbaud-ról ír, darázs-fészekbe nyúl, és hangyabolyba lép”¹

1. Bevezetés és háttér

Dolgozatomban az először Tóth Árpád által lefordított *A részeg hajó* című Rimbaud-versnek kísérlem meg különböző magyar fordításait² összevetni egymással és a francia nyelvű eredetivel. Ennek előkészítéseképp a *Nyugat* első nemzedékének, valamint az őket követő generációknak a fordításgyakorlatát foglalom össze, ennek kapcsán kitérek a fordítói hűség különböző felfogásaira és alkalmazásaira, majd az újrafordítások problematikájára, mindezt a nyugatos hagyományból kiinduló fordítástörténeti kontextusba ágyazva, néhol a francia gyakorlattal, hagyományokkal összevetve.

1.1. (Bevezetés)

A világirodalom lírája nagyrészt a *Nyugat nagy nemzedékének* szűrőjén át csordogált a magyar köztudatba, s fordításaiknak helye a kánonban több mint százéves távlatból is elmozdíthatatlannak tűnik. Munkásságuk jelentősége kétségbevonhatatlan, a fordítandó szöveghez való hűségük azonban kevésbé. Tóth Árpád, Babits Mihály, Kosztolányi Dezső és legtöbb kor- és pályatársuk úgy tette magáévá/mienkké, gyönyörű magyar verssé az idegen szöveget, hogy az sokszor veszített eredeti mondanivalójából, stílusából, tartalmából. Ez gyakran a versformának bizonyos rétegei iránt tanúsított rendíthetetlen hűség, a magyar nyelv szépségeinek csillogtatása, vagy saját gyakorlatuknak, egyéni árnyalataiknak a tolmácsolt vers színeibe való belekeverése miatt történt.

Azt kívánom vizsgálni, a *Nyugat* első nemzedéke által felállított versfordítási normák mennyiben kérdőjeleződnek meg, s az utánuk jövő generációk hogy viszonyultak ezen hagyományokhoz (mennyiben távolodnak/közelítenek újra). További kérdés az, mi motiválta újrafordításaikat, és hogy az azóta eltelt évtizedekben (1900-as évektől napjainkig) létrejött fordítások milyen viszonyban állnak a forrásnyelven írt eredetivel, jelen esetben Arthur Rimbaud *Le Bateau Ivre (A Részeg hajó)* című költeményével.

1.2. (Nyugatos hagyományok)

¹ SOMLYÓ György, *Kísérlet Rimbaud-ról* = RIMBAUD, Arthur *Összes költői művei*, Budapest, Európa, 1965, 10.

² (az említett Tóth Árpád mellett Kardos László, Rónay György, Franyó Zoltán, Tímár György, Tornai József, Lackfi János és Dunajcsik Mátyás fordításait)

Egy világirodalmi művet saját anyanyelvünkre átültetni nemcsak kihívás, de – a fordító horizontjából beláthatatlanul nagy – felelősség és számtalan kérdést felvető probléma is. Szükségessége legalább annyira kétségtelen, mint tökéletességének lehetetlensége. Hagyományai, stratégiái és céljai nemzetenként, műfajonként és korszakonként különböznek, olykor pedig egyéneként is.

A modern magyar- és magyarított külföldi líra legmeghatározóbb alakjai, a nyugatosok, páratlan elhivatottsággal feszültek neki a hagyományteremtés váteszi szolgálatának. Versfordítási módszereik máig rányomják bélyegüket a magyar fordításkultúrára és a külföldi versekhez, strófákhoz való általános hozzáállásra. Ahogy költészetükben, úgy fordításaikban is megfigyelhetők az egymást követő nemzedékek közötti különbségek és irányváltások, s ez a folyamat a *Nyugat* után sem marad abba; napjainkig bezárólag megfigyelhetünk tendenciákat, melyek hol közelednek a *Nyugat* által felállított normákhoz, hol távolodnak tőlük.

1.2.1. „Új irányú és értelmű világirodalmi tájékozódásunk kialakítása a *Nyugat* költőire várt”³ – írja Rába György, itt az első nemzedék költőire vonatkozóan, akik csillapíthatatlan étvágygal falták a nyugati irodalmat, főként az unt némettől különböző franciát, és angolt. Kosztolányi és Tóth Árpád egyetemi tanulmányaikat magyar-német szakon végezték, ennek fényében még erőteljesebb a nyugatibb kultúrák felé törekvés. „Amikor érdeklődésük a francia, illetve az angol nyelv és irodalom felé fordul, ez a jelenség már világszemléleti lázadásukat is kifejezi” – írja Rába György.⁴

A szimbolista elvagyódás és a zsongó francia nyelv a legszebb hűtlenségig részegítette költőinket, akik olyannyira feloldódtak a baudelaire-i, verlaine-i, rimboud-i absinthe-gőzös verstengerben, hogy magyar szemmel nem biztos, hogy meg tudjuk állapítani, hol végződik a költő, hol kezdődik a fordító. Ez egyébként nem lenne probléma, sőt, általános jelenség minden fordításnál, a nyugatos tolmácsolt művekben azonban néhol olyannyira másfelé tart a két poéta, hogy fontosnak tűnik – a tisztázás végett – virtuálisan különválasztanunk a költőt és a fordítót. Ady például – a 19. században nem példa nélküli gyakorlatot követve – saját kötetébe illesztette Baudelaire-fordításait, Kosztolányi játékossága és a nyelvi bravúrokra való törekvése pedig gyakran háttérbe szorította a világirodalom nagyjainak eredeti stílusát; sok költő vált egyformává, egyformán kosztolányissá keze alatt.

³ RÁBA György, *A szép hűtlenek*, Bp., Akadémiai, 1969, 9.

⁴ Uo., 26.

A saját költői nyelv efféle beleszövése a fordításba azonban nem csak Kosztolányit jellemzi, legtöbb kortársa osztozik ebben a sajátos, leginkább korai nyugatosokra jellemző *individuális fordításban*, melyet a fordítói alázat elvárásának tükrében hiányosságnak is elkönnyelhetünk, ám elegánsabb, jólesőbb érzés Rába György *szép hűtlenség* fogalmával operálnunk. Tóth Árpád, mikor Babits *Pávatollak* című fordításgyűjteményének kritikáját írta, nem volt ennyire megengedő: „Az ideális műfordítótól megkívánható tipikus tulajdonságok közül az egyik legfontosabb megvan nála, a másik nincs”⁵. A meglévő tulajdonság alatt Babits formai igényességét említi, melyre a 2.2. pontban kívánok részletesebben kitérni. A „hiányzó: a fordító egyéniségének engedelmes alávetése az eredeti költő sajátosságainak. Fordításkötetének előszavában maga Babits utal rá, hogy sokszor megváltoztatta a szöveget...”

A magyar versfordítás és a nyugati kultúrához való közelítés egyik, talán legfontosabb mérföldköve a Babits Mihály, Tóth Árpád és az egy generációval fiatalabb Szabó Lőrinc által fordított, 1923-as *Romlás virágai* Baudelaire-fordításkötet, mely a francia költő születésének centenáriuma után két évvel jelent meg. (Az ugyanezen évben kiadott *Örök virágok* című gyűjtemény, mely Tóth Árpád fordításait tartalmazza, köztük Baudelaire 53 versével, szintén felbecsülhetetlen darabja fordításirodalmunknak). Hihetnénk, hogy Babitsnak és Tóth Árpádnak – egy nemzedékbe tartozva – a szemlélete és stílusa nagy vonalakban egyezik és, hogy Szabó Lőrinc – lévén Babits és Tóth Árpád *tanítványa* – láthatólag elődei gyakorlatát követi, ám mindhármuk fordításpoétikája merőben eltér egymástól. Lator László kiemeli a főbb mozzanatokat, melyek alapján könnyűszerrel tájékozódhatunk a három poéta fordításai/adaptációi között: „Tóth Árpád fordításaiba mindig beletette saját imádott szavait: »lomha«, »fáradt«. Babits mindig kicsit koturnusról szónokolt, mindig kicsit emeltebb hangon”⁶. Szabó Lőrincről, a harmadikról, „akit bevettek a buliba”, azt mondja Lator, hogy ő az, akinek a technikáját lehet mindig kiérezni a versekből: „rátapad a szövegre, de a saját kezétől nem tud megszabadulni”.

1.2.2. Szabó Lőrincről ugyanitt olvashatjuk, hogy pályájának későbbi szakaszában eltávolodott a húszas évekbeli, *Nyugat* első nemzedékéhez közeli munkásságától, később teljesen más felfogás szerint dolgozott. „Akkor már a mondat és a szöveg érdekelte igazából,

⁵ TÓTH ÁRPÁD, *Babits műfordításai: Pávatollak = A műfordítás elveiről: Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. JÓZAN Ildikó, Budapest, Balassi, 2008, 265. (az idézett szövegben a megkívánható szó helyett a megkívánató szerepelt; ezt nyomdahibának véltem, és javítva idéztem)

⁶ *Ha kimegy a magyar piacra, ott nincs nazális: LATOR Lászlóval Kőrözs Imre és JÓZAN Ildikó beszélget = Nyelvi álarcok: Tizenhárman a fordításról*, szerk. JENEY Éva, JÓZAN Ildikó, Budapest, Balassi, 2008, 122.

és füttyült a zenére”. Ez a távolodás jellemzi leginkább a *Nyugat* második nemzedékét, mely generációba „igazán ketten tartoznak: Szabó Lőrinc meg Illyés.⁷ A *Nyugat* harmadik nemzedékénél, melyet az „ezüstkor nemzedékének” is neveznek, majd az újholdasoknál szintén megfigyelhetünk néminemű távolságtartást, ám – főként utóbbiaknál – már nem a zeneiséggel, hanem inkább a Kosztolányi-féle individuális, a fordító saját stílusát túlzottan érzékeltető gyakorlattal szemben.

1.3. (Kérdések, nehézségek, különbségek)

1.3.1. Somlyó György *Két szó között*⁸ című tanulmányában a tárgyalt mesterség/cselekvés/alkotófolyamat megnevezésének kérdését veti fel. A magyar *műfordítás* szó – bármilyen természetesnek és pótolhatatlannak hangzik nekünk – más, európai nyelvekben nemigen talál megfelelőre. Más nyelvek *traduction*, *translation* stb. szavai nem tesznek különbséget szépirodalmi és nem-szépirodalmi szövegek fordításai közt, így – a saussure-i jelölő-jelölt viszony logikus következtetése alapján feltehetőleg – fordítói gyakorlatukban sem találjuk meg a számunkra oly nyilvánvaló eltérést. A magyar nyelv – és annak virtuóz művelői – még tovább bontják a fogalmat: miután (valahol Batsányi és Arany között) megjelent a *műfordítás* fogalma, Tóth Árpád bevezeti a *versfordítást*, melyet utána tanítványa, Szabó Lőrinc is következetesen alkalmaz. Ezzel nyelvi szinten már a lírai- és a prózai szövegek fordítása is különválik, amely újabb kérdést vet fel: Vajon eltérő stratégiák alapján fordítunk verset, mint kötetlen(ebb) formájú művet?

1.3.2. Akik gyakorlatban foglalkoznak műfordítással, szinte kivétel nélkül elismerik: a három műnem fordítása valóban más-más problémákat vet fel, másra kell figyelni lírai, prózai és drámai művek átültetésénél. Tóth Árpád⁹ úgy fogalmaz, „a versnek, a kötött formájú beszédnek sokkal kitapinthatatlanabb a hatáskeltő mechanizmusa, mint a prózáé”.

Lackfi János, Józán Ildikó 2008-as interjújában¹⁰, azt mondja, hogy a három műnem hangzásában különbözik leginkább, ezekre kell máshogy figyelni: próza fordításánál a mondat az alapelv, ez a terepe az árnyalatok érzékeltetésének (tehát másként kell megszólalnia Proustnak, másként Camus-nek). Drámát „nem lehet némán fordítani”, mivel – színpadi műfaj lévén – kifejezetten az élőszóhoz igazodik, fontos tehát elkerülni az archaizáló,

⁷ Lator – Jenei – Józán, i.m., 124.

⁸ SOMLYÓ György, *Két szó között: Megjegyzések a fordítás poétikájához = A műfordítás ma: Tanulmányok*, szerk. BART István, RÁKOS Sándor, Budapest, Gondolat, 1981, 102-106.

⁹ TÓTH Árpád, *Babits műfordításai: Pávatóllak = A műfordítás elveiről: Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. JÓZÁN Ildikó, Budapest, Balassi, 2008, 264.

¹⁰ *A fordítás betegség, akár a szerelem: LACKFI Jánossal Józán Ildikó beszélget = Nyelvi álarcok: Tizenhárman a fordításról*, szerk. JENEY Éva, JÓZÁN Ildikó, Budapest, Balassi, 2008, 97-98.

kimondhatatlan, a karakter személyéből adódóan esetleg motiválatlan megszólalásokat/megszólaltatásokat, s talán itt indokolt leginkább az ismételt újrafordítás. A líránál Lackfi a számos szempont közül az esetleges cezúrát és a sortörést emeli ki, mint a formahű versfordítás két legfontosabb egyezési pontját – legalább ezektől ne térjen el a műfordító.

1.3.3. Szinte mindenki, aki magyar-francia fordításelmélettel (vagy akár -gyakorlattal) foglalkozik, előjáróban ki szokta kötni, hogy a francia fordításhagyomány kifejezetten távol áll a miénktől. Ezt általában a kultúrák közötti átjárhatóság/átjárhatatlanság problematikájának példaként szokták említeni, ezen kívül pedig okot ad magyar lelkünknek a büszkeségre: művészi versfordítás-hagyományunk valóban páratlan. Franciaországban minden, ami rímes, avíttasnak, 19. századiasnak tűnik, kanonizált, rímelő kortárs francia lírát tehát aligha találunk, ami ahhoz vezet, hogy a fordítók versfordításaikban is kerülnek eme „silány kolomp”-ot, s olykor, a költemény minden zeneiségét félredobva egyetemi professzorok kezébe kerülnek a művek, akik tartalmi alapú, lábjegyzetelt nyersfordításban tolmácsolják idegen lantok pengetőit, a versek hűen fordíthatóságában véglegesen reményüket veszítve¹¹.

2. Hűség

2.1. (Áldozatok és célok)

Ha verset fordítunk, talán égetőbb problémaként merül fel a hűség kérdése, mint egy évtizedeken át tartó házasságban. Hiszen a felelősség csupán az egyik felet, a fordítót terheli, a másik: a forrásszöveg, vagy az akár évszázadokkal, évezredekkel előbb elhunyt költő egészen biztos, hogy nem fog kompromisszumot kötni, megváltozni tolmácsolója kedvéért. A fordítás – Tímár György szavaival – „*társzerzés az érkezési nyelven.*”¹² Teljesen hű fordítást létrehozni nyilvánvalóan lehetetlen; valamit mindenképpen fel kell áldozni egy másik szempont érvényesítése révén, ha mást nem, a nyelvet, amin megírták. Általában ennek hangzásvilágát, szintaktikáját is, noha ezen megkerülhetetlennek tűnő veszteségek hathatós csökkentésére számos ellenpéldát lehetne említeni.

Tóth Árpád, akit dolgozatom főszereplőjének is nevezhetnék a tárgyalt Rimbaud-mű magyar fordítástörténetében betöltött megkerülhetetlen szerepe miatt, több ízben megkísérelte

¹¹ „A franciáknál immár négy évszázada, egészen pontosan Du Bellay óta tartja magát a formai fordíthatatlanság teóriája” – írja Tímár György: TÍMÁR György, *A versfordító dilemmái = A műfordítás ma: Tanulmányok*, szerk. BART István, RÁKOS Sándor, Budapest, Gondolat, 1981, 349.

¹² Uo. 357.

a forrásnyelv, ez esetben a francia hangzását fordítás magyarul megszólaltatni. Hogy csak az erre legismertebb példát említsem, Verlaine *Chanson d'automne*-jának magyarárásában, az *Őszi chanson*ban, melyet Lator László „zseniális zenei imitációnak” nevez¹³, s technikáját úgy foglalja össze: „[Tóth Árpád] a mély hangokat és a nazálisokat kikeverte a nyelvből”. Itt azonban felmerül a probléma (melyre Lator is felhívja a figyelmet), hogy francia fülnek ezek a nazális hangok a lehető legtermészetesebbek, nekünk viszont egzotikusan duruzsoló varázsigének hangzik, melyet akár a magyar ember affektálva, *fhansziásan* előadhat, és beilleszthet nyelvi repertoárjába az *omlette du fromage*¹⁴ mellé. Lényegében ez a fordítói stratégia a vers zeneiségét erősíti, ami ennél a költeménynél, mely alapvetően a muzikalitásra, összecsengésekre épül, nem feltétlenül tévút, azonban más, tartalmilag sűrűbb és erőteljesebb verseknél már problémásabb lehet: egy szikár, leegyszerűsített képekkel operáló szöveg – ha mennyei francia nyelven írták is – egy csengő-bongó magyar fordításban teljesen más konnotációkat ébreszt a befogadóban. Bizonyos mértékben Tóth Árpád *Részeg hajó*-fordítása is belecsúszik a szép hűtlenségnek ebbe a hibájába.

Létezik olyan fordítási kísérlet, mely a forrásnyelv szintaktikájának, szórendjének megőrzésére törekszik, s az eredmény legalább annyira különös, mint maga a törekvés. Pierre Klossowski *Aeneis*-fordításáról van szó, melyet Somlyó- és Tímár György is érthető szkepszissel fogad; a francia fordító ugyanis azzal kísérletezett, hogy tudná Vergilius latin szövegét francia szavakkal behelyettesítve, ám a (franciáétól merőben eltérő) latin szórendet és nyelvtani szerkezeteket megtartva átültetni, azaz – Somlyó szavaival – „az eredeti nyelv grammatikájának egy más nyelv lexikájával való, mindeddig tiltott és titkos viszonyát teremti meg.”¹⁵ „Kettős erőszakot alkalmaz. Paradox módon, nem az idegen nyelven kialakult formát és megszólaló tartalmat, hanem magát az idegen nyelvet ülteti át.”¹⁶ Fontos azonban megjegyezni, hogy az átjárhatóság mértéke a latin és egy neolatin nyelv között jóval nagyobb és nyelvtörténetileg indokoltabb, mint egy neolatin-, és egy finnugor nyelv kapcsolatában, melyek közt sokkal problémásabb lenne egy Klossowski módszeréhez hasonló kísérlet.

A fordítás során felmerülő problémák tetemes része – többek között az imént említett példák is – egy, viszonylag egyszerűen összefoglalható kérdéskörbe tartozik, melyet Peter

¹³ Lator – Jenei – Józán, i.m., 123.

¹⁴ A Cartoon Network amerikai rajzfilmszatória *Dexter laboratóriuma* című rajzfilmjének egy epizódjában elhangzott szintagma, melyet azóta a kilencvenes években felnőtt generáció világszerte előszeretettel alkalmaz mint közismert francia kifejezést

¹⁵ Somlyó i.m., 1981, 141-142.

¹⁶ Uo. 141.

Sherwood professzor egy pécsi, műfordításról tartott előadásán¹⁷ két szóval jellemzett: *foreignizing* és *nationalizing*. Ez a dichotómia két ellentétes fordítói magatartást jelöl: előbbi eltávolítja, elidegeníti a fordított szöveget a befogadó nyelvtől, szándékosan hagy benne olyan mozzanatokot, stílusesszközöket, szavakat, melyek érezhetővé teszik a szöveg nem-teljesen-identitását. Ha fordítónk utóbbival, a *nationalizing* stratégiájával él, olyannyira lefordítja, átfordítja, átülteti, otthonossá teszi a művet, hogy olyannak tűnik nekünk, mintha anyanyelvünkön írták volna. Legegyszerűbben prózafordításokban érhető tetten a kétféle módszer, azon belül is legjobban a tulajdonnevek meghagyásánál vagy magyarításánál.

„A fordítás akkor ér valamit, ha [...] hatásos magyar mű lesz belőle”, de – teszi fel ezen kijelentés után rögtön a kérdést Vas István – nem könnyelműség-e „akkorát fordítani az eredetin, hogy azt is elhiggyük, magyar ember volt a szerzője?”¹⁸ Példaként kiemeli Stendhal tagadhatatlan franciaságát, melyet fordítója, Illés Endre úgy sem tudna leplezni, ha a *Vörös és feketének* vagy a *Vörös és fehérnek* tulajdonneveit is magyarosítaná. Vas állítja, hogy Illés ilyen eszközökhöz folyamodva sem tudná elhizetni velünk, hogy magyar ember írta a Stendhal-regényeket. „Mindenesetre Stendhal úgy szólalt meg magyarul, ahogyan addig semmilyen magyar író sem”, jegyzi meg aztán, utalva ezzel arra, hogy fordításaink anyanyelvünket is gazdagítják, ezt pedig Örkény egy idevágó mondatának idézésével erősíti: „Semmiel sem bizonyíthatom, de érzem, hogy Arany magyarul is tanult Shakespeare-től, Homérosztól, Goethétől.”

A fordítói munka során vizsgált idegen nyelv és a fordító anyanyelve, pontosabban a célnyelv, melyre fordít, örökös kölcsönhatásban vannak egymással. Ez a hatás azonban, mely a célnyelv gazdagodását, új formák megjelenését, irodalmi palettájának szélesítését: *a nemzet csinosodását*¹⁹ foglalja magába, nem utólagos, nem-várt melléklöngője a fordítás tevékenységének, hanem, éppen ellenkezőleg, egykor a konkrét célja volt, és máig sok hasznot hoz. Fordítási hagyományaink egészséges mélységben fellelhető gyökereit a felvilágosodásban találjuk, (egy KTDK-dolgozat keretei között nincs mód kitérni a magyar fordítástörténet korábbi, az Ómagyar Mária-siralomig visszanyúló hagyományaira) s Kazinczy, Bessenyei, Batsányi legfőbb törekvéseinek az érvényre juttatásához tökéletes

¹⁷ Peter SHERWOOD 2011. október 19-én, a Pécsi Tudományegyetemen tartott, *Műfordítási tapasztalatok, reflexiók* című előadására utaltam

¹⁸ VAS István, *Jegyzetek a fordításról = V.I.: Az ismeretlen isten: Tanulmányok 1934–1973*, Bp., Szépirodalmi, 1974.

¹⁹ utalás Kármán József *A nemzet csinosodása* című, Magyarország írástudóinak a nemzet felvirágoztatása céljából elengedhetetlen fordítói tevékenységre buzdító írására (KÁRMÁN József, *A nemzet csinosodása = A műfordítás elveiről: Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. JÓZAN Ildikó, Budapest, Balassi, 2008, 93-100.)

eszköz volt más, már felvilágosultabb kultúrák tudományos és művészi szövegeit saját, fejlesztendő nyelvünkbe történő integrálása.

2.2. (Formahűség)

2.2.1. Amennyiben a líra műnemébe tartozó alkotások kapcsán tárgyaljuk a *hűség* fogalmát, legkézenfekvőbb szempontként a *formahűség* merül fel, amely a '10-es évek nyugatosainál különleges figyelmet érdemel. A fordításaikat utólag ért bírálatok oroszlánrésze ennek a konzekvens formai tudatosságnak tudható be, amely – nem mellesleg – töretlennek tűnő sikerüknek is egyik kulcsa.

A formahű – azaz versmértéket, szótagszámot, rímekeket minél hívebben visszaadni kívánó – fordítás, jegyezzük meg, nem a nyugatosok újítása; jóval előttük már többen munkálkodtak szorgalmasan idegen metrumok magyarításán, például Arany János, Szász Károly vagy Radó Antal, a versformák iránt tanúsított hűséget mégis Babitsék tüzték igazán zászlajukra. Babitsnak számos tanulmánya érvel a formahűség mellett, például Danteműhelytanulmánya, melyben azt írja: „igazi közlekedő eszköz két nemzet lelki élete között csak a ritmushű műfordítás lehet, hisz a gondolat legsajátosabb színét épp a ritmus adja meg”²⁰

A formához való ilyen mértékű ragaszkodás azonban elkerülhetetlenül magával hozza más szempontok háttérbe szorulását. Gyakori sajátosság a *nagy nemzedék* fordítóinál, hogy a versekben előforduló jelzőkkel meglepően szabadon bánnak, ami általában abban nyilvánul meg, hogy a magyar fordításban feltűnően több jelző szerepel, mint a kiindulási nyelvű szövegben. Ezeket a betoldott jelzőket – a magyar fordításelméleti szakirodalomban is elterjedt francia szót használva – 'cheville'-nek nevezem. Költőink kedvelt játéka volt az általuk vélt lényeg lefordítása után még fennmaradó szótagszámokat ilyen cheville-ekkel kitölteni, s esetenként elismerő szavakkal is kitüntették egymás – a magyar nyelv kincsestárát kiaknázó – sziporkáit.

A tárgyalt nemzedék versfordításai között alig találunk olyat, melyben ne szerepelne a *bús* jelző. Ez a melléknév (, s ilyen még a *vén*, a *rút* vagy például a *zord*) nagyon praktikus, bármikor előkapható szócska, mivel könnyen és (a magyar nyelv viszonylag kötetlen szintaktikája, minimális konfigurációssága következtében) szinte akárhova beilleszthető, ha csak egy szillabus hiányzik a kívánt szótagszám eléréséhez, vagy – kreatívabb perspektívából – már csak egy szótagnyi terünk maradt kiélni játékos kedvünket. A *bús* szó ennyire gyakori

²⁰ BABITS Mihály, *Dante fordítása*, Nyugat 1912/8.

használata egyébként nem csupán a formai kötöttségekhez való viszonyt láttatja, hanem igen beszédes a választott versek hangulatát illetően is, legalábbis megmutatja, milyen tónusokat éreztek ki költőink a fordításra kiválasztott versekből. Talán említenem sem kell, a *bús* használata leginkább a borongós természetű Tóth Árpádra jellemző. Ezeket bizonyítandó, úgy gondoltam, nem mások *pávatollait*, például Rába György példáit hozom fel dolgozatomban, hanem felcsaptam Tóth Árpád fordításkötetét, az *Örök virágokat*²¹ első oldalain, és megvizsgáltam, vajon nem túlzás-e azt állítani, hogy Tóth Árpád majdnem minden fordítása *bús*. A kötet nyitóverse: *Ballada, melyet a költő készített, anyja kérésére, hogy imádkozna a Szent Szűzet*,²² eredetileg Villon tollából. Ennek második sora: „s kit retteg a Pokol, a bús mocsár”. A következő Villon egy epitáfiuma²³: harmadik versszak, első sor: „Reánk rohasztó, bús eső pereg”. Következik négy „bústalan” vers²⁴ (egy du Bellay-, egy Pierre de Ronsard-, egy Philippe Desportes- és Marc-Antoine de Saint-Amand-költemény), ám a következő Saint-Amand vers²⁵ második sora: „s nagy búsan könyökölve a kandallóra dülök”.

Akármennyire is szórakoztató volna megvizsgálni a teljes *Örök virágokat* ezen szempont szerint, nem tervezem végigvenni az összes fordítás minden *búját*-*bajját*, csupán a legismertebb Tóth Árpád-fordításokat idézem fel, s vizsgálom gyorsan újra, bennük is megvan-e a jellemző *bús*, amely felett eddig átsiklottam, és féltő, nem tudok majd soha már. Poe *Hollója*²⁶ így kezdődik magyarul „Egyszer egy bús éjféltájon...”, s tudjuk, a verlainé-i ős húrja nem csak jajong, de busong is a tájon, s, amit konokon ont, az is monoton bú.²⁷ Baudelaire *Albatrosz*ában pedig nemcsak a *bús* jelzőt találjuk meg (6. sor: „A kéklő ég ura esetlen, bús, beteg”), hanem a Tóth Árpádra még jellemzőbb *lomhát* is: „míg sós örvényeken lomhán suhannak át”.²⁸

A formahűség irányelvének követését megtalálhatjuk Babitsnál (mind elméletben, mind gyakorlatban) és Tóth Árpádnál is, leginkább mégis Kosztolányi fordításaiban szembeűnő a formához való ragaszkodás bizonyos fajtája. Kosztolányi Dezső parádés fordításainál néha úgy tűnik, egész sornyi tartalmakat dob félre néhány jól csengő sorzárlat, egy pár mély, tiszta rím kedvéért, „új fogalmakat, mozzanatokot, esetleg kis jeleneteket költ átültetéseibe”²⁹ –

²¹ TÓTH ÁRPÁD, *Örök virágok*, Budapest, Orpheusz Kiadó, 1993.

²² Ua., 7.

²³ Ua., 8. (VILLON, François, *Epitáfium, melyet a költő készített maga és cimborái számára, mikor együtt való felakasztásukat várták*)

²⁴ Ua., 10-12.

²⁵ Ua., 12. (Marc-Antoine de Saint Amand, *Pipázva*)

²⁶ Ua., 54. (POE, Edgar Allan, *A holló*)

²⁷ Ua., 75. (VERLAINE, Paul, *Őszi chanson*)

²⁸ Ua., 102.

²⁹ Rába, i.m., 28.

általában a szép, töretlen forma szolgálatában. Babitsra jellemző különösen, hogy fordításaiban – vélhetőleg az eredeti vers hangulatának minél pontosabban történő visszaadása végett – olyan szavakat használ, melyek a magyar szókincsnek nem képezik (legalábbis Babitsig biztosan nem képezték) részét. Ezek az önkényes, sajátos szóösszetételek, neologizmusok, hapax legomenonok, „calque”-ok gyakran megfigyelhetők Kosztolányi és Tóth Árpád fordításaiban is. (*A részeg hajóban* is találhatunk rá példákat: *hömpölyögtetője, villámtépett, gyöngyházhabot, szörnykigyókat, kénszájjal, szőkeszemű* stb.)

2.2.2. Babits – főleg fordítói pályájának elején – legfontosabb irányelvnek a *tónushűséget* tartotta, melynek célja, hogy egy-egy költő hangnemét találja el, s az így elsajátított árnyalat fényében ültesse át az egész költeményt. A tónushű fordítás kifejezetten érzékeny a költői képekre, alliterációkra, összecsengésekre, melyeket igyekszik egytől egyig visszaadni, ha a megfelelő szószerkezetben, sorban, versszakban nem lehetséges, hát a következőben, vagy a költemény bármely másik, ezekre alkalmas pontján. Rába György a következőképpen fogalmazza meg a Babits-féle eljárást: „A fiatal Babitsot pályája kezdetén a versfordításnak ez a *funkcionális* szemlélete jellemzi, azaz Baudelaire, Poe, Tennyson vagy Swinburne költeményeiben más-más tónust kever ki. Ez az eljárás, mely mindig az eredetiből indul ki, a műfordítás paradoxonához tartozik.”³⁰

A tónushűséget egyfajta másodlagos hűségkövetelménynek is tekinthetjük, melyet Babits kortársai nemigen vettek figyelembe, és láthatóan nem alkalmazták, a további nemzedékeknél azonban itt-ott felbukkan. Az őket követő generációból Szabó Lőrincnél figyelhetjük meg a tónushűség tudatos alkalmazását, később pedig, több évtized csendes érlelődés után az *Újhold* nemzedéke értelmezi újra. Az újholdasok, akikre Babits közéleti hatalma már nem gyakorolhatott hatást, és nem kelthetett feszültséget, letisztultabb perspektívából tudták szemlélni a babitsi hagyományt. A fordítói személyesség, egyéni stílus és nyelvezet elhagyására, minimalizálására irányuló törekvés, mely a tónushűség alappillére, az újholdasok fő irányvonalává nőtte ki magát. A tónus- és a formahű fordítás nem járnak feltétlenül kéz a kézben; a formahűség betartásával gyakran a tónushűség finom szabályait sértjük meg, például a rímkényszer miatt a versbe kerülő új szavakkal.

2.2.3. Ám a forma, hiába tűnik a vers legmegfoghatóbb, egyedüli matematikai pontossággal leírható részének, nem mindig olyan könnyen meghatározható. Egy költemény „formája” számtalan dolgot foglalhat magába, melyeknek egy részét lehetséges, hogy nem veszi észre a fordító, talán az anyanyelvű olvasó sem, és esetleg – amennyiben nem teljesen

³⁰ Uo., 28.

tudatos módszer eredményéről van szó – még maga a költő sem. Részben a nyugatos hagyományoknak köszönhetően kialakult egy általános stratégia, amely szerint a versfordításnál figyelembe vesszük a szótagszámot, az időmértékes/ütemhangsúlyos versmértéket és strófaszervezetet, a sorvégi rímképletet, esetleg a hím- és nőrímekekre is ügyelve. Véleményem szerint az iménti felsorolás nagyjából kimeríti az általános magyar versfordítás főbb szempontjait, melyek teljesen magától értetődőnek tűnnek nekünk. Ezek a szempontok azonban nem feltétlenül azonosak minden nyelvben. Úgy tűnik logikusnak, hogy minden kultúra saját költészete szempontjait alkalmazza fordításainál is, mivel a fordítás is egyfajta versírás-szerű mechanizmus. A francia nyelvvel, annak lehetőségeivel, és a frankofón költészettel összevetve ezek a szempontok sajátosan magyarnak és bizonyos szinten egyoldalúnak tűnnek: vegyük például a szótagszámot, amely nekünk a leginkább magától értetődőnek bizonyul. Akármelyik verselemzésre kényszerített kisiskolás pontosan és valószínűleg nagyobb nehézségek nélkül meg tudja adni azt a természetes számot, amely egy magyar verssor szótagszáma, egy francia verset nézve azonban hozzáértőbbek is elbizonytalanodnak: a szóvégi (rosszabb esetben sorvégi) „e”-k ugyanis a beszélt nyelvben semmiképp sem ejtendő (csupán kiejtendővé teszik az előttük álló mássalhangzót), költészetben és szonokban azonban mindent szabad: vagy kiejtik, vagy nem. Gondoljunk csak Edith Piafra, aki a legnagyobb természetességgel azt énekli: „zsö rögård lá ví an rózÖ”, pedig a „rose” szónak az utolsó „e”-je (franciául ö-nek ejtendő), eredetileg néma e, azaz „e muet”. Egy francia verssor szótagszámát, Verlaine *L'Art Poétique*-jének első sorát³¹ például egy magyar olvasó 8 és 10-11 között tudja megállapítani. Szépen mintázza ezt Kosztolányi és Rónay György fordításainak összevetése: Kosztolányi páratlan sorai³² nyolc-, míg Rónayéi³³ tíz szótagosak. A „néma e” ejtése természetesen nem teljesen véletlenszerű, még ha nekünk, nem anyanyelvi beszélőknek olykor annak tűnik. A Szepes–Szerdahelyi *Verstan* J. Suberville-re hivatkozva azt írja: „A szóvégi néma e akkor számít bele a sor szótagszámába, ha két mássalhangzó közé esik (vagyis az utána következő szó mássalhangzóval kezdődik), s nem számít, ha mássalhangzóval kezdődő szó követi. Külön szabályok vonatkoznak azonban a sormetszet előtti néma e-re”³⁴

A versmértékek (például antik formák) keresése idegen nyelvekben nagy különbségek felfedezésére, nagy csalódottságra és nagy büszkeségre adhat okot honfitársainknak: a magyarokon kívül ugyanis alig van élő, európai nyelv, amely képes lenne a legkülönbözőbb

³¹ „De la musique avant toute chose”

³² első sor: „Zenét minékünk, csak zenét”

³³ első sor: „A legfontosabb mindig a dallam”

³⁴ SZEPES Erika – SZERDAHELYI István, *Verstan*, Budapest, Gondolat, 1981, 441.

antik latin, görög, mi több, ősi keleti metrumokat visszaadni (egyesek a csehet említik még mint erre alkalmas nyelvet).

A francia nyelvben azért meddő vállalkozás különböző időmértékes strófaszerkezetekkel kísérletezni, mivel a franciában mindig a szó utolsó szótagján van a hangsúly, ez alól pedig a legnagyobb költői szabadság sem jelent kibúvót (kivétel az előbb említett szóvégi „e”-knél). A francia költészet legkedveltebb sorfajtája az *alexandrin*, mely alapvetően jambikus, európai sormérték, sajátos, francia változata pedig (Szepes és Szerdahelyi értelmezése szerint) „abban különbözik a magyar felező tizenkettestől, hogy a francia nyelv hangsúlyozásának megfelelően a hat szótagos félsoroknak nem az első, hanem az utolsó szótagja a nyomatókos”.³⁵

Az alaki hűségről és a nyugatosok francia alexandrinus-átültetéseiről a következőt írja Rába: „Az új tudatformák közvetítéséhez hozzátartozik az alaki hűség elve, hiszen egy-egy költő hangnemének eltalálása lehetetlen a poétikai elemek, kivált a versforma visszaadása nélkül. Valóban, Babits, elméletéhez híven alkalmazza a francia alexandrinus magyar megfelelőjét; Tóth Árpád e sorfaj helyett – főként kezdetben – niebelungi sorral, Kosztolányi tíz-tizenegyes jambusokkal él, Juhász Gyula pl. az *Albatroszban* a hím- és nőrímekeket hagyja figyelmen kívül.”³⁶ Tóth Árpád egyébként előszeretettel használ saját verseiben is különböző fajtájú alexandrinokat, melyek közül a *niebelungizált alexandrint*, amely egy négy lábú csonka és egy három lábú félsor metszetes kapcsolatát jelenti, *Tóth Árpád-versnek* is nevezik.

2.2.4. Ha tehát a versek formahű követéséről beszélünk, még mindig túl tág fogalomrendszerben mozgunk. Somlyó György *Két szó között* című írásában egy Jakobson és Lévi-Strauss-cikkre³⁷ utal, amely strukturalista módszerekkel behatóan elemzi Baudelaire *Les chats* című szonettjét, miközben Baudelaire-nek a nőkhöz és a felsőbbrendű férfiassághoz való viszonyára is kitér, például annak kapcsán, hogy a hímrímekeket nőnemű főnevek alkotják. A tanulmány ez utóbbihoz hasonló megállapításokat sorjáz, és meglepő poétikai párhuzamokra világít rá. Somlyó György megállapításai leginkább ezen cikk magyar

³⁵ Uo., 442.

³⁶ Rába, i.m., 26.

³⁷ JAKOBSON, Roman, LÉVI-STRAUSS, Claude, „*Les chats*” de Charles Baudelaire = szerk. Maurice DELCROIX, Walter GEERTS, „*Les chats*” de Baudelaire: Une confrontation de méthodes, Presses universitaires de Namur, 1980, 19-34.
http://books.google.hu/books?id=wpw8hOIz7bQC&pg=PA19&lpg=PA19&dq=L%27Homme,+Revue+fran%C3%A7aise+d%27anthropologie,+II/1:+5-21.&source=bl&ots=OTs0P09Jh&sig=KcC8ywlh3IysjxrRsTPEh1cc_1U&hl=hu&ei=QsPDTvKPBMBj4QSZ_I TeDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=6&sqi=2&ved=0CEIQ6AEwBQ#v=onepage&q&f=false
(eredetileg egy antropológiai folyóiratban jelent meg)

fordításához³⁸ kapcsolódnak, amelynek franciából való átültetése több síkon vet fel izgalmas fordításelméleti kérdéseket. Az alapvető probléma, mellyel a Jakobson-tanulmány magyar fordítójának³⁹ szembesülnie kellett, a Baudelaire vers ismert magyar változatából, Szabó Lőrinc *Macskák*-fordításából adódott, amelyben a Jakobsonék által detektált formai tulajdonságoknak szinte egyikét sem találjuk meg. Ezek két fő csoportra oszthatók: olyanokra, melyeket, Szabó Lőrinc át tudott volna ültetni magyar fordításába, és olyanokra, melyek a magyar nyelv szabályrendszere szerint nem megoldhatók, ilyenek például a főnevek, mellénevek nemei és az olyan azonos hangzású szavak, melyek mást jelentenek például nőnemű főnévként vagy hímnemű melléknévként. A szerkezeti bravúrok nagyobb részét azonban nem vetné ki magából a nyelvünk: a belső rímeket, a 8-as – 6-os elosztásokat, melyek nem csak a két négysoros versszak és két tercina petrarcai elosztásánál figyelhetők meg, hanem például a sorzáró szavak szófajában: 8 főnév, 6 melléknév, s ugyanez a hím- és nőrímelek, és a többes szám-egyes szám egymás közti aránya is.

Szabó Lőrinc fordításában ezek közül a hátborzongató tudatosságra valló részletek közül, melyeket még hosszan lehetne sorolni, (Jakobson és Lévi-Strauss meg is teszi ezt) egyet sem találunk. Mielőtt azonban még teljesen leminősítenénk költőnket, jobb, ha feltesszük magunkban a kérdést: vajon tényleg hiányoljuk ezeket a magyar versből? Ha nem olvastunk volna a franciáról kimerítő nyelvészeti elemzést, valaha feltűntek volna ezek a hiányosságok? Ezek nyilvánvalóan sarkított kérdések, melyek határozottan abba az irányba terelnek, hogy inkább elfelejtsük a frissen kiderített formai szempontokat, és nyugodt szívvel térjünk vissza Szabó Lőrinc *Macskákjához*, mellyel eddig semmi problémánk nem volt, és mechanizmusában, mely a költemény esztétikai értékét szinte maradéktalanul közvetíteni tudja felénk, olajozottan működik.

A fordításkritika mégis létszükséglet, Magyarországon pedig nagyon kis mértékben, vagy talán egyáltalán nincs is jelen, amit évtizedek óta hangoztatnak fordítóink. Ennek különböző okai vannak; a legkézenfekvőbb valószínűleg – melyet Lackfi János meg is jegyez⁴⁰ – a kis szakma, melyen belül minden bíráló szó visszaüthet. Lackfi így foglalja össze a fordításkritika feladatát: „Fel kellene hívni a figyelmet a kontármunkára, felvenni a harcot a dilettantizmus ellen, kivívni a szakma rangját.”

³⁸ JAKOBSON, Roman, LÉVI-STRAUSS, Claude, *Baudelaire A macskák című versének elemzése* = BÓKAY Antal – VILCSEK Béla (szerk.) *A modern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 1998, 457-469.

³⁹ Miklós Pál

⁴⁰ *A fordítás betegség, akár a szerelem*: LACKFI Jánossal Józán Ildikó beszélget (i.m.), 99.

A fordításkritika egyik gyakorlatban alkalmazott ágának tekinthetjük bizonyos művek újrafordítását is, amely, az elméleti munkákkal szemben, Magyarországon is viszonylag elterjedt módszer.

3. Újrafordítás

3.1. (Versenyhelyzet)

Az első nyugatosok körében – mint erre már kitértem dolgozatom elején – jellemző volt az egymás közti versengés, s ez talán a fordítás terepén tudott leginkább megmutatkozni, amely viszonylag objektívebb szempontok szerint bírálható, versengésre alkalmasabb műfaj, mint a szubjektívebb megítélés alá eső saját versek. Kosztolányi szállóigévé vált sora, miszerint fordítani annyi, mint „gúzsba kötve táncolni” szépen láttatja a törekvést: minél művészibbnek, virtuózabbnak lenni egy kötött formán, kötöttségeket előíró műfajon belül.

A versengő helyzet tehát esetükben nyilvánvaló és érthető, mi pedig egy évszázadon túlról kényelmesen figyeljük nagyjaink párbajait, néha egyiknek, néha másiknak drukkolva, és természetesen fel sem merül, hogy legnagyobb költőink nemes harcában mi is kardot rántsunk. Egy Tóth Árpád által lefordított versből újabb fordítást készíteni azonban, nevezhetjük bárhogy, versengés mind Tóth Árpáddal, mind művével, még ha nem is nagyságában, virtuozitásában, nyelvünkkel bánni tudásában kíséreljük meg legyőzni.

Az irodalomtudomány 21. századi állása viszonylatában könnyelműségnek tűnhet bármiféle szerzői intenciót kutatni, egy újrafordításnál azonban, úgy vélem, elengedhetetlen kérdés az, mi motiválta a fordítót abban, hogy új variációkat keressen egy már – akár többszörösen – megoldott problémára, ahogy azt is fontos tudnunk, milyen őt megelőző fordításoknak volt birtokában a szerző, mert egyáltalán nem nyilvánvaló, hogy a fordító ismeri a vers minden, előtte magyarra fordított változatát. Lackfi János például Részeg hajófordításának rövid bemutatásában⁴¹ teszi fel önmagának a rögtön megválaszolendő kérdést, miért is fordította le újra a Rimbaud-verset: „Talán elavultak volna az előzőek? Dehogy, még a legkorábbi, Tóth Árpádé is friss, lendületes, Kardos László, Rónay György és Timár György munkáján szintén kicsorbult az idő vasfoga, Tornai Józsefé pedig éppcsak a minap, alig több mint tíz éve készült.” Láthatjuk, Lackfi nem hivatkozott Franyó Zoltán 1959-ben megjelent

⁴¹ LACKFI János, *A kapatos ladik*, <http://www.lackfi-janos.hu/index.php?id=59>

Részeg hajó-fordítására.⁴² Ez nem bíráló megjegyzés kívánt lenni közismert kortárs költőnk tájékozottságára irányulóan, csupán újabb szempont, miszerint, amennyiben meg szeretnénk vizsgálni, a költő valóban elkerülte-e elődei megoldásait, és esetleg belefutunk egy Franyóval való egyezésre, tudni fogjuk, ez nem a nagy műfordító előtti tisztelgés, sem plágium, egyszerűen csak figyelmetlenség.

3.2. (Etika)

A fordítói etika legfőbb kérdése az, mennyiben használhatjuk fel a már elkészült fordításokat, mikor saját változatunkon dolgozunk. „Az a vita, hogy egy korábbi fordítás megoldásait átveheti-e a következő fordító, már Kölcsey, Kazinczy és Szemere között lejátszódott, egy évszázaddal Babits előtt.”⁴³ Babits Mihály úgy vélte, lehetséges, hogy bizonyos verssoroknak egyetlen egy helytálló fordítása van, és ha azt előttünk már eltalálta valaki, kötelességünk felhasználni azt, természetesen hivatkozva rá. Ezen elgondolását Babits gyakorlatban is alkalmazta, Dante *Isteni színjátékának* fordítása kapcsán; leírta, pontosan hány sort vett át Szász Károly Dante-fordításából, újrafordítását azonban nem óvatosan, az elődököt tiszteletben tartva indokolta, mint a száz évvel későbbi Lackfi, hanem Szász Károly irányába intézett, cseppet sem finomkodó bírálati közben lényegre törően így fogalmazott: „Mégis ki vehetné tőlem rossz néven, ha Szász Károly fordítását kritizálom? Ha jónak tartanám, nem volna értelme fellépnem a magaméval.”⁴⁴

4. Les Bateaux Ivres⁴⁵

4.1. (Tóth Árpád)

Kardos László szerint⁴⁶ Tóth Árpád Albert Samain után Verlaine költészetében hallotta „rokon húrok zengését”, Rimbaud „anti-intellektuális lázadása, kábító vers-kalandjai” azonban totális ellenpontként vetülnek Tóth Árpád érzékeny, átgondolt, finom stílusára. Azt írja Kardos, A *Bateau Ivre*-nél nem is képzelhetünk el „tóthárpádiatlanabb” alkotást. Ez a „harsány és tündöklően zavaros görgeteg, valóságos támadás a tóthárpádi tisztaság és fegyelem ellen”.

⁴² FRANYÓ Zoltán, *Évezredek húrjain (2. kötet)*, Marosvásárhely, Áll. Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1959, 53-56.

⁴³ Lator – Jenei – Józán, i.m., 119.

⁴⁴ BABITS Mihály, *Dante fordítása*, Nyugat 1912/8, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00102/03282.htm>

⁴⁵ A „Le Bateau Ivre” többes száma

⁴⁶ KARDOS László, *Tóth Árpád*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965, 344-345.

Vas István⁴⁷ a „vérbeli fordítókat” két fő típusra osztja: egyrészt olyanokra, akik rokon műveket választanak fordításra, melyek közel állnak saját művészetükhöz és vérmérsékletükhöz, másrészt színészlelkű fordítókra, akik abban lelik örömüket, hogy minél különbözőbb és változatosabb jelmezeket öltenek, s ezen álarcok mögé bújva pengetnek olyan hangokat, melyek saját, a felvett szerepektől eltérő költészetük skáláin nem találhatók meg vagy erős disszonanciát keltenének. Vas István Tóth Árpádot az első, rokon műveket választó kategóriába sorolja Vörösmarty, Petőfi, József Attila és Radnóti mellett, ám Tóth Árpád Rimbaud-fordításaival akár tiszteletbeli helyet is érdemelhetne a Babits és Arany János uralta színészlelkű szektorban.

Bús költőnk azonban, például *A részeg hajó* esetében, nem annyira maga helyezkedik a szerepbe – mint ahogy egy valamirevaló színésztől elvárnánk – hanem inkább a szerepet csiszolgatja addig, amíg egészen nem lesz hozzá hasonlatos. „A részeg hajó nyers tónusa tehát Tóth Árpád tolla alatt lágyabb, elomlóbb lett.” – írja Rába György⁴⁸; ez pedig leginkább a közbevetett töltelékszavak: cheville-ek indokolatlanul nagymértékű használatának tudható be. Rába így fogalmaz: „Bocsássuk előre, ez a káromkodás húrjára hangszerelt önistenítés, a nyers szókincs, a köznapian érzékletes, szinte füstölgő képek nem tűrik a dekadens „cheville”-ek lágyítását, ezért elsősorban Tóth Árpád betoldott jelzői bizonyulnak a tónushoz hűtlennek.”⁴⁹

Tímár György *A versfordító dilemmái* című szövegében felhívja a figyelmet arra, hogy „a magyar amúgy is tömörebb nyelv a franciánál, a többletszótag általában bőbeszédűségre, a fordított vers »túlteljesítésére« csábít”, majd azt írja: „A szóban forgó jelenségre Tóth Árpád *Részeg hajó*-fordítása a legjobb példa.”⁵⁰

Rába György, megszokott módszeréhez híven, miszerint valamelyik *szép hűtlen* nyugatos (általában Babits, Kosztolányi vagy Tóth Árpád) fordításának-ferdítésének a tükrében elemez egy-egy költeményt, könyvében *A részeg hajót* is bemutatja⁵¹, a francia eredetit nem csak Tóth Árpád-, de Rónay György és Kardos László tolmácsolásával is összevetve(, érdekes módon Franyó Zoltán *A részeg hajójára* szintén nem utalva, ami pedig tíz évvel *A szép hűtlenek* előtt megjelent).

⁴⁷ VAS István, *Jegyzetek a fordításról* = V.I.: *Az ismeretlen isten: Tanulmányok 1934–1973*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 560–561.

⁴⁸ Rába, i.m., 326.o.

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ Tímár, i.m., 354.

⁵¹ Rába, i.m. 385-391.

Tóth Árpád ezen fordításán érzékletesen lehet bemutatni a nyugatosok eddig tárgyalt hibáit, s ezt Rába ki is használja. A kiemelt sorokat leggyakrabban Rónay megoldásaival veti össze, amelyek általában a tárgyszerűséget, letisztultságot hivatottak jelképezni; sok esetben ezek javára billen Rába mérlege.

4.2. (Megoldások)

4.2.1. Kardos László *Részeg hajó-újrafordítása*⁵² izgalmas kérdéseket vethet fel, mivel Kardos Tóth Árpád monográfusa, felmerül hát, érezhető-e bármi „tóthárpádi” a fordításban vagy az előd gyengeségeit ismerve, inkább erőteljesen igyekszik elkerülni azokat. Úgy vélem, előbbi jellemzőbb, azaz a Tóthnál/a nyugatosoknál felbukkanó, támadható jellegzetességek nyomai Kardosnál is fel-felbukkannak, habár fordítása jóval pontosabb Tóth Árpádénál. A „támadható jellegzetességek” alatt többek között a cheville-eket és az indokolatlan lágyításokat, például gyakori alliterációkat értem, melyek – igaz, kisebb mértékben – de Kardos fordításában is megtalálhatók. Rögtön az első sorból hozhatunk példát mindkettőre: „Hogy jöttem lefelé a halk és hűvös árral”. Eredetiben így hangzik: „Comme je descendais des Fleuves impassibles” Az *impassible* szó jelentése lehet közönyös/közömbös vagy szenttelen, de semmiképp sem halk és hűvös. Kardos alliteráló, szépelgőnek ható szókapcsolatából nem is tudjuk pontosan megítélni, melyik a cheville, merthogy az eredeti jelentést egyik szó sem találja el, a kettő, szinte semmitmondó jelzót mégis soknak érezzük. A fordító megtartja Tóth Árpád első fűsorát („Hogy jöttem lefelé...”), ezt vehetjük a tiszteletnyilvánítás jelének vagy egyszerűen a kanonikus verskezdet óvatos megtartásának. Tóth Árpád indítása ugyanis („Hogy jöttem lefelé egykedvű, vén vizeknek / folyásán”) olyannyira ismerősen cseng a magyar olvasóközönség fülében, hogy – vélheti a fordító – bármilyen más kezdés idegenül hatna, esetleg eltántorítaná a befogadót a továbbolvasástól. (A többi fordító egyébként láthatóan nem küzdött ezzel a dilemmával; Kardoson kívül egyikük sem használja a Tóth Árpád-i kezdést.) Tóth Árpád *egykedvűje* Kardos megoldásánál találóbb, közelebb áll az *impassible*-hoz, ám az azt követő *vén* szócska gyomlálandó; iskolapéldája az önkényesen betoldott nyugatos jelzőknek. Érdekes módon – még mindig nem annyira Tóth Árpád-ízű, mint Rónay fordítása, akinek az első sora „Hogy úsztam lefelé sodrán a lomha

⁵² Tóth Árpád, Kardos László, Rónay György és Timár György fordításaihoz a Bárdos László által szerkesztett kötet Magyar Elektronikus Könyvtár archívumába feltöltött változatát használom: RIMBAUD, Arthur, *A részeg hajó* (ford. Tóth Árpád, Kardos László, Rónay György, Timár György) = A. R. *Napfény és hús: Arthur Rimbaud minden verse, prózája és válogatott levelei*, szerk. BÁRDOS László, Budapest, Kozmosz, 1989.
<http://mek.oszk.hu/04400/04407/04407.htm>

árnak”. Ez a *lomha*, mely Tóth Árpád egész életművét végigkísér(t)i, különös módon Franyó Zoltán első sorában⁵³ is felbukkan: „Hogy vitt a nagy Folyók közömbös, lomha sodra.” Franyó lomhája azért meglepőbb, mert a *közömbös* önmagában tökéletes megfelelője lett volna az *impassible*-nek, csak hát a *vitt* szó rövidege folytán fennmaradó helyet ki kellett tölteni valamivel, hogy meglegyen a 13 szótag. A *vitt* ige itt azért is érdekes, mert több mozgalmasságot visz a szövegbe, mint az eredeti *je descendais*, amely annyit jelent, hogy én lefelé mentem/leszálltam, mindezt befejezetlen múlt időben⁵⁴. Rónay György 1973-as *Fordítók és fordítások* című tanulmánykötetében külön fejezetet szentel Franyó Zoltán fordításainak⁵⁵, melyben azt írja, Franyó sajátja, hogy dramatizálja, mozgalmassabbá teszi a verseket, főként a gyakran használt megszemélyesítésekkel. A *vitt*-nek is ez a hatáskeltő mechanizmusa: nem a lírai-én, a hajó kiszolgáltatottságát emeli ki, hanem a folyó sodró cselekvőképességét. Rónay ezzel a mondattal zárja le Franyó-fejezetét: „S hadd hívjuk föl a figyelmet végül egyik legkitűnőbb darabjára, Rimbaud *Részeg hajó*-jára: az eredeti fürgeteges hangjának, sodró nyelvi-hangzati erejének meg a fordító saját indulatának szerencsés találkozásából itt valódi remek fordítás született.”⁵⁶

A Franyó Zoltánt kronológiai szempontból követő fordítók versekzédéseiben (Dunajcsikon kívül) szöveghűbb tolmácsolását találjuk az első sor *impassible*-jének: Tímár György, Tornai József⁵⁷ és Lackfi János⁵⁸ is a *közönyös* jelzőt alkalmazzák, Dunajcsik Mátyás⁵⁹ azonban a *néma* melléknévvel („Ahogy ereszkedtem le néma Folyókon”) nemcsak, hogy nem találta el a pontos jelentést, hanem az egész költeménynek hamisan nyugodt hangulatot előlegez meg. Igaz, az első három versszak még nem a vers zajos, dübörgő részéhez tartozik, ahogy Lator írja: „Rimbaud-nak három versszaknyi táv kell, hogy felgyorsuljon. Az első két strófa lassú, szinte az az érzésünk, hogy terjengős, regényes leírás.”⁶⁰ Ez azonban sarkított megfogalmazás; az első versszak sem teljesen lassú és csendes: a 3-4. sor visító indiánjai hamar megtörik a nyugodt foylami morajlást, (ami semmiképp nem lehet néma), Dunajcsik azonban a *rézbőrűeket* meztelenül hagyja, bármiféle jelző nélkül, a vontatókról, akiknek

⁵³ Franyó Zoltán fordítása az említett *Évezredek Húrjain* 2. kötetében található

⁵⁴ francia „imparfait” igeidő egyes szám első személyben

⁵⁵ RÓNAY György, *Fordítók és fordítások*, Bp., Magvető, 1973, 5-21.

⁵⁶ Uo., 21.

⁵⁷ Tornai József fordítása: RIMBAUD, Arthur, *A részeg hajó* (ford. Tornai József), Hittel, 1991/18, 15-16.

⁵⁸ Lackfi fordítása: *Száz vers*, szerk. LACKFI János, Budapest, Helikon, 2010, 33-37.

⁵⁹ Dunajcsik Mátyás fordítása: RIMBAUD, Arthur, *A részeg hajó* (ford. Dunajcsik Mátyás) = DUNAJCSIK Mátyás, *Repülési kézikönyv*, L'Harmattan Kiadó, 2007, <http://www.dunajcsikmatyas.hu/muford/reszeg.htm>

⁶⁰ LATOR László, *Rimbaud két verse*, 1994 = L. L., *Kakasfej vagy filozófia?*, Budapest, Európa, 2000, <http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/LATOR/lator00172/lator00218/lator00218.html>

viszont valóban meztelennek kellene lenniük, szemérmesen nem tesz további állítást, csak ennyit: „Rézbőrűek fogták el minden hajósom, / Festett cölöpökhöz nyilazva testüket.”

Kardos László ugyanezen sorait más szempontból bírálnám; be kell vallanom, akárhányszor olvasom át ezt a két sort, nem érzem grammatikusnak. A „versenyt nyilazta egy hajrázó indián-raj / festett karókra vert, meztelen húsukat.” mondat ellen fellázad az anyanyelvi kompetenciám, azonban a *hajrázó* szó zseniális kétértelmősége, amely egyszerre jelenti a hajrá-ordítások hallatását és a vad, nomád, indiánosan lobogó hajnak a rázását, teljes audiovizuális élményt nyújt, így képes ellensúlyozni a vers megértését egyébként nagyban gátló tényezőt.

4.2.2. Mielőtt további versszakok összevetésébe kezdenék, fontosnak tartom, hogy kitérjek még egy pontra, ami – az első benyomás szempontjából – még az első sornál, mi több, az egész első bekezdésnél előrevalóbb: a címre.

A *Le Bateau Ivre* rövid, tömör, konkrét cím; nem ad nagy mozgásteret a fordítónak, a *Bateau* egyértelműen *hajót*, az *Ivre* kétségtelenül *részeget* jelent. (Noha Lackfi János saját fordításáról írt esszéjének *A kapatos ladik* címet adta, tudjuk, ez csak humoros természetéből fakadó elmeél és ironikus önreflexió az elődei által használt megoldások tudatos elkerülésére utalva.) Az egyetlen szó, a fennmaradó „*Le*” határozott, hímnemű névelő, amely a gúzsba kötött fordítónak biztosít egy minimális tánclehetőséget. Így kétféle címváltozattal találkozunk a magyar fordítások között: Tóth Árpád, Franyó Zoltán, Tímár György, Dunajcsik Mátyás és Lackfi János teljesen logikusnak tűnő gondolatmenet folytán *A részeg hajó* címet adják fordításaiknak, míg Kardos László, Rónay György és Tímár György a névelő nélküli változat mellett (*Részeg hajó*) döntenek. Ez utóbbinak, úgy vélem, két főbb oka lehet: egyrészt a Tóth Árpád-i hagyományból való kilépés motiválhatta a tőle különböző címadást (Dunajcsik és Lackfi esetében az eltávolodást megtette helyettük az eltelt idő; a Tóth Árpád által használt címhez való visszatérés azonban jelentheti a hagyományokhoz való visszanyúlás vágyát). Másrészt pedig, egy fordítói perspektívából jóval relevánsabb érv szólhat a névelő elhagyása mellett: a francia nyelvben a névelőknek nagyobb szerepük, több variánsuk van, mint a magyarban, viszont sokkal jobban hozzátartoznak a főnevekhez, így egy szó előtti határozott névelő jóval semlegesebb hatást kelt, mint a magyar esetében. Kifejezetten ritkán találkozunk francia szövegben olyan főnévvel, amely előtt nem áll sem határozatlan-, sem határozott, sem anyagnévelő, magyarul viszont minden kétséget kizáróan megállja a helyét. Ezek fényében a Kardos-Rónay-Tímár-féle címválasztást átgondoltabbnak és helytállóbbnak találom.

4.2.3. A továbbiakban, mivel a huszonöt versszakból álló költemény kilenc változatának minden mozzanatát elemezni és összevetni végtelen és meddő vállalkozás lenne, valamint a terjedelem sem engedné, néhány érdekes példát emelek ki, amelyekre fordítóink izgalmas, változatos megoldásokat kínálnak, és Rába György sem tért ki rájuk saját elemzésében.

Rimbaud 14. versszakának utolsó két sora így hangzik: „Où les serpents géants dévorés des punaises / Choient, des arbes tordus, avec de noirs parfums !” Rába György ennek a sorpárnak az első részét vizsgálta, mely Tóth Árpád fordításában „hol szörnykígyókat kínoz az élősdimarás”-ként van jelen, ami példázza Rába megállapítását, miszerint „Tóth maga is hajlik arra, hogy a leíró mozzanatnak ne csak érzelmi nyomatékot, hanem távlatot is adjon”⁶¹, én viszont az utolsó félsorra fókuszálok, ami egy gyönyörű, ám nehezen megragadható és még nehezebben lefordítható szimbolista kép. Ezen nem is lepődhetünk meg, miután már Lator László is megjegyezte: „Rimbaud-nak nyilván eszébe sem jutott, hogy lefordítható allegóriát írjon.”⁶²

Tóth Árpád magához híven adja vissza a rimbaud-i látomást: „s enyhülni bús szagú vén görbe fákra kúsznak”. A *görbe fa* pontos fordítás, a *vén* azonban *cheville*. Érdekes módon a *bús* itt nem töltelékszó, a *bús szag* a francia *noir(s) parfum(s)* (szó szerint: fekete szag/illat) megfelelője, ám nem tűnik a legjobb megoldásnak, főként a *bús* szó említett elkoptatottsága miatt.

Kardos László a következőképpen fordítja: „[láttam] parázs eget, s kígyót, tetvektől szertemarva, / a görbe, mélyszagú fákról lehullani.” A *mélyszag* ugyanúgy szinesztézia, mint a *fekete szag*, ám nem a legeltaláltabb megoldás Kardos részről, még ha érezzük is, hogy valamiféleképp a halál milyenségét, sötét érzését próbálta megragadni a rövid „mély” jelzővel. Rónay a szókapcsolatot feloldja, és a szagot jelentő főnév helyett igei melléknevet alkalmaz: „hol óriáskígyó, mit élősdimarás tép, / lóg görbe ágakon, sötéten gőzölön”, Lackfi pedig a *noir*-t hagyja figyelmen kívül: „fák göcsörtjein fenn bűzölögve lengnek.”. Franyónál „... nagy kígyók hús varázsszert / Kerestek gyásszagú, iromba fák hegyén”; Tornai fordítása szintén gyász-szagú, Dunajcsik szó szerint „Fekete szagot árasztva hullanak”-ra fordítja. Ez a szószerintiség egész fordítására jellemző, ami néha pontos, tárgyilagos, igazán rimbaud-szerű megoldásokhoz vezet, ám sokszor idegen ízű kifejezések maradnak a versben, és gyakran hagy ki fontos mozzanatokat. Tímár György fordítása: „... S órjaskígyót, amint férgektől összemarva / Torz, éjsötét szagok közt lepereg” véleményem szerint a legpontosabban és

⁶¹ Rába, i.m., 389.

⁶² Lator, i.m., 1994.

legélvezhetőbben tolmácsolt megoldás, ez pedig nem csak az éjsötét szagú képre, hanem a költemény(ek) egészére is vonatkoztatható megállapítás.

4.2.4. *A részeg hajó*, mellyel a charleville-i Rimbaud meg akarta mutatni a párizsi elitnek, hogy tökéletes formával, kristálytisza rímekkel is lehet fiatalon részeg-látomásos, lázadó költészetet teremteni, valóban fegyelmezett alexandrinokkal és Kosztolányit megszégyenítő sorvégi összecsengésekkel sodorja az olvasót. (Kosztolányi mentségére szolgáljon, hogy a magyar nyelvben sokkal kevesebb olyan azonos/hasonló hangzású kifejezést találunk, mint az erre igen hajlamos franciában és az egyforma szófajú, végződésű szavak összerímeltetése a magyarban [általában ragrímként] nem számít elegáns megoldásnak.)

Rimbaud keresztrimes strófáiban olyan összecsengésekre is bukkanhatunk, mint a harmadik versszak páratlan soraiban olvasható/hallható *des marées*⁶³ – *démarrées*⁶⁴, amely nagy hangalaki egyezést mutat nagy jelentésbeli és szófaji különbségekkel, tehát a lehető legideálisabb rím. Majdnem ilyen előkelő megoldás a 18. sor *des anses* – *des Hanses* rímpárja is, melyet az *Hanses* néma 'h' miatt egyformán ejtünk.

Ezek a formai szempontok legalább annyira részét képezik a költeménynek, mint a zavaros költői képek, és – bármennyire is igyekszünk a nyugatosok árnyékából kilépni – be kell látnunk, a formahű fordításnak is lehet akkora létjogosultsága, mint egy tartalmat szolgálai pontossággal visszaadónak, főként egy poeta natus formálta szürreális örvényben. A *Bateau Ivre* letisztult formai megoldásait Tóth Árpádnál azóta sem adták vissza szebben. Az *angol – elcsatangol; vihar hajt – galambrajt*; a (később József Attila-i) *ragyog – gagyog*, és az utolsó *után – bután* rímpárok vetekszenek Rimbaud zeneiségével, néhány Tóth Árpád-i megoldás azonban védhetetlen, és valóban gyengíti a *Bateau Ivre* szókimondó, lényegre törő stílusát. Kiragadnék pár gyöngyszemet Tóth kifogyhatatlan alliteráció-készletéből, melyek pontosan ennek a gyengítésnek, finomításnak szolgálatában állnak: *Búzám belga búza* [2. versszak]; *(almák) hívös húsa* [5.]; *maró mocsár* [13.]; *csetepatés család, (némely) tetem tört testemen (pihent)* [17.]; egy versszakon belül: *élőtlen éter, békés bárka, részeg roncsom* [18.]; *mámoros menny* [22.]; *(derekam) gyötrelmes görcstől görbe* [23.]; és végül személyes kedvencem: a 19. versszak utolsó félsora, mely a franciában a *morves d'azur*⁶⁵ egyszerű, naturalisztikus szintagmája, Tóth Árpádnál *nyálas, nyúlós azúr*.

⁶³ magyarul: az árapálynak (ádáz locsogása)

⁶⁴ elinduló (félszigetek)

⁶⁵ ~ azúrtakony

5. Összegzés

A műfordítás tehát, amit Rába György „a kör négyszögesítésének”⁶⁶ nevez, és aminek nehézségeit Somlyó György „mindig újra kinövő hidrafejek”-ként definiálja⁶⁷ valóban számtalan különmemű kérdést felvető törekvés, tudományág, hivatás és műfaj. Gazdag és folyamatosan megújuló fordítói hagyományunk lehetőséget ad elődeink új szempontokból történő felülvizsgálására, Magyarországon mégsem létezik igazán fordításkritika, ami azt eredményezi, hogy különösebb minőségi ellenőrzés nélkül tevékenykedhet szinte bárki fordítóként, olykor félrevezetve ezzel a művek eredeti nyelvét nem beszélő olvasót.

Egy mű újbóli, helyzeti előnyökkel induló lefordítása nem feltétlenül jelent minőségibb munkát, mi több, a sok előd néha gátolja a fordítót, aki tudatosan kerülni próbálja a szöveget előtte átültetők megoldásait, ahogy ezt *A részeg hajó* újrafordításainál megfigyelhettük. Ennek ellenére továbbra is kritikus szemmel kell figyelnünk még kanonizált, koszorús költőink fordításait is. A kánon ezen kivételes helyén máig nyugatos költőink állnak, főként az első nemzedék képviselőiben, akiknek formahűségre alapuló fordítási protokollja több ízben megkérdőjeleződött, ennek fényében az utánuk következő évtizedekben letisztultabb, pontosabb, a fordítói személyességtől kevésbé átítatott fordítások születtek, főként (francia líra vonalon) a kései Szabó Lőrinc, a harmadik nemzedékbeli Rónay György, Vas István, Weöres Sándor, az újhordas Rába György, a több nemzedéken átívelő életművű Somlyó György, és Tímár György tolmácsolásában. Kortárs francia-vers-fordítóink: Tornai József, Lator László, Tóth Krisztina és Lackfi János pedig úgy tűnik, kiegyensúlyozott, követendő mértékben ötvözik a nyugatos (babitsi) hagyományokat és a tartalmi hűségre való törekvést.

⁶⁶ Rába, i.m. 5.

⁶⁷ Somlyó i.m., 1981, 129.

Felhasznált irodalom

A fordítás betegség, akár a szerelem: LACKFI Jánossal Józán Ildikó beszélget = *Nyelvi álarcok: Tizenhárman a fordításról*, szerk. JENEY Éva, JÓZAN Ildikó, Budapest, Balassi, 2008. (Pont Fordítva 6.), 80-112.

A műfordítás mint a megismerés eszköze: RÁBA Györggyel Lukács Laura beszélget = *Nyelvi álarcok: Tizenhárman a fordításról*, szerk. JENEY Éva, JÓZAN Ildikó, Budapest, Balassi, 2008. (Pont Fordítva 6.), 192-205.

BABITS Mihály, *Dante fordítása*, Nyugat 1912/8,
<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00102/03282.htm> [2012. 02. 01.]

FRANYÓ Zoltán, *Évezredek húrjain (2. kötet)*, Marosvásárhely, Áll. Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1959, 53-56.

Ha kimegy a magyar piacra, ott nincs nazális: LATOR Lászlóval Kőrizs Imre és Józán Ildikó beszélget = *Nyelvi álarcok: Tizenhárman a fordításról*, szerk. JENEY Éva, JÓZAN Ildikó, Budapest, Balassi, 2008. (Pont Fordítva 6.), 113-147.

JAKOBSON, Roman, LÉVI-STRAUSS, Claude, "*Les chats*" de Charles Baudelaire = szerk. Maurice DELCROIX, Walter GEERTS, "*Les chats*" de Baudelaire: *Une confrontation de methodes*, Presses universitaires de Namur, 1980, 19-34.
http://books.google.hu/books?id=wpw8hOIZ7bQC&pg=PA19&lpg=PA19&dq=L%27Homm e,+Revue+fran%C3%A7aise+d%27anthropologie,+II/1:+5-21.&source=bl&ots=OTs0P09JIh&sig=KcC8ywlh3IysjxrRsTPEh1cc_1U&hl=hu&ei=QsPDTvKPBMBj4QSZ_ITeDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=6&sqi=2&ved=0CEIQ6AEwBQ#v=onepage&q&f=false [2012. 02. 01.]

JAKOBSON, Roman, LÉVI-STRAUSS, Claude, *Baudelaire A macskák című versének elemzése* = BÓKAY Antal – VILCSEK Béla (szerk.) *A modern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 1998, 457-469.

JÓZAN Ildikó, *1923: Irodalom és fordítás. Megjelenik a Romlás virágai* = SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András (szerk.) *A magyar irodalom története III.* Budapest, Gondolat, 2007, 52-68.
http://irodalom.elte.hu/villanyspenot/index.php/1923:_Irodalom_%C3%A9s_ford%C3%ADt%C3%A1s [2012. 02. 01.]

KARDOS László, *Tóth Árpád*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965, 338-403.

KÁRMÁN József, *A nemzet csinosodása = A műfordítás elveiről: Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. JÓZAN Ildikó, Budapest, Balassi, 2008. (Pont Fordítva 7.), 93-100.

KÓBOR Márta, *Fél lábbal táncolni: Jeney Éva, Józán Ildikó: Nyelvi álarcok. Tizenhárman a fordításról*, Jelenkor, 2011/2.

LACKFI János, *A kaptos ladik*, <http://www.lackfi-janos.hu/index.php?id=59> [2012. 02. 01.]

LATOR László, *Rimbaud két verse*, 1994 = L. L., *Kakasfej vagy filozófia?*, Budapest, Európa, 2000, <http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/LATOR/lator00172/lator00218/lator00218.html> [2012. 02. 01.]

Másképpen hangzanak a szavak két kultúra között: BANGHA Imrével Józán Ildikó és Németh Zoltán beszélget = *Nyelvi álarcok: Tizenhárman a fordításról*, szerk. JENEY Éva, JÓZAN Ildikó, Budapest, Balassi, 2008. (Pont Fordítva 6.), 7-18.

RÁBA György, *A szép hűtlenek*, Bp., Akadémiai, 1969.

RIMBAUD, Arthur *Összes költői művei*, Budapest, Európa, 1965.

RIMBAUD, Arthur, *A részeg hajó* (ford. Tóth Árpád, Kardos László, Rónay György, Tímár György) = A. R. *Napfény és hús: Arthur Rimbaud minden verse, prózája és válogatott levelei*, szerk. BÁRDOS László, Budapest, Kozmosz, 1989.
<http://mek.oszk.hu/04400/04407/04407.htm> [2012. 02. 01.]

RIMBAUD, Arthur, *A részeg hajó* (ford. Tornai József), Hitel, 1991/18, 15-16.

RIMBAUD, Arthur, *A részeg hajó* (ford. Dunajcsik Mátyás) = DUNAJCSIK Mátyás, *Repülési kézikönyv*, L'Harmattan Kiadó, 2007, <http://www.dunajcsikmatyas.hu/muford/reszeg.htm> [2012. 02. 01.]

RÓNAY György, *Fordítók és fordítások*, Budapest., Magvető, 1973.

SOMLYÓ György, *Két szó között: Megjegyzések a fordítás poétikájához = A műfordítás ma: Tanulmányok*, szerk. BART István, RÁKOS Sándor, Budapest, Gondolat, 1981, 102-145.

SOMLYÓ György, *Kísérlet Rimbaud-ról* = RIMBAUD, Arthur *Összes költői művei*, Budapest, Európa, 1965, 5-39.

SZABÓ Lőrinc, *Tóth Árpád, a versfordító = A műfordítás elveiről: Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. JÓZAN Ildikó, Budapest, Balassi, 2008. (Pont Fordítva 7.), 289-294.

Száz vers, szerk. LACKFI János, Budapest, Helikon, 2010, 33-37.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Fordítás és kánon = Sz.-M. M., Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai, 1998, 47-71.

SZEPES Erika – SZERDAHELYI István, *Verstan*, Budapest, Gondolat, 1981.

SZEPESI Dóra, *Dunajcsik Mátyást kérdeztük – a proustonauta repüléseiről*, <http://www.barkaonline.hu/megkerdeztuek/434-megkeztunajcsik-m> [2012. 02. 01.]

TÍMÁR György, *A versfordító dilemmái = A műfordítás ma: Tanulmányok*, szerk. BART István, RÁKOS Sándor, Budapest, Gondolat, 1981, 347-377.

TORNAI József, *A részeg fordító*, Hitel, 1991/18, 13-14.

TÓTH Árpád, *Örök virágok*, Budapest, Orpheusz Kiadó, 1993.

TÓTH Árpád, *Babits műfordításai: Pávatollak = A műfordítás elveiről: Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. JÓZAN Ildikó, Budapest, Balassi, 2008. (Pont Fordítva 7.), 264- 268.

VAS István, *Jegyzetek a fordításról = V.I.: Az ismeretlen isten: Tanulmányok 1934–1973*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 539–561.

Világirodalmi kisenciklopédia II. kötet, szerk. KÖPECZI Béla, PÓK Lajos, Budapest, Gondolat, 1978, 260-261.