

Versfordítás – esszében

Négy olyan esettanulmányt hozok önök elé, amelyekben az a közös vonás, hogy a fordítások valós vagy virtuális intertextualitása csak egy-egy esszé, azaz esszévé fajuló kommentár révén tükrözhető. Reflexióm tárgya a fordítói „hűség” mint *azonosság*, pontosabban: mint az *azonosság* és *különbözőség* nyelvi dimenziók által meghatározott fokainak, illetve fokozatainak az összemérhetősége.

1. *Taxis-textus*

1997. április 10-én 8.50 és 9.15 között a Tiszai pályaudvarról a volt TÜKI felé száguldó taxiban Bíró Ferencsel utazván jelen konferenciára terelődött a szó. Megjegyeztem, hogy elégedetlen vagyok Verlaine *Chanson d'automne*-jának Tóth Árpád-féle fordításával. Bíró tanár úr elmondta, Kosztolányi-kéziratok között látott egy különös fordítást, amely igyekezett az eredeti hangzóihoz hasonulni, valahogy így: „Lészagoló...” vagy „Lé-szagló ló...”

Nem tudtam kivárni, míg megnézem ezt a szöveget, ahogyan egy normális filoszhoz illik. Nekem azonnal kellett. Másnap hajnalban nekiláttam.

Nemcsak összefüggő magyar szöveg jött létre e nyelvjáték során, de modernebb is a kissé szentimentális és impresszionista eredetnél, amelyet a Tóth Árpád-fordításban még inkább az elioti „auditív imagináció” határoz meg a maga kettős, hármas ismétléseivel: *zsong, jajong, busong; monoton, konokon, fájón; múlni már, hullni már*. (Mellesleg az „éjfél kong”-nak és a „tűnt kéj”-nek nyoma sincs az eredetiben.) Hol vannak az eredeti világos szerkezetű, egymondatos, egyirányú, ismétlésektől tartózkodó versszakai? Linearitás helyett a kontúrok elmosódása. Egy Debussy- (vagy inkább Vinteuil-) szonáta lassú tétele helyett inkább Chausson *Poème*-jének intonációja kerekedik felül, s az is kissé cigányzenés *rubato*, ha nem is a „Sír a nóta, magyar nóta, / Muzsikálnak este óta / [...] / [...] / Egy párizsi fogadóba; / – Fogadóba!...” vonókezelésével. A feltételezett utánköltésnek az utánköltésében viszont megjelenik a késő- s egyben posztmodern dialogicitás, az *impassibilité*, és a tárgyak megnevezésében poszt-posztmodernül szókimondó, annak ellenére, vagy éppen azért, mert megőríz magában valamit a kora-

modernség jellegzetes beszédmódjából is, amely például T. S. Eliot *Sweeney Erect* (Vas István *hasonszerői* [sic!] fordításában *Sweeney fölmered*) című alkotását jellemzi, illetve csattanósan üt vissza e. e. cummings anagrammatikus tipografémaira (például az *enjambement* a 3–4. sorban).

Íme a betűhív fordítás. A cím önmagáért beszél, egyesélyesen, mint azok a sorok, amelyeket Babits Dante-fordítása kénytelen volt Szász Károlyéból átmenteni:

<i>Sansz-ondótan</i>	<i>Chanson d'automne</i>
Lészag Lolón Dévi alól Dől. „Autón de- B!” Lesz démonkör. Tűnő langy gör! – Monoklón-e?	Les sanglots longs Des violons De l'automne Blessent mon coeur D'une langueur Monotone.
Túszul fogant: E blama gond, Szán előre! S ő mög szúnyjon? De sorsom: szomj E sörprőre.	Tout suffocant Et blême, quand Sonne l'heure, Je me souviens Des jours anciens Et je pleure;
És ő mene... Óvám – óv-e? Kínom port ver... De szád öl. – Á!? – Pár „ej!” „ja!” „la!” „Fúj!” „jél!” mart el.	Et je m'en vais au vent mauvais Qui m'emporte De cà, de là, Pareil à la Feuille morte.

Tudom, ez alpári *prononciation*, suk-sükölő, *provansziális*, de a rossz kiejtést megmagyarázza a színhely, ahol e középfajú Sweeney-dráma lezajol.

Az értelem világos: David J. Grasshope, amerikai botanikus, kikocsikázik a kísérleti gazdaságba a besörözött náthás Lolóval, ahol is egy ufó-alakzatnak beillő körkörös nyomot hagynak a gabonatórában; a hölgy távoztát a tudós genetikai töprengése követi, majd az otthoni gondok dialogizálódnak. A férj szavai után az asszony szól, szögedi tájszólásban. A harmadik versszakban a férj az asszony beszédjét tematizálja, s így a veszélyeztetett viszony nyelvjáték jelenik meg, ami *mise en abyme* – Szegedy-Maszák Mihály szavával „kicsinyítő tükör, a történeten belüli történet”, illetve „önpéldázat jellegű betét” (Szegedy-Maszák Mihály, *Minta a szönyegen* – *A műértelmezés esélyei*, Bp., Balassi, 1995, 40, 53), nyelvjáték a nyelvjátékban. A fordítás aktuális érdeme az *agrárágyazat*.

Íme, kiföldeltük a francia vers lírai mélyvonulatát, mely tudvalevőleg a hangzásrétegben van elásva. Northrop Frye szavaival: „A líra az a műnem, amelyben a költő, miként az ironikus író, hátat fordít a közönségének. Ugyanakkor az a műnem, amely legvilágosabban megmutatja az irodalom hipotetikus magvát, a narratívát és a jelentést a maguk literális aspektusában, mint szórendet és szóalakzatot. Úgy tűnik föl, mintha a líra műnemének valamilyen különlegesen szoros kapcsolata volna az ironikus móddal és a jelentés literális szintjével” (Frye, *Anatomy of Criticism*, Atheneum, New York, 1966, 271). Nos a betű szerint betű szerinti jelentés kibogozásához alap a magyar nyelv köztudomásúlag vele született abszolút és egyetemes líraisága. Valamint a hazai zárójelezések és törlésjel alá helyezések, ha kell, a francia eredetnél világosabban kimutatják a derridai dekonstrukció foga fehérjét, vagy hogyan Derridát jóval megelőzve egy germán etimologizálva ontologizáló [de(mito)]logizálás ónál óbb görögre transzponálva (Heidegger válasza a klasszika-filológia avatatlan vádjaira: *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Neske 1954, 173) ótta Platónt az igazságnak egy bizonyos tisztáson való el- és el-nem-rejtettségetől, úgy ez a vokális egy húron pendülés egyszerebe elénk állítja a hegedűk elnyújtott zokogását kiváltó alapokat eredetlegendái összefüggésben a posztmodern UFO-mitológiával. *Die Sprache spricht* (Heidegger). *Die Sprache verspricht sich* (Paul de Man). *Natürlich auf Ungarisch* (Szili). Ha Derrida problémáztat a *Geist l'espri*-re fordíthatóságán (*De l'esprit*. Heidegger et la question, Paris, Galilée, 1987. Magyarul: *A szellemről*, ford. Angyalosi Gergely és Babarczy Eszter, Bp., Osiris, 1995), s viszonyukra csak abban lelhet fogódzót, hogy mindkettő hímnemű, javasoljuk a magyar *szellemet* diplomáciai közvetítőnek. Magyarul mi mind a két szót, a franciát és a németet egyaránt, ugyanannak mondjuk, nem is tudjuk másként, s még a finnugor együttélés előtt sikerült elérnünk, hogy grammatológiánk ne tematizáljon semminemű nemi megkülönböztetést.

Módszertani vonatkozásban hivatkozhatunk még a Humboldt, Potyebnya, Toporov vonal nyomán Magyarországon Kovács Árpád és tanítványai által képviselt onomatopoétikai alapvetésű irodalomelemző iskolára. De Babits *Egyfajta kultúra* (*Az istenek halnak, az ember él*, 1929) című verse is idevágó adalék:

„Pénztár” és „rátz nép”: van értelem ebben?
Semmi.
De mindig lehet
beletenni
költő módján, ki rímet összefűz...

(S az elvi indokolás:)

két véletlen szó nem ostobább
mint e világ
vasakkal-fűzött s gyilkos véletlene.

Ami a műfordítás *poétikai* elméletét illeti, megfontolandók a következők:

Adva van egy eredeti ötlet (Kosztolányié?) – egy hangzásába bebetonozott vers fordítása a *literális jelentés*, azaz betű, illetve fonéma szerint –, s egy az ötletet megvalósító egyedi szöveg. Egy másik szövegelő – ez vagyok én – az ötletnek s általa virtuálisan Kosztolányiénak, közvetlenül és valóban a francia eredetinek egyaránt megfelelő szöveget generál, amely szinte minden olyan funkciót betölt, amelyet az „eredeti fordítás” betölthetett vagy betölt az eredeti szöveg viszonylatában. Szövegszerű, egy archetipikus szöveg által szabályozott megfelelés áll fenn közöttük: ha Kosztolányi(?) szövege sajátos fordítása egy eredetinek, az enyém is ugyanannak az eredetinek az eredetihez ugyanolyan szövegszerű kötődéssel viszonyuló sajátos fordítása, mint az. Ha valaki fordításainkat eme elveknek megfelelően vissza akarja fordítani franciára, az inverz eljárás elvileg az eredetihez hasonló, illetve attól csakis szabályszerűen – műveleti szabályainknak megfelelően – eltérő szöveget eredményezhet (vö. *Post scriptum*). Az eredeti és a fordítások között még így sem áll fenn teljes azonosság, s mint példányok még így sem tartoznak minden tekintetben egyazon halmazhoz. A nyelvi különbség nemcsak az ún. jelentéskülönbségben van meg: már az artikulációs és az ortográfiai bázis szintjén teljes auktoritással megjelenik. A pusztán a ritmusképletre minimalizált megkülönböztetés is irreverzibilis különbségeket hoz létre. Alapinstanciája ennek az a példa, amelyet Horváth Iván idéz *A vers* című, jelen vonatkozásban is úttörő triadikus monográfiájában. Christian Morgenstern *Fisches Nachtgesangjának* Szabó Lőrinc-féle magyar, és alighanem saját – Horváth Iván-féle – latin fordításával veti össze az eredetit, és megállapítja, hogy egyik sem formahű, noha tökéletes hűségűnek is felfoghatók, mivel „ezeknek a ‘—’ és ‘∪’ jeleknek a mi kultúránkban meg a németekében is valami klasszikus, valami iskolás zamatok van” (Horváth Iván, *A vers*, Bp., Gondolat, 1991, 141).

Igen ám, de ha valaki mégis panaszbeadvánnyal él, hogy – úgymond – a jelentés eltűnt! Pedig nem tűnt el, csak megváltozott. Ebben a megközelítőleg betűhív eljárásban a fordító *poétikai* licenciája nem nagyobb, mint Tóth Árpádé az „éjféli kong” esetében, amikor feltehetően egy *betű szerinti* rím-kényszernek engedve tulajdonít az eredetinek olyan jelentést, amely sem *betű szerinti*, sem egyéb jelentés szintjén nincs meg az eredeti szövegben. A mi *poétikai* következetességünk fölöslegessé teszi az ő *poétikai* következetességét (*licentia poetica*).

Nézzünk meg egy olyan példát, ahol kiiktatódik a különbség nyelvek közötti dimenziója. Ez a gondolat kísérlet első fokon megerősíti ugyan azt az eredetinek tetsző tényállást, hogy egy önmagával azonos szöveg ugyanazon a nyelven nem jelenhet meg egyszerre önmagaként és önmaga fordításaként, az újratárgyalás azonban aláhúzhatja az eredeti szövegnek azt az aspektusát, hogy feltehetően egyszersmind önmaga leghűbb fordítása is. („Minden ere-

deti szöveg önmaga fordítása és önmaga interpretációja” – Laurent Stern, *Fordítás és interpretáció*, Literatura, 1990, 3. sz., 280.) Nem állíthatjuk, hogy ez a halmaz üres. De ha feltételezzük, hogy a legjobb fordítás az adott nyelven a költemény egyszeri és változtathatatlan nyelvi megjelenése, egy autochton szöveg, egy adekvát fordításból az eredeti nyelvére való visszafordításnak – a „jó magyar stb. vers” kritériuma alapján – ugyanolyan értékűnek, esetleg nyelvileg frissebbnek, kidolgozottabbnak kell lennie, mint az eredetinek. Avagy tudomásul kell vennünk, hogy semmilyen általános értékkritériummal nem rendelkezünk a fordítások megítélésére.

Most tehát ezzel az azonosság-problémával „megkerüljük” (*wir vermeiden*) – a Derrida által kipécézett heideggeri módon – az egyik nyelvről a másikra való fordítás mint az eredeti s mint a fordított szöveg összemérhetőségének a problémáját.

2. A megkerülés (*Vermeidung*)

Nagy költőink, mint tudjuk, azért fordítottak, hogy irodalmunk fejlődjék, gazdagodjék. Én ha verset fordítottam, rendszerint minden külső vagy belső megbízás nélkül csináltam, többnyire azért, mert képtelenül megtetszett a vers, és nem tudtam más módját annak, hogy úgy isten igazából a magamévá tegyem. A magáévá, önmagává e nyelven. S mit csinál az ember, ha egy magyar vers a tetszése tárgya? Logikus: fogja az egynyelvű szótárt és nekilát. De hát mit lehet kezdeni az eredménnyel? Erre is válasz a „versfordítás esszében” műfaja.

A Magyartanítás 1963. évi számainak egyikében található Bóka László elemzése egy Tóth Árpád-versről, amely 1928-ban, a költő posztumusz kötetében, a *Lélektől lélekig* kötetben jelent meg.

„Minden sorát külön kellene ízlelni, kortyonként inni, mint a nemes bort. »Az út előttünk hamvas-szürke lett«: olyan, mint egy miniatúr festmény, mely mégis teljes képet villant. Előttünk: ketten vagyunk, hamvasság: alkonyatkor puhulnak fel a színek, és von be valami deres-pihés szürkeséggel mindent a visszanező nap. »S a parkon átzuhant az árnyak teste«: egyetlen igével, a *zuhant*-tal tudja érzékeltetni azt a hirtelenséget, ahogy alkonyatkor a nappal estébe vált, mesteri biztonsággal választja az *árnyék* helyett az *árny*-at, mert ahhoz megjelenítő képzetek fűződnek; az *árnyék* majdnem mindig tárgy árnyékát jelzi, és van valami lebecsülő mellézköngéje is (árnyékvilág, meghúzódik a hatalom árnyékában stb.), de az *árny*-hoz olyan asszociációink is vannak, hogy holt költőkről is szoktuk mondani: nagy árnyak.” (Vö. Bóka László, *Válogatott tanulmányok*, Bp., Magvető, 1966, 1449. Az ő kiemelései.) Hosszasan méltatja a fényjelenséget, s midőn arról ír, hogy „ez a fény *illattá* és *csendd* szűrődik át”, hozzáteszi: „Az áhítat a *lélekvándorlás* szóból árad” (uo.). Majd így folytatja: „Ebből a rajongó versszakból a második strófa elejére

csak két szó kerül át. A magyar mondat sajátos remeke ez, így kezdődik a második versszak: »Illattá, s csenddé«: mintha a hangulat megbonthatatlan tömörségét fejezné ki ez a mondat, melyben se alany, se állítmány, csak az előző mondat két eredményhatározója, s mégis az egész hangulatot felidézi. Aztán – mint a matematikus a tételt – felbontja, az illatot *titkok illatá-vá*, a csendet *béke szent nyugalmá-vá*, s még egyszer felvillantja az első strófa érzéki benyomásának konkrét élményét: »fénylett hajadon«. Aztán kép, szín, hangulat, minden eltűnik, s kibuggyan belőle a meztelen vallomás: »mint soha, jó volt élni most nagyon«. Ez a vers szíve, ezt nem lehet a költőtől elvonatkoztatva tudomásul venni, ezért líra, tiszta, teljes zengésű líra ez a vers, mert egy ilyen teljes érzés rejlik a végén: mint soha, jó volt élni most nagyon. Milyen nehéz ezt így, ilyen egyszerűen kimondani, s milyen megrendítő, hogy olyan valaki mondja ki, akit az élet útszélre vetett...” (vö. *i. m.*, 1450). Az életrajzi kitérő után visszatér a szöveghez: „Ezért szűrődik át tovább a konkrét élmény egyre elvontabb és magasabb elragadtatásba: »s a fényt szemem a szívembe beitta«, ez már nem konkrét fény, hanem a boldogság megfoghatatlan, láthatatlan fénye. És aki ezt a boldogságot adta, az már szinte nem is ember, hanem a bibliai égő csipkebokorban megjelenő isten mitologikus alakja, kinek hevében és ragyogásában feloldódik az egyéniség testbe zárt elhatároltsága: »Már nem is tudtam: az vagy-e, aki, Vagy drága tested csipkebokor, áldott...« Ezt nem lehet fokozni. Ez már a középkori himnuszok elragadtatott világába vinne, valami léten túli létbe, szerelmen túli szerelembé, a testetlen semmibe. »Tartott soká e néma döbbenet« – kezdi a harmadik versszakot, nem képpel, mint az elsőt, nem elvont képzetekkel, mint a másodikat, hanem szelíd, elbeszélő hangon. Még egyszer visszavillan az első két versszak időtlen és testetlen ámulata: »Percek szaladtak, szálltak ezredévek«, de aztán folytatja az elbeszélő hangot: »Majd hirtelen megfogod kezemet.« – Ha egyszer csak arról beszélhetnék, hogy mi a költészet varázsa, akkor ezt a sort biztosan idézném...”

Feltűnő, hogy Bókánál ebben a szövegváltozatban nem a közismert sorok fordulnak elő. Pedig a *Válogatott tanulmányok*ban úgy jelent meg. Íme ez a kevésbé ismert szöveg egészében:

Az út előttünk hamvas-szürke lett,
S a parkon átzuhant az árnyak teste,
De még finom, halk fénykerületet
Oldott hajad dús lombjából az este:
S e fény oly illón, szeliden gomolygott,
Földi fényekhez köze sem volt szinte,
Félig illattá s csenddé át a dolgok
Esteli lélekvándorlása szűrte.

Illattá s csenddé. Fénylett hajadon
 Titkok illata s béke szent nyugalma,
 Mint soha, jó volt élni most nagyon,
 S a fényt szemem a szívembe beitta:
 Már nem is tudtam: az vagy-e, aki,
 Vagy drága tested csipkebokor, áldott,
 S rezgő lombjából isten lelke hí,
 Ki e bokor színében földre szállott?

Tartott soká e néma döbbenet,
 Percek szaladtak, szálltak ezredévek –
 Majd hirtelen megfogod kezemet,
 S hókadt szemembe a fény visszatéved,
 S érzem, szívembe visszaözönöl
 S föloldó, forró muzsikával zeng fel,
 Mint vér, amely pangó erekbe tör,
 A földi érzés, áradó szerelmem.

A cím alatt: „Dehmel nyomán”. Richard Dehmel annak a *Zwei Menschen* (Két ember, 1903) című verses regénynek a szerzője, amelynek prológusa Schönberg *Megdicsőült éj* című zeneművét ihlette. Tóth Árpád posztumusz kötete nem jelzi, hogy ez a vers fordítás. Mind a két magyar szöveg szoros rokonságából, helyenként szó szerinti egyezéséből kikövetkeztethető szoros hűségük az eredetihez. Mindkettőt jellemzi azonban egy alapvető eltérés: Dehmel költeményében a költő nem szólítja meg a kedvesét, végig harmadik személyben beszél róla, s nem vált cselekményesbe a megszólítás, el sem hangzik így a kérdés: „te vagy-e te?”, illetve a másik szövegben: „az vagy-e, aki?” (ami kétségtávol gyengébb, elvonatkoztatottabb a Tóth Árpád-féle megoldásnál), hanem német módra megmarad a filozofikus „Identität”-nél:

Ich fühlte ihre doppelte Identität,
 Wie brennender Busch schimmerte ihr Leib,
 Des Gottes Seele hat mich zum Gebet
 Bewogen von dem bezaubernden Weib.

Ha így áll a helyzet, kissé olyan, mint amikor nagy nemzeti tragédiánkról kiderült, sokat köszönhet harmadrangú német színműveknek (Tiborc szegénységét poétikailag jellemzi, hogy még eredeti panaszra sem tellett neki, az is jórészt *traductio*).

Bóka elemzése valamennyi lényeges állítását tekintve mind a két magyar szövegben egyaránt lehorgonyozható. Mintha magyarból magyarra történt volna fordítás. Nem németből, nem Dehmelből, hanem Tóthból; ezt a filológiai kutatás be is tudja bizonyítani.

Bár a Bóka-féle kritériumok szerint pontról pontra végigelemezhető ez az utóbb előkerült változat, ami az *egy kritikus* mércéje szerinti teljes adekvátság (vagy egyenrangúság) bizonyítéka lehet, fogadjuk el, hogy Tóth Árpád verse az eredeti s egyben a végleges megoldás, melyhez képest a Dehmelnek tulajdonított szöveg nemcsak eredetét tekintve másodlagos, de értékére nézve szintén kisebbnek, tulajdonképpen eléggé középszerűnek bizonyul. (Egyedileg értékelendő a helyzet némely magyarról magyarra fordított mű – Arany *Zrinyiász*-fordítása, azaz *A Zrinyiász népies kidolgozása*, ami nem ugyanolyan, mint amilyen a *Beowulf* vagy a *Canterbury mesék* angolra fordítása, Illyés *Bánk bán*-átigazítása és *Az ember tragédiájának* az eredeti Madách-szövegre Striker Sándor által elvégzett „visszatisztítása” – esetében.)

Ezen a *megkerülő* úton jutunk el ahhoz a problémához, amely Vas Istvánból kiváltotta a „versfordítás esszéiben” műfajteremtő, pontosabban műfajfelismerő, e műfajiság igazságát a megvilágított tisztásra hozó, elrejtettségét megszüntető gesztusát.

3. Versfordítás esszéiben

Vas István „Mit nehéz fordítani?” címmel értekezik egy Walter de la Mare-költemény fordításáról. „Beleszerettem” – írta. (Én is, még egyetemista koromban.)

Walter de la Mare: *An Epitaph*

Here lies a most beautiful lady,
 Light of step and heart was she;
 I think she was the most beautiful lady
 That ever was in the West Country.
 But beauty vanishes; beauty passes;
 However rare – rare it be;
 And when I crumble, who will remember
 This lady of the West Country.

„Húsz évig hordoztam, mormoltam, próbálgattam magamban, amíg végre magyarul is leírhattam” (Vas István, *Igen is, nem is*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 172). A főbb problémákat így ecseteli: „A West Countryt egyszerűen Nyugatnak fordítottam, holott ez Anglia délnyugati részét, Cromwellt, Devonshire-t, Somersetet és Dorsetet jelenti. De hát miféle magyar szóval lehetett volna ezt a földrajzi egységet kifejezni? meg aztán azzal, hogy a »this lady of the West Country«-t általánosabb és elmosódottabb megjelölésével Nyugat Asszonyának neveztem, talán sikerül valamit visszaadnom abból a sejtelmességből, ami az angol dalok lényegi sajátossága” (172).

Vas István egy olyan helyzetet mutat be, amelyben a műfordítás nem állhat meg a maga lábán a szoros kommentár nélkül. Azt akarta így kifejezni, részben nyelvészeti és poétikai indokolással, részben saját vershangulatának ecsetelésével, ami hite szerint nyelvünkben kifejezhetetlen az eredetiből. Fordítása:

Sírfelirat

Itt nyugszik egy gyönyörű asszony,
Könnyed szív, könnyű boka –
Én azt hiszem, gyönyörűbb asszony
Nem élt Nyugaton soha.

De múlik a, hervad a, hol van a szépség,
Akármilyen csoda?
S ha tűnök enyészve, kinek jut eszébe
Ez a szép Nyugat Asszonya?

Az első sor telitalálat, „egyesélyes megoldás”, elirigyeltem, de a teoretizáló Vas Istvánnal nem tudok egyetérteni. A „West Country” tisztes megfelelője lehet a „Nyugatvidék”. Magyarban van „Felvidék”, ahol is a „fel” északot jelent. S van (ha nincs is) Délvidékünk. Semmi nem indokolja az elhunyt misztikus felnövesztését „Nyugat Asszonyá”-vá. Hacsak itt nem a periódusra jellemző szóhasználatra kell gondolnunk – gondolhatunk erre is –, amikor is a szó nem *égtájat* jelölt. Ez nem valószínű, nem arról van szó, hogy a sorok között kell (kellett) olvasnunk. Akkor ez a sejtelmes hangulat külsőséges adagolása, olyan stilizálás, amely épp a sejtelmességet szünteti meg. A fordítás helyenként elfedi az eredeti szerkezetét, például az ötödik sorban a játékos-panaszos anapesztusos stilizálással és a sor hármas osztatával (a felezés helyett). Másfajta eltávolodásért kritizálható a második sor. A szépség egyetemes megidézése közben ez az egyetlen hely, ahol specifikus jellemzés is van. Könnyű (könnyed) léptű és könnyű (könnyed) szívű volt ez az asszony. Az összevonó stilisztikai alakzat itt fontos: ugyanannak a jelzőnek (könnyű vagy könnyed) ismétlés nélkül kell mindkét jelzett szóra (lépésű, szívű) vonatkoznia. S a sorrend sem mellőzhető.

Az eredeti kerek, világos közlései arányosan tagoltak. Valamennyit átfogja a gondolatrítmus, amely rímhelyzetben, illetve sorvégeken lép fel két változatban: az első a „most beautiful lady”, a másik a „West Country” más-más jellegű mondatba-tagozódásán alapul („a most beautiful” – „the most beautiful”; „in the...” – „of the...”). Ezt a fordítás megőrzi. A második négy sorból három sor fél sorokra tagozódik, középen nagyon éles cezára. Ezt a fordítás mintegy túlkompenzálja az ötödik sorban, a hatodikra nézve pedig nem veszi tudomásul. Az eredeti ötödik és a hetedik sorának belső rímei különös

veretűek: egyszerre van bennük naivitás és keresettség. Ehhez képest a fordításban a hetedik sor belső ríme szerénynek tetszik, ami annál feltűnőbb, mivel az eredeti itt ugyancsak „villog” (*crumble-remember*), különösen a sorvégek fanyar, régies vagy neoprimitív rímeléséhez arányítva. Persze ez az egyedien pompázó rím nagyon is beleillik a többi fanyar disszonanciájába.

Az egész verset átívelő gondolatrítmusnak három pillére van: kétszer „*beautiful lady*”, majd „*this lady*”. A harmadikat a 3–4. sor meghatározásával („*who ever was in the West Country*”) jelzőileg egyesíti a zárlat: „*this lady of the West Country*”. Három sor (az ötödik, a hatodik és a hetedik) nem vesz közvetlen részt ebben az építkezésben. A dallamszöveés ezekben a sorokban egyszerűbb, triviálisabb, ringatóbb, inkább kromatikusan auditív, mint polifon. (Vas István fordításában, különösen anapesztusaiban, ennek az auditív zeneiségének a megérezkítését, sőt hangsúlyozását észlelhetjük.) Az addig nagy egységekkel építkező versgondolat itt megtorpan, talán ki is hagy. Egy helyben topog, illetve kitartóan a „*beauty*” körül forgolódik. A „*beauty*” többszöri megisméltlése, kétszer szó szerint („*beauty*” – „*beauty*”), harmadjára, negyedjére pedig továbbra is odaértett, majd vonatkozó névmással jelzett alanyként: „*However rare – rare it be.*” Ami, ha jól értem, ezt jelenti: *However rare it is (it should be) – [(and) (as) (though) (it is true) – it is (it should be) rare.* Egyazon állítás kétszer mondván, jóllehet a második alkalommal a megváltozott helyzet és az indikatívusz konjunktívuszra váltása módosítja a jelentést. Az ily módon csak vonatkozása tárgya révén megváltozott jelentés a változás látszatát attól a szuggesztiótól nyeri, amely a szórend látszólagos megfordításából ered. Ez a megfordítás azért látszólagos, mert csak a fordulat tengelye, a „*rare*” szó megisméltlődése látható belőle (s ez látványos is), a többi csak elképzelhető – a „*however*” ugyanis lazán megfelel az „*it be*” szavaknak (az utóbbi csak bizonykodással zárja le a talán hiányosnak érzett feltevésre adott választ).

Ez az egy helyben forgolódás magyarázható szerkezeti erényként, az eltűnődés szükségképp elnyújtott lélektani pillanataként, de ez más rendűrangú és főleg más stílusú poétikai esemény, mint az 1–4. és 7–8. sorok építkezése. Ott ugyanis az „*a most*”-nak „*the most*”-ra, az „*in*”-nek „*of*”-ra váltásával valódi jelentésváltozás megy végbe a vonatkozó részekben: mindkét esetben az adott univerzumban éppen hogy elhelyezést követi e helyzet kizárólagossá emelése (az „*egy szép*”-ből „*a legszebb*”, a Nyugat-tartományhoz tartozásból a Nyugat-tartomány asszonya (egyéniülve „*eme asszonya*”) lett. Ily módon a gondolatrítmusos szerkesztés önszerkesztő és önzáró formává alakul. Az első négy sorban két tétel jelenik meg: 1) „*most beautiful lady*”, 2) „*the West Country*”. Közülük az első még itt, az 1–4. sorban, egzisztenciálisból egyetemes ítéletté változik („*az egyik legszebb*” – „*a legszebb*”). A második tétel, miközben csak a költemény záró szintagmájaként tartalmazza az ugyanilyen értelmű, logikailag egyetemesítő változást, a többszörös

mulandósággal (még az emlékezet is mulandó) teszi visszafordíthatatlanná a rezignációt.

A zárlat erejét fokozza, hogy az 1. tétellel egységben kerül sor erre a változásra. Itt már nincs szükség a „most beautiful” megismétlésére – a vele kapcsolatos, általa lehetséges változás már lezajlott. Elegendő a „lady” a „this” révén azonosítva. Ez emeli ki „az egyik legszebb” és „a legszebb” formulák általánosságából. Ez azonosítja végképp egykori, mai és jövőbeli önmagával, a versnyitó „here” szóval jelölt *itt és most*, a versegészbe beleértett *egykor és most*, s a közbülső, az emlékezésbe zárt negatív jövő („who will remember”) *még így, de majdan?* gondolatával.

Azt hiszem, a szerkezeti tényeknek ezek az erővonalai döntő jelentőségűek; általuk megy végbe az a varázslat, amelynek Vas István, jómagam, s a vers minden odaadó olvasója áldozata lehet.

Mi felelne meg az eredetinek jó magyar versként? Mi lehet ennek minimuma?

A feliratszerű egyszerűség, a lapidáris lakonikusság, a versgondolat magyar nyelvbe ágyazottsága. S egyfajta betűszerintiség: a ritmus, a rímek jellege, a szintagmák és a szerkezetiség tekintetében.

A rímek. A „she”-re és a „be”-re a „country” kétségkívül rossz rím, gyenge asszonánc. Nem példátlan, az angol rímhagyományban helye van. Van benne valami régies, naiv, népies. Az esetlenség bája: a „be” és a „she” hosszú *i*-jére válaszol a „country” hangsúlytalan helyzetben levő rövid *i*-je. Ez a hangsúlytalan helyzet azonos a „lady” szó- és sorvégi *i* hangjáéval. Az mégsem érzékelhető úgy, mintha tagja volna a „she–country–be–country” rímegyüttesnek: a sor ritmusa zárja ki belőle, ugyanaz, amely amott rímhelyzetet „tart készenlétben”, s általa rímet teremt. Egyszerűbben szólva: az első sor jambikus ritmusa egyértelműen a „nőrim” (hangsúlyos után hangsúlytalan szótag) helyzetében tartja meg a „lady”-t. A „West Country” összetételben a második tag megtarthatja önálló szóhangsúlyát, de az uralkodó hangsúly ekkor is a jelzőre esik. Ez a nyomaték csökkenti a „Country” első szótagjára eső lehetséges hangsúlyértéket, kivihetővé teszi a jambikus ritmustervet, valamint azt is, hogy a „Country” szó második tagját hímrímként fogjuk fel.

Ezt a régi magyar csoportrímes „valá”-val utánzom, persze modernizálva úgy, hogy a ráfelelő „valaha” nemcsak a „vala” szót hozza egy szótaggal eltolt szó- és hangsúlyhelyzetbe, hanem a maga szaporázásával fenntart némi, az eredetihez hasonlóan csak a ritmustervvel rögzülő ritmusbizonytalanságot, lebegést.

Ez persze csak következmény. A „vala” szóra kifutó második sor ilyen felépítésének igazi oka „tartalmi”. Ez a legérzékletesebb sor az egész költeményben, csak ez szól az elhunyt egyéniségéről. A többi, a szépségre, mulandóságra vonatkozó kijelentés, értékítélet, ez azonban *leírás*. Mégpedig egy inverzióval kiemelt sugallatos kép a könnyű szívű, könnyed léptű asz-

szonyról. A leírás annyira érzékletes, hogy Vas István fordításában még további konkretizálására és színezésre is sor kerülhetett: az a „boka” szinte beleülteti a képet egy olyan korhangulatba, amelyben a szoknya alól kivillanó boka kiemelt jelentőséggel bírt. Mindenesetre inkább Reviczky vagy még inkább Heltai, mint Juhász Gyula hangvételében. Pedig a vers hangulata az utóbbit idézi föl.

Ezt a sort a fordításban a maga pontos jelentésével és nyelvi szerkezetével kell megőrizni. A régiesítés („Lépte, szíve könnyű *vala*”) nem látszik túl nagy áldozatnak. Sőt nagyon is megéri a rá lendületesen rímelő „valaha” miatt.

Az a szerintem szerkezetileg puha középrész – az 5–6. sor – nem kevés gondot okozott. Részben azért, mert kéznél voltak a túlságosan triviális megoldások. Itt valami érdemlegeset kell mondani, ha mindjárt elvész is a sort önkörébe fordító szimmetria.

Ami a szerkezeti versgondolatot illeti, az angol vers rímjátékát követem. Az egész szöveg összefogását technikailag az „asszony” és az „asszonya” szavaknak kell véghezvinniük (az 1., a 3. és a 8. sor végén). Az utóbbihoz („asszonya”) tartozó ismétlődő kifejezés az első és az utolsó definíció hangsúlyos része („Nyugat vidéke”, „Nyugat-vidék”). Ez az egybekulcsolás megmarad, s ezt az egységet az ezeket a sorokat pozicionálisan érintő rímszerkezet is megerősíti. A magyar szöveg rím-haladványa:

vala
valaha
asz^{nia}
assz^{onya}

kellő hangtani tisztasággal vesz részt a versgondolat fő pilléreinek megtartásában. A hetedik sor hangsúlyos belső ríme hangélményben közel esik a „crumble–remember” játékához. Az „emlék” szó fontos, hogy ne a futólagot konnotáló „eszébe jut” funkciója legyen a negatív emlékmű felállítása. Próbálkoztam azzal is: „Ha életem elfut, eszébe kinek jut...” De nem segített a pontosabb (*fut–jut*) rím sem. Vas István fordításának is gyengéje a rímkényszerből adódó „tűnök enyészve” önsajnáló pleonazmusa, de jó a „kinek jut eszébe” köznapisága. Itt azonban talán nem árt az ünnepevényesség, talán még a régiesség is kellene, például így: „S majd ha *elomlék*, vaj kinek emlék...”

Sok fejtörést okozott nekem a hatodik sor. A szimmetriát jobban őrizné s nem túl harsány lenne így: „Ritka bár... s bár ne foszlana...”

Végül ez maradt meg makacsul végső változatnak:

Sírirat

Itt nyugszik egy gyönyörű asszony.
 Lépte, szive könnyű vala.
 Nem tudom, élt-e gyönyörűbb asszony
 Nyugat vidékén valaha.
 A szépség hervad. A szépség hamvad.
 Bár ritka – el kell asznia.
 S ha elomolnék, vaj kinek emlék
 Nyugatvidék ez asszonya?

Vas István húsz évet említ. Nekem egy híján ötven kellett, s akkor is ez az alkalom, hogy ez a majdnem szó szerinti szöveg csatolható legyen a vers hazai aktáihoz.

4. Versfordítás egy esszében

Bonyhai Gábor *Hermeneutika és morfológia* című tanulmányában (Literatura, 1984, 1. sz., 3–21) Popper Leó „félreértéselméletét” részletezve Rilkére hivatkozik:

Körülbelül így lehetne tehát felvázolni a popperi „félreértéselmélet” ontológiai alapjait, s ha a korabeli filozófiában vagy irodalomban ennek az ontológiának a példaképeit keressük, eljutunk Rilkéhez. A filológiai igazolhatóság kedvéért ezt kerülőúton tesszük: Polányi Károly egyik leveléből indulunk ki, melyet 1908 augusztusában írt Lukácsnak. Megjegyezzük, hogy Polányi ebben az időben Lukács mellett Popper legjobb barátja volt, a hosszú beszélgetéseik közben alaposan megismert félreértéselméletet nagyra értékelte. „A levélírásod érthetőbb [...] mint irodalmi dolgaid – magyarázza Polányi Lukácsnak ebben a levélben –, de ugyanarról van szó mind a két esetben. A levél az párbeszéd, ahol az egyik hallgat. Az irodalmi dolog az monológ, melyet ketten hallgatnak: a két álláspont éles hallású harcosai. Amit Te teremtesz, az mindig »dolog«: és nem »annak két oldala«. Minden elmondott dolog hatásában ilyen dialógus: de, mondom, nem a beszéd, hanem a meghallgatás dialógusa. És ugyanarról esik szó bennük: az életről és annak szép nehézségeiről; az Akármilyenről és a Valamilyenről, arról, ami ellenünk küzd és arról, aki ellen mi küzdünk, / was mit uns ringt, wie ist das gross (Rilke), – és így folytathatnók a képsort a szabvány és pislogó képzelet mozgófénykép pályáján a végtelenbe – mert nincs mérték, ami ne volna »e kettő«: s nincs kifejezés, amely megszületése első lélegzetvételével ez alapparadoxiára ne született volna.” [Lukács György levelezése, Budapest, 1981, 75–76.] A Rilke-idézet, / Amivel küzdünk mily parányi, / és mily nagy, ami

küzd velünk” [Képek Könyve, „A néző”. Nemes Nagy Ágnes fordítása] az 1902 és 1906 között megjelent *Képek könyve* második könyvének második részéből származik. Az idézett sorok tágabb kontextusát a tartalmi pontosság kedvéért itt nyersfordításban vesszük szemügyre: „Mily kicsi az amivel küzdünk, / ami velünk küzd, mily nagy az; / ha a dolgokhoz hasonlóan hagy-nánk, / hogy a nagy vihar így győzzön le bennünket, – / tágak és névtelenek lennének. / Amit legyőzünk, az a kicsi, / s maga a siker tesz bennünket kicsivé. / Az örök és a rendkívüli nem *akarja*, hogy mi hajlítsuk. / Az angyal ez, mely az Őszövetség küzdőinek jelent meg: / ha ellenfelének vágyakozásai / a harcban fémesen terjednek ki, / úgy érzi őket ujjai alatt / mint mély dallamok húrjait. / Akit legyőzött ez az angyal, / mely oly gyakran mond le a harcról, / az megigazulva és felegyenesedve / és nagyként kerül ki abból a kemény kézből, / mely mintegy formálva simította végig. / A győzelmek nem csábítják. / Növekedése, hogy egyre nagyobb által győzetik le mélyen.” (Literatura, 1984, 1. sz., 18–19.)

A két utolsó sor a német eredetiben:

Sein Wachstum ist: Der Tiefbesiegte
von immer Größerem zu sein.

Azaz szolgálai szószerintiséggel: „Növekedése: mind nagyobb által lennie tönkrevetnek”, avagy „Növése az, hogy le a porba / mindig nagyobb teperi le”, ami nem egészen ugyanaz, noha az a változat is szó szerint igazolható, mint ami Nemes Nagy Ágnes fordításában megjelenik:

Úgy nő, hogy aki porba sujtja,
nagyobb, nagyobb lesz, szüntelen.

Itt mintha a legyőző növekedne a mi legyőzésünktől, az eredetiben a mi erősödésünk jele, hogy mind erősebbtől szenvedünk lesújtó vereséget. Ez az eltérés lehetett az oka annak, hogy Bonyhai Gábor nem elégedett meg a kitűnő műfordítással, bár lehet, hogy egyszerűen csak el akart kerülni minden olyan apró különbséget, amely a ritmus és rímkényszer természetes következménye. S persze elkerült vele valami mást is. Éppenséggel a ritmust és a rímelést, s a kissé szabadon kezelt, de azért határozottan versszerező strófikus beosztást (a strófikák sorainak száma bizonyos határok között – 5–10 sor – változik, de összességében a szabályostól csak mérsékelten eltérő strófikus felépítés benyomását kelti). Az eredmény: szabad vers.

Mily kicsi az amivel küzdünk,
 ami velünk küzd, mily nagy az;
 ha a dolgokhoz hasonlóan hagynánk,
 hogy a nagy vihar így győzzön le bennünket, –
 tágak és névtelenek lennénk.
 Amit legyőzünk, az a kicsi,
 s maga a siker tesz bennünket kicsivé.
 Az örök és a rendkívüli nem *akarja*, hogy mi hajlítsuk.
 Az angyal ez, mely az Ószövetség küzdőinek jelent meg:
 ha ellenfelének vágyakozásai
 a harcban fémesen terjednek ki,
 úgy érzi őket ujjai alatt
 mint mély dallamok húrjait.
 Akit legyőzött ez az angyal,
 mely oly gyakran mond le a harcról,
 az megigazulva és felegyenesedve
 és nagyként kerül ki abból a kemény kézből,
 mely mintegy formálva simította végig.
 A győzelmek nem csábítják.
 Növekedése, hogy egyre nagyobb által győzetik le mélyen.

Talán nem vagyok nagyon merész, ha azt állítom, egy másik, egy új Rilke-vers fordítása áll előttünk, részlet egy nem ismert darabjából a *Duinói elégiák*-nak. Itt is el lehetett volna játszani például azt, hogy beleillesztjük az egyik elégia szövegébe, de azt hiszem, nem is kell ilyen eljárással bizonykodnom: ez a szöveg „prózában” az elégiák hangnemében szólal meg. Kötött formájában kevésbé, a szituálás pedig (zivatar látványa az ablaküvegen át nézve s az általa indított reflexió) a posztromantikus századvég reflexiók költészetéhez köti.

Mi történik ilyenkor? Az önállósult, póre reflexió modernebb a maga érvelés-zenéjével, mint ugyanaz rímbe szedve? Rilke úgy bukkan erre a hangra, hogy előbb elsiklik fölötte a sima forma jegén, s csak amikor az olvadni kezd, botlik bele igazán?

A fordított irányú lehetőségre már felhívtam a figyelmet Vajda János *Harminc év után* című költeménye és a *Harminc év múlva* című két töredék összehasonlításakor (Irodalomtörténet, 1996, 1–2. sz.). Vajda hiába botlott bele, úgy látszik kétszer is, a költészetének eszkhatológiai hátterét, fedezetét, poétikai egyedülvalóságának jelzőlogát kinyilvánító beszédmódba, végső megoldásnak nem maradt más, mint a *Harminc év után*, mindenekelőtt annak záró versszaka, amely a romantika ízlésvilágának kiválóan megfelelt. Ha nem fordította volna le magyarról magyarra (föltehetően nem ennek az öt versszaknak a megírása után kísérletezett ama szabadabb és szókimondóbb kidolgozással, amit a töredékekben látunk) a *Harminc év múlva* töredékeit, ha rákényszerült volna, hogy abból az anyagból ne mást, ne posztromantikus

zengzetet, hanem premodern szabadverset alkosson – ahogyan a töredékek mutatják, a *vers libre* klasszikus értelmében, szabad ritmusú sorokban, de a rímelést megengedve –, akkor történt volna valami ritkai fordulat ebben a költészetben: a sugallatos képektől és a hozzájuk kötődő pátosztól el a konstatív érvelés, a reflexióhallucinálás hangneme felé.

5. Poétológiai fordításpoétika

A fenti demonstráció-sorozatot nem fordítástechnikai, nem is fordításelméleti, hanem par excellence poétológiai gyakorlatnak szántam.

Megfigyelhető a nyelvi filozófia kihasználása, s azt hiszem, ebben az esetben ez az *usus* nem *abusus* egy olyan bizonyítás érdekében, amelynek célja poétológiai.

A nyelvi filozófiák mint metafizikai rendszerek realitásvonatkozása lehet alapvetően vitatható bárki által, minthogy reális létmódja, eredetét tekintve, eleve magába a nyelvi létezésbe visszahelyezett. Ezzel szemben a poétikai létmódban ez a visszahelyezettség, sőt benne-fogottság, maga e létmód realitása. Ezért ebben a szférában a nyelvi filozófiák helyzeti előnnyel rendelkeznek mint ontológiai-magyarózó elmélet alapjai. (Ezzel a kérdéssel *A stilisztika eszkhatológiája* című, a Szabó Zoltán születésének hetvenedik évfordulóját ünneplő kolozsvári kötetbe írott dolgozatom foglalkozik.)

A fenti demonstráció megmutatja, mennyire labilisak, fölcserélhetők a nyelvileg megformált szöveg értelmezésének dimenziói.

A) Az azonosság kérdése így eleve bizonyos nyelvi létmódokra szorítkozik. Láttuk, hogy az azonosságnak valamelyest megfelelő fordítói hűség kérdéssé válik

1. már a pusztá ritmusképlet tradukciója fokán

2. a hangzó réteg lehetőleg hű visszaadása fokán, hiszen az azonosság olyan értelmi szabadságot engedélyez, amely ugyan benne rejlik az értelmileg úgyahogy hű fordítás poétikai licenciáiban is („éjfél kong”), de abszolutizálva ad absurdum vitt egyoldalú hűségnek láttatják az eddig érvényes kánonok

3. az egy nyelven belüli nyelvi-értelmi önazonosság is kikezdhető translációs eljárásokkal

a) a Tóth Árpád–Szili szembesítés az azonos hangulat, részben azonos frazeológia és egészen azonos rím-, ritmus-, strófaképlet mellett is kifejez különbségeket, amelyek értéktényezőként szerepelnek

b) a Rilke–Bonyhai–Nemes Nagy szembesítés jelzi, hogy a formahűség (formaazonosság) szembekerülhet az értelmi azonossággal, és magában rejthet olyan heurisztikus differenciákat, amelyek bizonyos értelmű belső stílushűség „megőrzését” feltételezik, holott a megőrzésnek ez a fajtája a külső forma tagadásával valósul meg

c) a Vas István-féle példa egyfelől megmutatja, milyen különbségek adódnak egy adott értelmű poétika-ideológia adekváció-követelményei és ellenkező irányú tagadásuk folytán a hangnem s ezáltal a fordítói hűség nyelvi lehetőségeinek megválasztásában.

B) A tanulság az, hogy a költemény azonossága eleve labilis és az azonosság-különbözőség eleve a nyelvi létezésből fogant tulajdonság. Ez a líra eredeti létmódja, afféle *natura naturans*, azaz folyékony alapzat. A költő költőileg csak úgy és akkor értelmez, ha megint csak költőként foglalkozik a szöveggel, átkölt, újrakölt. Az igazi befogadó mint költő: átalakít, a szöveg minden porcikáját, minden nyelvi dimenzióját kiteszi ritmikai, fonetikai, jelentéstani stb. próbáknak.

C) A fordítás mint fordítás csak az eredetivel együtt létezik. Az eredeti a fordítás állandó (latens vagy explicit) kommentárja, latens esszé a fordításról, egy olyan esszé, amelybe a fordítás beleépül, s így maga is kommentárrá válik: egyszerre az eredeti és önmaga kommentárjává. Ezt a kommentárt, illetve ezt a kommentár-kölcsönösséget nem igen illik prózában kifejtve, esszében elmondani, de erre is van példa, nemcsak az itt idézett, hanem többek között Kosztolányi *Tanulmány egy versről* című esszéje is ilyen az „Über allen Gipfeln...” kezdetű Goethe-versről és magyar fordításairól, vagy A „Holló” című esszéje a Poe-vers fordításáról, ami persze utalás is a Poe-esszére ugyanerről a költeményről.

Post scriptum

Az MTA Kézirattára MS 4612/123 sz. gépirat három hasámban tartalmazza (1) a *Chanson d'automne*-t, (2) „André Német” aláírással egy „abszolút fonetikus fordítást” és (3) ennek francia fordítását Kosztolányi autograph javításaival és jegyzeteivel. A fonetikus fordítás szerzője kétségkívül Németh Andor. Barátját, Déry Tibort aposztrofálja: „Lészagló lón, / Déry jó lón, / De lotón. / Lessz ön-kör, / Künn lóg őr, / Monoron.” A „ló” értelmezhető utalásként Déry *Ló, búza, ember. Versek* (Fischer Verlag, Bécs, 1922) című kötetének első címszereplőjére. Kosztolányi jegyzete „Déry”-hez: „Poète hongrois du XX siècle”. A másik jegyzet a harmadik versszak betűszavát („És ő hamv-e? / Ó vann Move, / Ki ma hord. / De szid Ella, / Paraj, halál- / fej, mord.”) oldja fel: „Association [sic!] des soldats combattants [sic!] fondée par M. Gömbös”). Úgy látszik, francia olvasók számára készítette elő Németh Andor bravúrájának megjelentetését. A verssorok szerint tördelt prózai francia fordítás tőle eredhet; nem költői játék *à la* „Herz-féle szalámi”, hanem fogalmilag pontos értelmezés, interpretáció. Németh Andor fordítása a beszélt köznyelv, s nem a klasszikus francia versmondás kiejtéséhez igazodik, azaz a szövégi „néma e” – néma.