

KASSAI GYÖNGYI

Shame és *Fame* – az *Aeneis* IV. éneke Dryden fordításában

Kutatásom során az *Aeneis* negyedik énekét összevettem Dryden fordításában (1697) a latin eredetivel, s ennek alapján két kulcskifejezéssel foglalkoztam bővebben: a *shame* és a *fame* fogalmával. Ez előbbi azért különleges, mert több ponton szembesültem azzal, hogy Dryden beszúrta a szövegbe, részben úgy, hogy ennek egyáltalán nincs alapja a latin szövegben, részben pedig úgy, hogy ezzel az eredeti fogalmak jelentését (*pudor*, *fama*) egy sajátos szempontból adja vissza. A tanulmány első részében a görög *aidós* és a latin *pudor* kifejezéseken keresztül villantok fel néhány szempontot az ókori antikvitás szégyen-fogalmával kapcsolatban, amely segít megérteni a vergiliusi szöveg háttérét, valamint az újkori *shame* fogalma és a *pudor* közötti különbséget. Ezután következik a szöveghelyek részletes elemzése a IV. énekből. Végül a *fama* fogalmát próbálom meg körüljárni, amely a *shame*-mel több ponton szorosan összefonódva a szöveg másik kulcskifejezését alkotja. Részletesebben elemzem a *fama* leírásának fordítását, majd pedig Philip Hardie *fama*-fogalmának a műfordításra való kiterjesztését kísérem meg.

INDEX NOMINUM: Aeneas, Dido, Dryden, Vergilius

INDEX RERUM: *Aeneis*, *aidós*, *fama*, műfordítás, *pudor*, Restauráció, *shame*, szégyen

Az *Aeneis*, s azon belül is Dido és Aeneas szerelmi története az egyik legtöbbször lefordított és feldolgozott irodalmi mű. Egy-egy fordítás tüzetesebb vizsgálata során tetten érhetők olyan vonások, amelyek az adott fordító, illetve kor hozzáállását, gondolkodásmódját tükrözik, hiszen minden fordítás egyben interpretáció is. Ez különösen igaz John Dryden *Aeneis*-fordítására (1697), aki az angol Restauráció egyik meghatározó alakja volt. Kutatásom során az *Aeneis* negyedik énekét összevettem Dryden fordításában a latin eredetivel, s ennek alapján két kulcskifejezéssel foglalkoztam bővebben: a *shame* és a *fame* fogalmával. Ez előbbi azért különleges, mert több ponton szembesülhetünk azzal, hogy Dryden kiegészítette vele a fordítás szövegét; részben úgy, hogy a *shame*-nek egyáltalán nincs verbális megfelelője a latin szövegben, részben pedig úgy, hogy ez a kifejezés az eredeti fogalmak jelentését (*pudor*, *fama*) a latintól eltérő sajátos szempontból adja vissza. Noha egészen bizonyosan a Dryden által használt hősi párvers (*heroic couplet*) is befolyásolhatta a szöveghelyek közelebbi vizsgálata alapján úgy tűnik, többről van szó pusztán verstani megfontolásokról.

A tanulmány első részében a görög *aidós* és a latin *pudor* kifejezéseken keresztül villantok fel néhány szempontot az ókor szégyenfogalmával kapcsolatban, ami segít megérteni a vergiliusi szöveg háttérét, valamint az újkori *shame* fogalma és a *pudor* közötti különbséget. Ezután következik a szöveghelyek részletes elemzése a IV. énekből. Végül a *fama* fogalmát próbálom meg körüljárni, amely a *shame* fogalmával több ponton szorosan összefonódva a szöveg másik kulcskifejezését alkotja. Részletesebben elemzem a *fama*

leírásának fordítását, majd pedig Philip Hardie *fama*-fogalmának a műfordításra való kiterjesztését kíséreltem meg.

1. *Shame, pudor* és *aidós*

A szégyen fogalmáról terjedelmes és széleskörű szakirodalom született az elmúlt évtizedekben, pszichológiai, kulturális antropológiai, etikai, filozófiai és szociológiai megközelítéseket is magába foglalva. Jelen tanulmány keretei nem teszik lehetővé mindezek ismertetését, hiszen a vizsgálódás alapvetően filológiai jellegű, de a fogalmak jobb megértése érdekében segítségül hívok néhány szempontot az ókori szégyenfogalom elemzéséhez.

1.1 A görög *aidós*

Cairns *Aidós*-monográfiájának bevezetőjében tisztázza, hogy hiba volna az *aidós*t és a belőle képzett szavakat pusztán szégyennek (“shame”) fordítani, mivel az érzelmeket kifejező szavakat kultúrák és nyelvek között nem lehet maradéktalanul megfeleltetni egymásnak. Az *aidós* nem lehet csupán a testi, fiziológiai tünetek (pl. pirolás, szemlesütés) összessége, sem a másik (jelen esetben angol) kultúrában létező szavak, illetve fogalmak (pl. “shame”, “embarrassment”) egymás mellé rendelése, hiszen a különböző nyelvek különböző terminusokkal ragadják meg ugyanazt a valóságot, és ezek a fogalmak nem mindig fedik egymást.¹ Ily módon Cairns mellett érvel, hogy ezeknek a fogalmaknak a vizsgálatán keresztül tulajdonképpen az ókori görög világképbe, gondolkodásmódba, szociokulturális értékrendbe nyerhetünk bepillantást, hiszen e fogalmak mélyén értékítéletet tartalmazó kategóriák rejtőznek (“evaluative categories”).² Ez a szemléletmód kerül előtérbe a jelen *Aeneis*-szöveg vizsgálata során is, hiszen a latin *pudor*, *fama* fogalmak nem azonosak az angol *shame*, *fame* fogalmakkal, és ez Dryden fordításában különösen tetten érhető, csakúgy, mint a háttérben meghúzódó értékítéletbeli különbségek a XVII. századi keresztény szemléletű angol kultúra és a császárkori Róma között.

Az *aidós* főnév az *aidomai* ige képzett alakja; egyes feltevések szerint az indoeurópai **h₂eis-d-* gyökből származik, amely becsületet, tisztességet (“honour”) jelent.³ Jelentését Cairns⁴ kétféle, a mai olvasó számára összeegyeztethetetlen fogalommal írja körül: tisztelet valaki felé (“respect”) és szégyenkezni valaki előtt (“feel shame before someone”). A jelentéseknek azonban van közös magja, amelyben megjelenik az önkép sérülékenységének veszélye, az ennek megakadályozását célzó érzelmi kontroll fogalma, valamint az érzelmi viszonyulás etikai jelentőséggel bíró partnerszemélye (“significant other”), akivel szemben mindezen emocionális folyamatok megjelennek. A tisztelet esetében ez kevésbé kapcsolódik a lehetséges kritikához, a szégyen kapcsán viszont annál

¹ CAIRNS (1993: 10) *aidós*-definíciója: “Aidōs is a unique way of looking at the world in its own right; and this is true even though the physical symptoms and behaviour patterns typical of aidōs may be found in their entirety under the heading of different emotion-terms in other cultures.”

² CAIRNS (1993: 1–18).

³ BEEKES (2010: 34).

⁴ CAIRNS (1993: 1).

inkább; ez előbbi esetben a másikat nálunk magasabb pozícióban lévőnek tartjuk, míg ez utóbbiban semleges a másik pozíciója. Az *aidós* kétféle jelentéskörét összefoglaló kifejezésként Cairns az angol “to be abashed” kifejezést látja a legjobbnak, amely magyarul ‘zavarban lenni’-ként adható vissza.

A szerző szerint az *aidós* tanulmányozásakor egyben az *honour* fogalma is górcső alá kerül, amely összefonódni látszik vele, amennyiben az *aidós* mindkét jelentése arra az egyensúlyra irányul, amelyet az ember a saját maga becsülete és a másik ember becsülete között igyekszik megteremteni, hiszen szégyen esetén az egyén úgy érzi, hogy elveszti a becsületét, míg a másik felé mutatott tisztelettel az egyén saját becsületét (is) tiszteljük.⁵ Ez olyan szempontból érdekes, hogy az *honour* és a *shame* összekapcsolódása a vizsgált drydeni szövegrészletekben is megfigyelhető.

Megkerülhetetlen a *shame*, ill. *guilt culture* elméletek említése; elsőként E. R. Dodds alkalmazta ezeket a kulturális antropológiában használatos fogalmakat a görög irodalomra,⁶ majd az ennek nyomán született írások úgy mutatják be a görögöket, mint akikre a homérikus korban a *shame culture* volt jellemző, de az idők folyamán, fejlettebb etikájuk révén ezt részben felváltotta az ún. *guilt culture*. Ezzel szemben mások, például Williams azt hangsúlyozzák, hogy ez a felosztás félrevezető és túlságosan leegyszerűsíti a kérdést, mivel azt sejteti, hogy a görögök kezdetben nem rendelkeztek olyan fokú morális érzékkel, mint a későbbiekben, és csupán az egymás előtti szégyen tartotta őket vissza bizonyos dolgok megtételétől.⁷ Mindezzel együtt a *shame culture* koncepciója termékeny elemzési szempontot jelentene a későbbiekben a vizsgált *Aeneis*-szöveg kapcsán is, ennek kifejtésére azonban a jelen dolgozatban nincs lehetőség.

1.2 A latin *pudor*

A latin *pudor* a *pudeo* igéből képzett főnév, amelynek főbb jelentései a szégyen, illendőség és szemérem; etimológiailag köze van a *pavio* ‘ütni’ igéhez, és jelentésileg a *paveo* ‘félteni’ igéhez. Az indoeurópai **speud-* ‘sürget, siettet’ tövel is összefüggésbe hozzák, bár ez a feltevés bizonytalan.⁸ A latin *pudor* jelentése minden bizonnyal összefüggésbe hozható a görög *aidós* jelentésével,⁹ még ha nem is teljesen azonos vele. R. A. Kaster *The Shame of the Romans* című tanulmányában található részletes elemzés a *pudor* fogalmáról, amelyet a következőképpen definiál: a *pudor* elsősorban az egyén saját magával szemben érzett nemtetszését fejezi ki, amelyet jogos, de társadalmilag lealacsonyító kritikának való kitettsége okoz.¹⁰ Az *aidóshoz* hasonlóan,¹¹ Kaster kétféle jelentést különít el: *shame*, illetve *sense of shame*, mivel a *pudornak* van egy pozitív jelentése is, amennyiben valamiféle

⁵ CAIRNS (1993: 12).

⁶ WILLIAMS (1993: 5–6).

⁷ *uo.*

⁸ DE VAAN (2008: 496).

⁹ ERNOUT–MEILLET (2001: 542–543).

¹⁰ KASTER (1997: 4): “Pudor primarily denotes a displeasure with oneself caused by vulnerability to just criticism of a socially diminishing sort.”

¹¹ Ld. az “occurrent” és “dispositional” *aidós* megkülönböztetését, vö. CAIRNS (1993: 10–11), idézve KASTER (1997: 4).

érzékenység figyelhető meg a szóban forgó embernél, egyfajta szégyenérzet (“sense of shame”), amely visszatartja őt attól, hogy kitegye magát a szégyennek (“shame”).

Visszatérve a definícióhoz, Kaster meghatározza és egyenként elemzi a *pudor* négy összetevőjét. Az első az egyén önmagával szembeni elégedetlensége. Ha egy személy helyteleníti a saját tetteit, viselkedését, etc., az nem feltétlen kívülről fakad, nem abból, hogy a másik látja és kritizálni fogja, hanem belülről: egy belső igazságérzetből, az ahhoz való érzékből, hogy mi helyes és mi nem, amiből aztán spontán tettek következnek. Sokszor a *pudort* az váltja ki, hogy a beszélő úgy érzi, nem ragaszkodott megfelelően az elveihez, illetve nem méltó a múltjához, amit tett; Didóval kapcsolatban pontosan ezt figyelhetjük meg, amikor elhunyt férjéhez való hűségére hivatkozva helyteleníti szerelmes érzéseit (Verg. *A. 4*, 24–27). A *pudor* második velejárója a sebezhetőség, a harmadik a jogos kritikától való félelem, s végül a társadalom vagy egy bizonyos közösség által történő lenézés. A *pudor* hatásmechanizmusában a külső és belső, az én és a másik viszonylatában mozog a fogalom jelentése.

Ezekből fakadóan Kaster szerint a *pudor* jellegzetesen emberi tulajdonság, és egyfajta tudatosságból ered az ember társadalomban betöltött funkcióját illetően, ezért különböző társadalmi osztályba tartozó és nemű emberek esetén különböző kifejezési formákat nyerhet. Úgy tűnik, a rómaiak nem tulajdonítottak *pudort* a rabszolgáknak, részben, mert nem gondolták, hogy saját belső erkölcsi-lelki életük lenne, részben, mert őket már nem lehet társadalmilag alacsonyabb sorba taszítani. A *pudor* a szabadon született emberek kiváltsága a római felfogás szerint, s azon belül is főleg a nemeseké, illetve a gazdagabb rétegeké. Ezen belül a nők számára is fontos volt a *pudor*, ez azonban az esetükben szinte kizárólag a nemi erkölcs területére korlátozódott, ezért is lehet egyenlő nőknél a *pudor* a *pudicitia*val, amely a tisztességgel, szexuális értelemben vett jó hírrel egyenértékű. Kaster felhívja a figyelmet egy érdekes jelentésszűkülésre, amely az *amicitia* és az *amor* esetében is megfigyelhető: a *pudor* sokszínű jelentésrétegéből a *pudicitia* már csak egy vonást emel ki, nevezetesen a nemi szerepek megtartását és a megfelelő szexuális viselkedést (mindkét nem esetében). Noha önmagában a *pudicitia* is komplex fogalom, a *pudor* sokkal összetettebb, számosabb szabállyal rendelkezett, jobban függött az adott szituációtól és az élet jóval több területére volt érvényes, mint a *pudicitia*; így a *pudor* több rétegéből a nők ki voltak zárva.

A *pudor* leginkább sokszínű mivoltában a felnőtt, magasabb társadalmi osztályba tartozó férfiakra jellemző és annál több megjelenési formával rendelkezik, minél több kapcsolata volt az illetőnek. Minél inkább beágyazódott valaki a társadalmi életbe, annál inkább irigyelték, ugyanakkor annál több alkalom adódott a megkívánt viselkedésformák és tettek elmulasztására, amely *pudor*val járt. Tehát a *pudor* árnyékában történt a legtöbb társadalmilag fontos esemény, a bőkezű ajándékozástól az adósságok kifizetéséig, a barátságok ápolásától az ellenségeskedésig, az apa eladósorban lévő leányának férjhez adásától a fiú közéletbe való bevezetéséig. A *pudor* tehát hangsúlyozottan közösségi jellegű, de ahhoz, hogy külső események előhívják (*shame*), előbb már belül léteznie kell (*sense of shame*).

Kaster a *pudor* két olyan vonását emeli ki, amely az *aidós*tól megkülönbözteti: a *pudor* inkább retrospektív, míg az *aidós* prospektív, megelőző jellegű. Továbbá az *aidós*hoz egyfajta szükségszerűség kapcsolódott, ami a *pudornál* nem jellemző: az *aidós* esetében az ember mindenképpen számíthat a *nemesis*re a közösség részéről, amely egyfajta jogos felháborodás, harag, míg a *pudornak* nincsen ilyesféle párja a latinban; a *nemesis* jelentéséhez az *invidia* esik legközelebb, de ennek jelentése sokkal tágabb. Ugyanakkor a latin *verecundia* ('tisztelet, tartózkodás, hódolat') is hasonló a *pudor*hoz, de ebben nem a személy önmagáról alkotott képe hangsúlyos, hanem a másokhoz való viszonya. A *verecundia* a szerző szerint a *pudorral* együtt esik a görög *aidós* jelentéstartományába, ugyanakkor nem fedik le teljesen azt.

2. A *shame* az *Aeneis* IV. énekében, Dryden fordításában

Az ókori görögök és rómaiak szegényfogalmának fényében különösen érdekes az *Aeneis* IV. énekét és annak drydeni fordítását megvizsgálni. Az angol változatot az eredetivel összevetve a hozzátoldott kifejezések közül a *shame* tűnik ki leginkább, mind gyakoriság, mind tartalom szempontjából. A vizsgált szövegrészletben összesen hétszer fordul elő, ebből öt alkalommal egyértelműen Dryden adja hozzá a szöveghez, míg a másik két esetben sem fedik le teljesen a latin szövegben szereplő szavak jelentését. Szembeszökő gyakorisága mellett az is elmondható róla, hogy minden esetben erkölcsi ítélettel párosul és a történet érzelmileg felfokozott pontjain használja a fordító. Mindezekből arra következtettem, hogy fontos szerepet játszik a fordítás megértésében, ezért érdemes közelebbről is megvizsgálni a kérdéses szövegrészeket.¹²

A hét idézet elemzése előtt vegyük szemügyre azt a két fogalmat, amely a *shame* alapjául szolgál a latin szövegben: ezek a *pudor* és a *fama*.

A latin *pudornak* van egy olyan jelentésrétege, amely megfeleltethető az angol *shame* mai jelentésének.¹³ Arra, hogy a *shame* Dryden korában is ezt jelenthette, Doctor Samuel Johnson *A Dictionary of the English Language* című munkájából lehet következtetni, aki nagyszabású vállalkozással nemcsak a szavak etimológiáját és definícióját adta meg, hanem szépirodalmi idézetekkel is alátámasztotta a különböző jelentéseket. A *Dictionary* 1785-ös kiadása szerint a *shame*, azaz a szegény „az az érzés, amely akkor tölti el az embert, amikor azt gyanítja, hogy elvesztette a jó hírét; az az érzés, amely néha pirulásban

¹² Az angol idézetek William FROST kritikai kiadásából származnak, míg a latin idézetek a Loeb Classical Library *Aeneis*-kiadásából. Vizsgálódásom során figyelembe vettem, Gregory AUSTIN és Robert Deryck WILLIAMS *Aeneis*-kommentárjait a latin, valamint a FROST-féle kritikai kiadás jegyzeteit az angol szöveg esetében. Dryden valószínűleg többféle latin nyelvű forrásból dolgozott, s ezek nem voltak számomra elérhetőek, ezért az *Aeneis*t illetően a mai kiadásokra támaszkodtam. Mindenesetre úgy vélem, hogy Dryden fordításának eltérései az eredeti szöveg jelentéséhez képest olyan jellegűek és mértékűek, hogy nem fakadhattak pusztán egy másik szövegváltozat használatából. Dryden beszúrásait, változtatásait aláhúzással jelöltem az idézetekben.

¹³ OLD (1982: 1514).

fejeződik ki; a szégyenérzet oka vagy eredete; gyalázat, becstelenség, szemrehányás, a szégyenérzet felkeltése.”¹⁴

Azonban a latin *pudor*nak az angol *shame*-mel ellentétben pozitív jelentése is lehetett, amint már az előző részben is kifejtettük. A *pudor* egyfajta jó értelemben vett szeméremérzetre utalt: aki *pudor*val rendelkezett, az odafigyelt arra, hogy viselkedésében, ruházatában, nyelvhasználatában, modorában szerény és tisztességes legyen, ne lépje át a jó ízlés és az elvárások határait. Az ilyen embert bizonyos fokú tartózkodás, szégyenlősség jellemzett, mivel tudatában volt annak, hogy mi az, ami illendő és kívánatos. Továbbá a *pudor* utalhatott az egyén saját önbecsülésére, becsületére, jó hírére, erényességére is.¹⁵ A *pudor* tehát nem adható vissza egyértelműen a *shame* fogalmával, sőt bizonyos esetekben épp az ellenkezőjére utal.

A másik szó, amely különös figyelmet érdemel a *shame* fordítása kapcsán, a *fama*. Eredetét tekintve a *for fari fatum* 'beszélni, szólni' igéből származik, s ennek megfelelően hírt, beszédet, tudósítást jelent. Ezt figyelembe véve nyomon követhető többi jelentése is: történet, mendemonda, pletyka – ennek megszemélyesített leírását szintén az *Aeneis* IV. énekében találhatjuk meg –, s ehhez kapcsolódva kifejezheti a közösség véleményét is, a szóbeszédet. Ebből fakadóan jelentheti valakinek a jó vagy rossz hírét is, nők esetében különös tekintettel az erényességre.¹⁶ A latin *fama* szó az indoeurópai **bhā-* 'mondani, beszélni' gyökből származtatható,¹⁷ a *famát* az ófrancia örökölte meg többek között, és a XIII. században ebből a nyelvből vette át az angol.¹⁸ Doctor Johnson szótára a „hírnév, híresztelés” és „pletyka” jelentéseket adja meg;¹⁹ mára pedig a szó jelentése ugyancsak leszűkült. A *fama* részletesebb vizsgálata Philip Hardie *Rumour and Renown: Representations of Fama in Western Literature*²⁰ című művében található, ahol a neves filológus ellentétpárok segítségével próbálja megragadni a *fama*-konceptió lényegét, a fogalmat kibővítve és elvont értelemben kezelve. Ezek közül a *fama vs shame* és a *fama-as-rumour vs fama-as-fame* szembeállítás érhető tetten leginkább a drydeni szövegben. Az *Aeneis*ben szereplő *fama* tehát a *pudor*hoz hasonlóan sokrétű jelentéssel bír, de ez nem volt feltétlenül negatív.

Dryden fordításának vizsgált részletében a *shame* összesen hétszer fordul elő, ebből két alkalommal nem beszúrásaként szerepel, hanem egy-egy latin kifejezés fordításaként: az egyik esetben a *pudor*, a másikban a *fama* áll az eredetiben. Az első szöveg helyen *pudor* szerepel Vergiliusnál: *te propter eundem / extinctus pudor et, qua sola sidera adibam, / fama prior* (Verg. A. 4,321–323), amelyet Dryden így ad vissza: “For you alone I suffer in my Fame; / Bereft of Honour, and expos'd to Shame” (Dryden 4,465–466).

¹⁴ Shame: “the passion felt when reputation is supposed to be lost; the passion expressed sometimes by blushes; the cause or reason of shame; disgrace, ignominy; reproach, infliction of shame.” JOHNSON (1785, 1: 618. az online változatban).

¹⁵ OLD (1982: 1514).

¹⁶ OLD (1982: 674).

¹⁷ DE VAAN (2008: 573).

¹⁸ HARPER.

¹⁹ JOHNSON (1785, 2: 756. az online változatban)

²⁰ HARDIE (2012).

A *Fame* és a *fama* egyértelműbb kapcsolatához képest a *pudor* és a *shame* viszonya összetettebb. A *pudor* az idézett latin nyelvű részletben pozitív erőként jelenik meg, hiszen ki lehet oltani, akár a tüzet (*extinctus*). Dido tehát elfojtotta magában a lelkiismeret hangját,²¹ a saját jó híre felett érzett aggodalmat, szeméremérzetet. Ezzel ellentétben Dryden szövegében a *shame* áll, a szégyen, amelynek Dido kitette magát magatartásával. A fordításban olvasható "bereft of Honour" (Dryden 4,466) szintagma alapján Dido úgy érzi, hogy megfosztották a becsületétől. A két szöveg tehát nagyjából ugyanazt a jelenséget érzékelteti, azonban érdekes megfigyelni, hogy a fordítás más szempontból közelíti meg a kérdést, mint az eredeti. Cairns az *aidós* elemzése kapcsán megjegyzi, hogy ma már nemigen használjuk pozitív értelemben a *shame* kifejezést az angol nyelvben (pl. "someone has no shame"), de modern mediterrán nyelvekben még mindig használatosak az ennek analógiájára alkotott kifejezések.²² Szintén ide kívánczik az *honour* fogalmával kapcsolatban, hogy Cairns vizsgálódásai alapján a görög *aidós*-fogalomban a *shame* és az *honour* összekapcsolódnak egymással, s ez úgy látszik a drydeni fordításban is összetartozó, egymást kiegészítő fogalomként, mintegy az érem két oldalaként jelenik meg.²³

A másik részlet, amelyben a *shame* nem pusztán Dryden hozzátétele, a 132. sorban található: "And by no sense of Shame to be reclaim'd" (Dryden 4,132), amelynek latin megfelelőjében a *fama* szerepel: *nec famam obstare furori* (Verg. A. 4,91). Ebben az esetben Dryden a "sense of Shame" segítségével fejezi ki a *famát*, amely itt Dido jó hírére utal. Érdekes megfigyelni, hogy egy nő jó híre, *famája* itt a szégyenérzettel kerül összefüggésbe, mivel mindkettő meggátolja abban, hogy egyetlen dolgot tegyen; a *fama* pozitív, a szégyenérzet negatív oldalról.

A harmadik vizsgált esetben nem egyértelmű, hogy a *shame* Dryden hozzátétele-e a szöveghez vagy sem. Ez a részlet a IV. könyv legelején található, amikor Dido bevallja testvérének, Annának Aeneas iránt táplált érzéseit: *agnosco veteris vestigia flammae* (Verg. A. 4,23), azaz Dido felismeri magában a régi, férje iránt megtapasztalt szerelem lángjának nyomait. Dryden ezt egy kibővített formában tárja az olvasó elé: "And, to confess my Frailty, to my shame, / Somewhat I find within, if not the same, / Too like the Sparkles of my former Flame" (4,29-32).²⁴ William Frost kommentárja szerint ez a rész az *agnosco* pszichológiai részletezésének, kidolgozásának tekinthető.²⁵ A *shame* jelenlétét az is magyarázhatná, hogy Dryden a 27. sorban szereplő *pudor* fordításaként szerepelteti itt: *sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat / vel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras, / pallentis umbras Erebo noctemque profundam, / ante, Pudor, quam te violo aut tua iura resolvo* (Verg. A. 4, 24–27).

²¹ AUSTIN (1966: 103).

²² CAIRNS (1993: 11).

²³ CAIRNS (1993:13).

²⁴ A fordításból idézett szövegrészletekben aláhúzással jelölöm a Dryden által hozzátoldott, illetve feltűnően új színezettel ellátott részeket.

²⁵ FROST ed. (1987, 6: 1000).

Shame és Fame – az Aeneis IV. éneke Dryden fordításában

Ebben az esetben ugyanazzal a jelenséggel találunk magunkat szembe, mint az első részletben: a *pudor* itt is pozitív fogalomként jelenik meg. Austin kommentárja szerint itt ez a szó valamiféle érzékenységet jelöl arra nézve, hogy mi a helyes, tehát tulajdonképpen Dido lelkiismeretét jelenti.²⁶ Továbbá Vergilius szövegében a *Pudor* megszemélyesítésével és megszólításával találkozunk,²⁷ ami még inkább megerősíti a *pudor* pozitív jelentésmezejét, noha Dryden nem alkalmazza ezeket a költői alakzatokat.

A hasonlóság ellenére két okból is úgy tűnik, hogy a *shame* e legutóbbi esetben nem a *pudor* fordítása, hanem Dryden hozzátetele a szöveghez. Először is, az eredeti mondatához képest távol esik a *pudor*, s emiatt más szövegekörnyezetben kerül megemlítésre: Dryden a *shame* kifejezést akkor alkalmazza, amikor Dido még csak észreveszi, hogy szerelemre lobbant Aeneas iránt; míg Vergiliusnál a *Pudor* megsértése egy jövőbeni (ekkor még csak lehetséges) eseményre mutat előre, tudniillik, a szerelmi vágy kifejeződésére, beteljesülésére, az Aeneasszal való szerelmi kapcsolat létesítésére. Érdekes egyébként, hogy a köztársaságkor derekán istenként/istennőként kezdtek tisztelni elvont fogalmakat, Augustus idején pedig ezek a kultuszok új tartalommal teltek meg. *Pudicitia*t csak az egyszer házasodott nők (*univirae*) tisztelheték; ebből arra következtethetünk, hogy a római társadalomban tényleg másképp tekintettek arra az asszonyra, aki férje halála után újránházasodott.²⁸ A másik ok, amiért a *shame* szót Dryden betoldásának vélem, egy további beszúrt kifejezés jelenléte: „frailty”, azaz erkölcsi gyengeség. A *shame*-mel összeadódva a *frailty* megerősíti azt az olvasatot, amely szerint a fordítás ismét egy árnyalattal sötétebbre színezi a képet, mint a latin szöveg.

A *shame* negyedik előfordulása már egyértelműen beszúrás, s a történet egyik fordulópontja után található. Dido testvére rábeszélésére enged érzelmeinek, s időközben Iuno és Venus megegyeznek egymással abban, hogy segíteni fogják a hős és a királynő kapcsolatának szorosabbra fűzését. Amikor a királyi udvar és a trójai sereg közös vadászaton vesz részt az erdőben, az istenek vihart támasztanak, amely elől menekülve a pár ugyanabban a barlangban talál menedéket, s ott beteljesedik a szerelmük. Ezután következik néhány sor arról, hogy Dido hogyan kezeli ezt az új helyzetet: *neque enim specie famave movetur / nec iam furtivum Dido meditatur amorem; / coniugium vocat; hoc praetexit nomine culpam* (Verg. A. 4, 170–172). Érdekes megfigyelni, Dryden hogyan adja vissza ezt a szövegrészt: “The Queen, whom sense of Honour cou’d not move, / No longer made a Secret of her Love; / But call’d it Marriage, by that specious Name, / To veil the Crime and sanctifie the Shame” (Dryden 4, 246–250).

Noha nem értelmezendő beszúrásnak, érdemes figyelmet szentelni a „sense of Honour” kifejezésnek is, amelynek alapját a már sokat emlegetett és a *shame*-tematikával összefonódó *fama* kifejezés adja. Hardie ezt a latin szöveghelyet elemezve megjegyzi, hogy Dido szavai alapján itt egy főként, de nem kizárólag nőkre vonatkoztatható passzív *fama*-értelmezés bontakozik ki; a passzivitás abból ered, hogy ez a *fama* vagy jó hírnév akkor van biztonságban, ha az illető nem válik rossz szándékú szóbeszéd tárgyává, szemben az

²⁶ AUSTIN (1966: 32).

²⁷ OLD (1982: 1514).

²⁸ SAGLIO (1904: 754).

aktív jellegű *famával*, amelynek lényege éppen a pozitív értelemben vett szóbeszéddé válás: a hírnév megszerzése dicső tettekkel. Továbbá Hardie Robert Kaster munkája alapján a *fama* és a *pudor* fogalmát is összekapcsolja: a hölgyek esetében a *pudor*, amely visszatart ennek a passzív *famának* a megsértésétől tulajdonképpen a *pudicitia*val, a szexuális önuralommal, visszafogottsággal azonosítható.²⁹

A „sanctifie the Shame” (megszentelni a szégyent) kifejezést a fordító teszi hozzá a szöveghez, s ezt részletesebben megvizsgálva bepillantást nyerhetünk annak egy új rétegébe. A „sanctifie” Dryden fordításának keresztény aspektusát nyitja meg előttünk. Dryden maga hívő katolikus volt, 1685-ben a puritán hitről tért át,³⁰ s nem tagadta meg új hitvallását később sem, amikor karrierje során emiatt háttérbe szorították.³¹ Dryden olvasóközönsége hasonlóképpen keresztény háttérrel rendelkezett; a korszak Angliájában igen fontos tényező volt a vallás mind közösségi, politikai, mind egyéni szinten, annak ellenére, hogy a polgárháború már véget ért. Dryden tehát keresztényként ír keresztényeknek, s természetesen nem vetkőzi le ezt a szemléletét az *Aeneis* fordításakor sem; óhatatlanul ilyen szemüvegen keresztül interpretálja a történetet, annak egyik legvitatottabb részletét, a barlangjelenetet is.

A fordításban szereplő néhány kifejezés következtetni enged arra, miként tekintett Dryden (és minden bizonnyal olvasótábor) a házasságra a bibliai alapelvek figyelembe vételével: a kapcsolat legfontosabb ismérveit a szent („holy”), törvényes („lawful”), megszentelt („sacred”) jelzők fejezik ki – mindhárom kifejezést Dryden illeszti a szövegbe. Dido a távozni készülő Aeneashoz intézett méltatlankodó, vádoló hangnemű beszédében szent fogadalmakról beszél („holy vows” Dryden 4, 454), míg Aeneas tagadja, hogy valaha is igényt támasztott volna a megszentelt esküvő vagy a férj név törvényes jogára. („Much less I pretended to the lawful claim/ Of sacred nuptials, or a husband's name,” Dryden 4, 489–490). Másrészt, a pár házasságon kívül létesített testi kapcsolatát Dryden törvénytelen gyönyörnek („lawless pleasure” Dryden 4, 323), valamint szégyennek nevezi, amelyet Dido próbál valamiképpen szentté tenni.

Az, hogy Dido és Aeneas kapcsolata házasságnak nevezhető-e vagy sem, olyan kérdés, amelyre nehéz egyértelmű választ találni, főleg, ha megpróbáljuk feltérképezni, hogy Vergilius olvasói az Kr.e. I. illetve Dryden olvasói a Kr.u. XVII. században hogyan viszonyultak ehhez. Sőt, magának a Dido és Aeneas között fellépő konfliktusnak is ez volt az egyik fő forrása: leegyszerűsítve, Dido házasságként értelmezte a kapcsolatukat, Aeneas azonban nem. Peter Agrell a *Wed or Unwed? Ambiguity in Aeneid 4*, című tanulmányában amellet foglal állást, hogy Vergilius szándékosan kétértelmű szöveget alkotott, amelyet az Augustus-kori olvasó többféleképpen értelmezhetett.

Agrell elveti azt az ötletet, amely szerint a tanúk és formális szertartások nélkül történő, közös megegyezésen alapuló egybekelés annyira elterjedt és népszerű lett volna, hogy Vergilius olvasói ezt vélték felfedezni ebben a történetben. Viszont megemlíti három

²⁹ HARDIE (2012: 85–86).

³⁰ HARVEY ed. (1946: 847).

³¹ LONSDALE ed. (1971: 28).

okot, amely alapján felmerülhetett bennük, hogy mégiscsak házasságról van szó. Az első Iunónak, a házasság istennőjének jelenléte és aktív közreműködő szerepe a nász előkészítésében. A második érv az Apollonios Rhodios *Argonauticájával* való hasonlóság: több párhuzamot is lehet vonni Iason és Medea, valamint Aeneas és Dido története között, de az egyik legszembetűnőbb, hogy mindkét esetben egy barlang a nászéjszaka színhelye. Iasonék azonban Agrell szerint valóban házasságot kötnek, s ennek analógiájára Vergilius olvasói hasonlót feltételezhetnek Dido és Aeneas kapcsán is. A harmadik jelenség, amely a házasság mellett szól, a római esküvő egyes elemeinek megjelenése a szövegben, például Iuno mint *pronuba* lép fel.³² A többi elemet sokszor természeti erők helyettesítik, és Vergilius nyelvhasználata sem tanúsítja egyértelműen, hogy ezeket egyenrangúnak tekinti az esküvői szertartás hagyományos elemeivel: tanúk helyett a levegőég (*Aether*) és a föld (*Tellus*) vannak jelen, a nászi dalt és a menyegzői fáklyákat a nimfák süvöltése és a villámok helyettesítik.³³ Azonban fontos elemek, mint például a *deductio*,³⁴ egyáltalán nem jelennek meg a szövegben.³⁵ Agrell arra a következtetésre jut, hogy Vergilius szánt szándékkal nem egyértelmű; egyrészt annak érdekében, hogy a pun háborúknak megfelelő mitológiai alapot teremtsen, másrészt, hogy mindkét fél iránt együttérzést keltsen és fejezzen ki.

Ezzel ellentétben Dryden fordítása nem csupán a kétértelműségtől fosztja meg a szöveget a házasság tekintetében, hanem még el is ítéli Dido és Aeneas kapcsolatát. A vergiliusi kétértelműség valószínűsíthetően azért nincs jelen ebben a szövegben, mert a házasság fogalmáról Dryden és kora már teljesen másképp vélekedik, mint az aranykori Róma. Azok az elemek, utalások, amelyek Vergilius szövegében a kétértelműség hátterében állnak, egyáltalán nem szerepelnek a fordításban; ha esetleg mégis, már semmit nem jelentenek a XVII. század emberének. Ráadásul Dryden saját világnézetének megfelelően olyan kifejezéseket ad hozzá a szöveghez, amelyek elmélyítik az erkölcsi bírálatot, kizárva a házasság megtörténtének még a lehetőségét is. Ily módon a “sanctifie the Shame” s a hozzá hasonló árulkodó kifejezések sokkal nagyobb jelentőséggel bírnak, mint azt első látásra hinnénk.

A *shame* ötödik előfordulása, amely a híres *Fama*-leírásban található, szintén ebbe az irányba mutat. A Pletyka hamar szétkürtöli ország-világ előtt a királynő és a hős kapcsolatát:

*venisse Aenean, Troiano sanguine cretum,
cui se pulchra viro dignetur iungere Dido;
nunc hiemem inter se luxu, quam longa, fovere
regnorum immemores turpique cupidine captos.*
(Verg. A. 4, 191–194)

³² A *pronuba* a menyegzői szertartáson segédkező asszony, aki első férjével él házasságban.

³³ Verg. A. 4, 165–168: *Speluncam Dido dux et Troianus eandem / deveniunt. prima et Tellus et pronuba Iuno / dant signum; fulsere ignes et conscius Aether / conubiis, summoque ulularunt vertice Nymphae.*

³⁴ A menyasszony hivatalos befogadása a férj házába.

³⁵ AGRELL (2004: 99).

Míg Vergilius a párról beszél, Dryden fordítása Didót emeli ki mint bűnöst,³⁶ s noha a *Fama* szavában nem lehet megbízni, mert mindig túloz, ez akkor is igen jelentős változtatás az eredeti szöveg nézőpontjához képest.

She fills the Peoples Ears with Dido's Name;
 Who, lost to Honour, and the sense of Shame,
Admits into her Throne and Nuptial Bed
A wand'ring Guest, who from his Country fled:
Whole days with him she passes in delights;
And wastes in Luxury long Winter Nights,
 Forgetful of her Fame, and Royal Trust;
Dissolv'd in Ease, abandon'd to her Lust.
 (Dryden 4, 274–281)

A latin szövegben jelen lévő kölcsönösséget Dryden nem jeleníti meg, helyette Didót mutatja be aktív félként, tehát őt teszi felelőssé az egész helyzetért: Vergilius ábrázolásában Dido kéjsóvár asszony, aki nem tud uralkodni az érzelmein és testi vágyain. Így a kötelesség szerelem miatti elhanyagolásának bűne is rá hárul; a kötelesség és a szerelem közötti konfliktus a korabeli drámában is fontos szerepet játszott. Dryden előtt két másik fordító, John Ogilby és Richard Stanyhurst³⁷ is Didót tette felelőssé ennek a szövegrészletnek a fordításakor, s az ő művük Dryden számára is ihletforrást jelentett. Azonban ez úgy is értelmezhető, hogy Dido felelőssé tétele általánosan elterjedt nézet volt az ő korában.³⁸ Dryden a bujaság jeleneit is sokkal élénkebben jeleníti meg, mint Vergilius, noha ez utóbbi negatív minősítése is kifejezésre jut a *turpique cupidine captos* (Verg. A. 4, 194) megfogalmazás által. A fordító az időbeli dimenziót is kitérít: nem marad meg a vergiliusi télnél, hanem egész napokról és hosszú téli éjszakákról beszél. Ezen kívül Dryden hozzáadja az “A wand'ring Guest, who from his Country fled” sort is Aeneas jellemzéséhez, amely még inkább igazolni látszik Iarbas király, a kikoszarzott kéro méltatlankodásának megalapozottságát a későbbiekben (Verg. A. 4, 206–218).

A következő, hatodik idézetben is Dryden által beiktatott fogalomként szerepel a *shame*, itt azonban nemcsak Dido, hanem a pár mindkét tagja felelős a kialakult helyzetért. Ez a részlet Iuppiterről szól, aki Iarbas vádaskodó imájának hatására lenéz a földre, s meglátja a szerelembe merült párt: *Talibus orantem dictis arasque tenentem / audiit Omnipotens, oculosque ad moenia torsit / regia et oblitos famae melioris amantis* (Verg. A. 4, 219–221). A latin szövegben csak az angol 325. sornak találjuk meg a megfelelőjét, a 323–324. sor Dryden betoldása, ismét elmarasztaló erkölcsi üzenettel.

... the mighty Thund'rer heard,
 Then cast his Eyes on Carthage, where he found
The lustful Pair, in lawless pleasure drown'd:

³⁶ A felelősség Didóra hárítását THOMAS (2001: 167) is kiemeli.

³⁷ FROST (1987, 6: 1004).

³⁸ Ezt a megállapítást FROST (1987, 6: 886) egy másik szövegrészlettel kapcsolatos megjegyzésére alapoztam: “The fact that in this passage Dryden’s habitual use of his several predecessors is especially heavy suggests that in his interpretation of Virgil here he was indeed the spokesman of his age.”

Shame és Fame – az Aeneis IV. éneke Dryden fordításában

Lost in their Loves, insensible of Shame;

And both forgetful of their better fame.

(Dryden 4, 321–325)

Dryden erkölcsi ítéletének tipikus szavait érdemes külön kiemelni: „lust”, „pleasure”, „shame”. A „drown’d” és a „lost” kifejezések pedig ismét azt sugallják, hogy a parázna embert annyira elragadják az érzelmei, hogy már nem képes uralkodni felettük, és ez akár végzetes is lehet.

A *shame* hetedszer, s egyben utoljára Dido belső monológjában található meg, amikor azt fontolgatja, hogy eleve el kellett volna pusztítani a trójaiakat, nem lett volna szabad beengedni a birodalmába ezt a hűtlen népséget: *faces in castra tulissem / implessemque foros flammis natumque patremque / cum genere exstinxem, memet super ipsa dedissem* (Verg. A. 4, 604–606).

Az “in vengeance of my Shame” szintagma szintén Dryden kiegészítése.

My Tyrians, at their injur’d Queen’s Command ,

Had toss’d their Fires amid the Trojan Band:

At once extinguish’d all the faithless Name;

And I my self, in vengeance of my Shame,

Had fall’n upon the Pile, to mend the Fun’ral Flame.

(Dryden 4, 867–871)

Ez a szövegrészlet újabb adalékkal szolgál Dido alakjának körvonalazásához Drydennél: a királynő azon gondolkodik, hogy megöli magát, megbosszulva ezzel szégyenét.

Jelen keretek közt nem tudjuk teljes mélységében elemezni Dryden korának *shame*-fogalmát, mely a vizsgált részletek alapján mindenképpen kulcsfontosságúnak tűnik, nemcsak a fordítás, hanem a korabeli gondolkodásmód szempontjából is. Ez volt az egyik legfontosabb indíték, amely megakadályozta az embereket, de különösképpen a nőket a jó hírük veszélyeztetésében. Ha valaki mégis elvesztette a jó hírét, a becsületét, az igen súlyos következményeket vont maga után, mind erkölcsi, mind társadalmi szempontból, sőt, még akár bosszúálláshoz is vezethetett, akkora veszteséget jelentett.

Érdekes megfigyelni azt is, hogy Dryden mindig az érzelmileg kiemelt helyzetekbe, párbeszédbe illeszti be ezt a kifejezést; amikor pedig nem beszúrásról van szó, akkor is a latin fogalmak negatív aspektusát ragadja meg. Mivel a betoldott *shame* alakok sokszor erkölcsi elmarasztalással járnak együtt, ebből Dryden tanító szándéka is érezhető. Az *Aeneis*-fordítás John, Lord Marquis of Normandy, Earl of Musgrave-nek címzett dedikációja szerint az eposz legfőbb szerepe az erkölcs nemesítése, az olvasók tanítása, jellemük formálása.³⁹ Ennek alapján valószínű, hogy Drydennek ez lebeghetett a szeme előtt magának a fordításnak az elkészítésekor is, s azért adott nagyobb nyomatékot az elmarasztaló erkölcsi ítéletekkel kapcsolatos részeknek, hogy az olvasókat elrettentse a rossz példa követésétől.

³⁹ “The Design of it, is to form the Mind to Heroick Virtue by Example; ‘tis conveyed in Verse that it may delight, while it instructs”, idézi FROST (1987, 5: 267).

3. *Shame* és *Fame*

3.1 A *fama* leírása

Dolgozatom harmadik részében szeretném közelebbről megvizsgálni a 4. ének központi epizódját, amely a már emlegetett *fama* fogalmát összetett allegória keretében mutatja be, s különleges képvisége révén az európai irodalomtörténet egyik kulcsszövegévé is vált. A *fama*-epizód emellett szervesen kapcsolódik a tárgyalta *pudor*, illetve *shame* fogalmakhoz: ez az a részlet, ahol Dido tettéből a megszemélyesített pletyka híresztelése révén szégyen lesz (*shame*), mivel a királynőt nem gátolta meg maga a szégyenérzet (*sense of shame*).

A *fama* leírását (Verg. *A.* 4, 251–283, Dryden 4, 173–197) közvetlenül megelőzi a már idézett és sok kérdést felvető barlangjelenet; a *fama* kétarcúságára és változékony mivoltára jellemző, hogy míg a barlangjelenetben pozitív fogalomként jelent meg ([*Dido neque ... famave movetur* 170), néhány sorral később mint madártestű szörny rémisztgeti az embereket. A *Fama* Dryden szövegében is meglehetősen negatívan kerül bemutatásra: “the great Ill” (252), „a monstrous Fantom” (260), “flying Plague” (265).

A *fama*-részlet⁴⁰ az angol fordításban három nagyobb részre osztható. Az első (251–265) a *Fama* leírása és eredetének bemutatása. Drydennél hiányzik a kezdetben a félelem miatt kicsi *Fama* roppant alakká tornyosulásának motívuma (*parva metu primo* 176), illetve nála a szörny nem a mozgással nyeri az erejét (*mobilitate, eundo* 175), hanem pusztán az eltelt idő növeli. A latinban hangsúlyosan, halmozásként megjelenő anaforák (*tot*, illetve *totidem* 182–183) az angol *so many—as many* párosban köszönnek vissza (261–262).

A második rész (266–273) a *Fama* tevékenységét mutatja be. A latinban éles kontrasztot alkotó *nocte* (184)–*luce* (186) Drydennél nem igazán jelenik meg, nála azonban a *Fama* szinte kozmikus méretűvé, egyetemes hatásúvá növekszik, mivel kiáltásaival betölti az univerzumot; a “peaceful universe” nemcsak az éjszakára utal tehát, hanem a *Fama* terjeszkedési hajlamát is mutatja. A 270. sor külön figyelmet igényel: “With Court Informers haunts, and Royal Spies”. A sor teljes mértékben Dryden betoldása, aki minden bizonnyal saját társadalmi valóságát vetíti bele a képbe, az udvari intrikusok és besúgók világát. Könnyen elképzelhető, hogy a költő saját tapasztalatát szövi bele a fordításba, hiszen a Dicsőséges Forradalom (1689) után maga is kegyvesztetté válik.⁴¹ A 271. sor hosszúságával tűnik ki – a metrikai anomália igen szemléletesen érzékelteti a *Fama* mindenfajta határon túlnövő, gátlástalan természetét.⁴²

A harmadik szakaszból (274–281), amely már bemutatásra került a *shame* kapcsán, megtudhatjuk, mit terjeszt a *Fama*. A második és a harmadik szakasz is hasonló felütéssel indul: “She fills...” (266 és 274), de a második a *Fama* általános, a harmadik a *Fama* specifikus tevékenységére, híradására vonatkozik.

Az ismétlődő tartalmi és formai elemeket mindenképpen figyelembe kell venni a tagolásnál, s ugyanezen poétikai eszközök a szöveg mélyebb rétegeit is segítenek

⁴⁰ Ld. a Mellékletben

⁴¹ LONSDALE (1971: 29–30).

⁴² Vö. HARDIE (2012: 108): *Fama* “has a tendency to ignore boundaries.”

megérteni. Vergiliusnál gyűrűs szerkezet fogja körül a harmadik részt, amelyben a pár tetteit ecseteli a Fama: *haec tum multiplici populos sermone replebat* (189), illetve *haec passim dea foeda virum diffundit in ora* (195), s ennek a résznek a kiemelt pontján középen Dido neve szerepel (*cui se pulchra viro dignetur iungere Dido*, 192). Dryden szövegében is felfedezhető gyűrűs szerkezet, de egy tágabb részt fog közre: az egész *Fama*-leírást. A részlet első (“The loud Report through *Lybian* Cities goes”, 251) és harminckettedik (“The Goddess widely spreads the loud Report”, 282) sorában is szerepel a “loud Report”, s kiemelt helyen, a leírás közepén, a tizenhatodik sorban szintén a *Fama* hangos üzenetközvetítésére hívja fel a figyelmet a “She fills the peaceful Universe with Cries” (266) kijelentés. Úgy tűnik tehát, hogy Dryden szövegében a hallás és a hangerő kiemeltebb szerephez jut.

3.2 A *fama* és a fordítás

A *fama* elvontabb értelemben – Philip Hardie értelmezése alapján – ezer szállal kapcsolódik magához az irodalomhoz, és azon belül is az epikus művekhez, mivel a *fama* feladata a közvetítés. A vergiliusi *Fama* ennek jegyében értelmezhető az epikus hagyomány megtestesüléseként, a *fama*-jelenet pedig az *Aeneis* kicsinyítő tükröként.⁴³ Ezekon a megállapításokon túlmenően véleményem szerint maga a műfordítás is olyan folyamat, amely a *fama* hatáskörébe tartozik, s fordításkor olyan kihívásokkal, kérdésekkel állunk szemben, amelyeket jól szemléltet a *fama* alakja. Az alábbiakban tehát arra teszek kísérletet, hogy a *fama* Hardie által összegyűjtött jellemzőit⁴⁴ a fordításra alkalmazzam, mivel ez segíthet közelebb kerülni általános fordítástechnikai kérdések megértéséhez is.

A fordítás, mint minden irodalmi mű, a *fama* termékének tekinthető, hiszen a *fama* területe a szavak világa, illetve a közvetítés. A fordításra hatványozottabban jellemző ez utóbbi funkció, hiszen az olvasók kapcsolata az eredeti szöveggel nem közvetlen, hanem csak indirekt. A valóságos jelenlét hiánya is megjelenik, tudniillik az eredeti szöveg nincs jelen, csak a fordítása, azonban mégis a fordítás az, amely képes jelenvalóvá tenni egy korábban, akár más kultúrában íródott szöveget. “Fama is a powerful generator of absent presences” – írja Hardie.⁴⁵

A *fama* három további aspektusa érdekes számunkra ebből a szempontból. (1) *Fama-as-tradition* (a *fama* mint hagyomány), mivel a műfordítások is az irodalmi hagyomány részét képezik. (2) *Fama-as-fame* (a *fama* mint hírnév), amennyiben egy érdekes kölcsönösségen alapuló folyamatot figyelhetünk meg: a műfordító azzal szeretné a saját hírnevét öregbíteni, hogy lefordít egy adott irodalmi művet, mindeközben az eredeti mű és annak írójának hírneve is tőle függ, hiszen előfordulhat, hogy a fordítása miatt lesz népszerű egy eredetileg más nyelvi környezetben keletkezett mű. Dryden briliáns *Aeneis*-fordítása is hasonló hatást érhetett el, bár a korabeli arisztokrácia számára elérhető és olvasott volt az eredeti, latin szöveg is. A *fama-as-fame* olvasatot erősíti meg az alábbi korabeli versrészlet is:

⁴³ HARDIE (2012: 82).

⁴⁴ HARDIE (2012: 1–47).

⁴⁵ HARDIE (2012: 10).

*As Britain, in rich Soil abounding wide,
Furnished for Use, for Luxury, and Pride
Yet spreads her wanton Sails in ev'ry Shore,
For foreign Wealth, insatiate still of more [...]
So Dryden, not contented with the Fame
Of his own Works, tho' an immortal Name,
To Lands remote he sends his learned Muse,
The Noblest Seeds of Foreign Wit to chuse.*
(George Granville: *To Mr. Dryden on his Translations*, 1697)⁴⁶

(3) *Fama-as-rumour* (a *fama* mint pletyka), mert a pletyka fő jellemzője a torzítás, és ez a momentum megjelenik a fordításoknál is, hiszen szükségszerűen torzul bizonyos szempontból az eredeti mű, illetve annak üzenete. Ide kapcsolódik a fordítások megbízhatóságának kérdése is. Drydennél különösen kézzel foghatóan jelennek meg azok a változtatások, hangsúlyeltolódások, betoldások, amelyek a *fama-as-rumour* jelenséget támaszthatják alá – sokan kritizálták, sőt elmarasztalták a költő-fordítót emiatt az évszázadok során. Azonban az érem másik oldalát sem szabad felednünk: Dryden azt remélte, hogy az ő hozzátételei „könnyen levezethetők Vergiliusból” és „úgy fognak tűnni, hogy belőle nőnek ki.”⁴⁷

Annak ellenére, hogy a kérdéskör sokkal összetettebb annál, mintsem a teljesség igényével lehetne tárgyalni, elmondható, hogy Dryden *Aeneis*-fordításának IV. énekében és Dido megítélésében a *shame* kifejezés kulcsszerepet játszik és bepillantást enged a korabeli gondolkodásmódba. A *shame*-mel összefonódva és a IV. ének központi helyén szerepeltetve a *fama*-jelenet is a történet hangsúlyos pontját képezi, s a *fama* fogalmának műfordításra való alkalmazása is újabb rétegeket tár fel a szerző, a szöveg, a fordító és a befogadó viszonyáról. Mindezt igen jól szemlélteti magának az alapszövegnek a drydeni fordítása is. A költő leleményes metrikai fordulatai, életteli, élénk színekkel megfestett képei, esetenként kortárs utalásai közelebb hozhatták az adott kor emberéhez az antik szöveget, és így lehet az, hogy Dryden fordítását a mai napig is az egyik legjobb angol nyelvű fordításnak tartják.⁴⁸

IRODALOMJEGYZÉK

AGRELL 2004 = P. AGRELL: *Wed or Unwed? Ambiguity in Aeneid 4*. The Proceedings of the Virgil Society. 25 (2004) 95–110.

AUSTIN 1966 = R. G. AUSTIN (ed.): *Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus*. London 1966.

BEEKES 2010 = R. BEEKES: *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden 2010.

CAIRNS 1993 = D. L. CAIRNS: *AIDŌS: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford 1993.

⁴⁶ Idézi CALDWELL (2008: 98).

⁴⁷ Dryden "hoped that his additions 'are easily deduc'd from Virgil's Sense ... [and] will seem ... not stuck into him, but growing out of him", idézi FROST (1987, 6: 883).

⁴⁸ FROST (1987, 6: 887).

Shame és Fame – az Aeneis IV. éneke Dryden fordításában

- CALDWELL 2008 = T. CALDWELL: *Virgil Made English*. New York 2008.
- DAREMBERG–SAGLIO 1904 = Ch. Daremberg–E. Saglio (ed.): *Dictionnaire des Antiquités Grècques et Romanes*. Paris 1904.
- ERNOUT–MEILLET 2001 = A. ERNOUT–A. MEILLET: *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris 2001.
- FROST 1987 = W. FROST (ed.): *The Works of John Dryden*. 5-6. kötet. Berkeley 1987.
- HARPER = D. HARPER: *Online Etymology Dictionary*. 2001–2016. www.etymonline.com. Utolsó megtekintés: 2015. december 1.
- HARDIE 2012 = Ph. HARDIE: *Rumour and Renown. Representations of Fama in Western Literature*. Cambridge 2012.
- HARVEY 1946 = P. HARVEY (ed.): *The Oxford Companion to English Literature*. London 1946.
- HENDERSON 2001 = J. HENDERSON (ed.) *Virgil. Eclogues, Georgics, Aeneid I-VI. (The Loeb Classical Library)* Cambridge MA 2001.
- JOHNSON 1785 = S. JOHNSON: *A Dictionary of the English Language*. London 1785.
Utolsó megtekintés: 2015. december 1.
1. kötet: <https://archive.org/details/dictionaryofengl01johnuoft>
2. kötet: <https://archive.org/details/dictionaryofengl02johnuoft>
- KASTER 1997 = R. KASTER: *The Shame of the Romans*. TAPhA 127 (1997) 1–19.
- LONSDALE 1971 = R. LONSDALE (ed.): *Sphere History of English Literature: Dryden to Johnson*. London 1971.
- OLD 1982 = P. G. W. Glare (ed.): *Oxford Latin Dictionary*. Oxford 1982.
- THOMAS 2001 = R. F. THOMAS: *Virgil and the Augustan Reception*. Cambridge 2001.
- DE VAAN = M. DE VAAN (ed.): *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*. Leiden 2008.
- WILLIAMS 1972 = R. D. WILLIAMS (ed.): *The Aeneid of Virgil Books 1-6*. London 1972.
- WILLIAMS 1993 = B. WILLIAMS: *Shame and Necessity*. Berkeley 1993.

Shame and Fame in Dryden's Translation of Aeneid IV

In this paper, I analyse two keywords, two important concepts in Aeneid IV, based on the comparison between John Dryden's translation (1697) and the Latin original. *Shame* occurs seven times in the text, out of which five times it is an addition of Dryden; in the remaining two cases, it is the translation of *pudor* and *fama*, respectively, and in those cases Dryden seems to grasp the same concept from another, more negative side. In the first part, I present some important literature concerning the concept of *shame* in Antiquity, the Greek *aidōs* and the Latin *pudor*, in order to provide some background for the interpretation of Book IV and its translation. Secondly, I give an analysis of the pieces of texts in question from Book IV. Thirdly, I present the concept of *fama*, closely linked to

pudor and *shame*, and analyse the famous *Fama*-description in Book IV. Finally, I aim to apply Philip Hardie's concept of *fama* to literary translation.

MELLÉKLET⁴⁹

Vergilius: <i>Aeneis</i> IV. 173–197.	Dryden IV. 251–283.
<p>Extemplo Libyae magnas it Fama per urbes, Fama, malum qua non aliud velocius ullum: 175 mobilitate viget virisque adquirit eundo, parva metu primo, mox sese attollit in auras ingrediturque solo et caput inter nubila condit. illam Terra parens ira inritata deorum extremam, ut perhibent, Coeo Enceladoque sororem 180 progeniuit pedibus celerem et pernicious alis, monstrum horrendum, ingens, cui tot sunt copore plumae, tot vigiles oculi subter (mirabile dictu), tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris. nocte volat caeli medio terraeque per umbram 185 stridens, nec dulci declinat lumina somno ; luce sedet custos aut summi culmine tecti turribus aut altis, et magnas territat urbes, tam ficti praviqve tenax quam nuntia veri.</p> <p>haec tum multiplici populos sermone replebat 190 gaudens, et pariter facta atque infecta canebat; venisse Aenean, Troiano sanguine cretum, cui se pulchra viro dignetur iungere Dido; nunc hiemem inter se luxu, quam longa, fovere regnorum immemores turpique cupidine captos. 195 haec passim dea foeda virum diffundit in ora.</p> <p>protinus ad regem cursus detorquet Iarban incenditque animum dictis aggerat iras.</p>	<p>(1) The loud Report through <i>Lybian</i> Cities goes; Fame, the great Ill, from small beginnings grows: Swift from the first; and ev'ry Moment brings New Vigour to her flights, new Pinions to her wings. 255 Soon grows the Pygmee to Gigantic size; Her feet on Earth, her Forehead in the Skies: Inrag'd against the Gods, revengeful Earth Produced her last of the Titanian birth. Swift is her walk, more swift her winged hast: 260 A monstrous Fantom, horrible and vast; As many Plumes as raise her lofty flight, So many piercing Eyes enlarge her sight: Millions of opening Mouths to Fame belong; And ev'ry Mouth is furnish'd with a Tongue: 265 And round with listning Ears the flying Plague is hung.</p> <p>(16) She fills the peaceful Universe with <u>Cries</u>; No Slumbers ever close her wakeful Eyes. By day from lofty Tow'rs her Head she shews; And spreads through trembling Crowds diastrous News. 270 With Court Informers haunts, and Royal Spies, Things done relates, not done she feigns; and mingles Truth with Lyes. Talk is her business; and her chief delight To tell of Prodigies, and cause affright.</p> <p>She fills the Peoples Ears with Dido's Name; 275 Who, lost to Honour, and the sense of Shame, Admits into her Throne and Nuptial Bed A wand'ring Guest, who from his Country fled: Whole days with him she passes in delights; And wastes in Luxury long Winter Nights, 280 Forgetful of her Fame, and Royal Trust; Dissolv'd in Ease, abandon'd to her Lust. (32) The Goddess widely spreads the loud Report; And flies at length to King <i>Hyarbas</i> Court.</p>

⁴⁹ Kiemelés és tagolás tölem.